

ENTRELAÇAMENTOS DE TEMPORALIDADES: O PRESENTISMO DAS MEMÓRIAS E EXPERIÊNCIAS DO PASSADO NA PELÍCULA “LA BATALLA DE CHILE” (PATRICIO GUZMÁN)

Cristiane A. Fontana Grümm¹

Instituto Federal Catarinense (IFC) / Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC)

cristiane.grumm@ifc.edu.br

O CINEMA COMO FONTE DOCUMENTAL

Para Michele Lagny (2009) a potencialidade do cinema como fonte documental é expressiva. As imagens podem ser problematizadas pela sua autenticidade com a realidade, permitindo estabelecer uma “leitura do mundo” e suas representações. Complementar a essa primeira ideia, ao realizar uma leitura “a contra pêlo” - enunciada por Marc Ferro na década de 1970² - pode-se atingir aspectos da sociedade que as imagens em movimento pretendiam - consciente ou inconscientemente - ocultar. No entanto, as tendências mais recentes da pesquisa histórica com cinema têm problematizado outros aspectos como, por exemplo, temporalidades, personagens históricos, versões da “história oficial” ou o próprio estatuto da “verdade histórica”, memórias, monumentos e testemunhos.

Uma pesquisa cuja fonte documental é o cinema, seja ele documental ou ficção, exigirá do pesquisador conhecimentos básicos sobre os procedimentos fílmicos e como as imagens são articuladas e dialogam na obra cinematográfica: movimentos de câmera, enquadramentos,

¹ Professora de História de Educação Básica Técnica e Tecnológica do Instituto Federal Catarinense, campus Videira. Mestre em História pela UFPR. Doutoranda no Curso de Pós-Graduação em História da Universidade Federal de Santa Catarina, Linha de Pesquisa Sociedade, Política e Cultura no mundo contemporâneo. Artigo apresentado no 30º Simpósio Nacional de História - História e o Futuro da Educação no Brasil - realizado em Recife entre os dias 15 e 19 de julho de 2019.

² No texto “O filme: Uma contra-análise da sociedade?” (1971), Ferro defende o cinema como um novo e possível objeto de estudo pelos historiadores e explica: “o filme é abordado não como uma obra de arte, porém como um produto, uma imagem objeto, cujas significações não são somente cinematográficas. Ele vale por aquilo que testemunha” (FERRO, 1995, p. 203). O que Ferro (1995) propõe no seu texto é que o historiador vá ao cinema não como mero espectador, pois é possível buscar no “visível” o “não visível”, fazendo uma “contra-análise da sociedade”. Destaca também que frente a um novo objeto, há necessidade de novo método. Todos os filmes são potenciais objetos de estudo do historiador: “imagem ou não da realidade”, “documento ou ficção”, “intriga autêntica ou pura invenção” (FERRO, 1995, p. 203). Todos possuem autenticidade porque não podem ser descolados da sociedade que os produziu.

cortes, *mise em scène*, sonorização. Em outras palavras, como a montagem das imagens constrói um discurso cinematográfico. Nas palavras de Ismail Xavier (1997, p. 127), “o olhar da câmera, a organização do *décor* e da *mise em scène*, emoldurados pelos agenciamentos de imagens e sons feitos na montagem, são recursos que definem uma diversidade de focos que complica o aspecto técnico da imagem”.³

Para Bill Nichols (2016), definir documentário não é uma tarefa fácil. Em primeiro lugar, porque o cine documental não é uma mera oposição à ficção. Para o autor, há uma linha tênue entre eles, posto que os documentários utilizam práticas associadas à ficção – como roteirização, encenação, reconstituição, ensaio, interpretação – e os filmes de ficção podem também utilizar práticas atribuídas ao documentário – como filmagem externa, câmeras portáteis, improvisação, imagens de arquivo, comentário em voz *over*, iluminação natural.

De uma maneira geral, os documentários pretendem “transmitir a impressão de autenticidade” através da aparência de movimento, apresentando atores sociais, voz *over*, filmagens externas, o cotidiano dos não atores, mas, acima de tudo, explora questões diretamente relacionadas a um contexto histórico (NICHOLS, 2016, p. 19).

Nas palavras de Nichols (2005, p. 49), o documentário não pode ser entendido como uma “janela aberta para a ‘realidade’”, pois considerar o cineasta como “testemunha” é indispensável caracterizá-lo como “participante e ativo fabricante de significados, sempre muito mais um produtor de discurso cinematográfico do que um repórter neutro ou onisciente da verdadeira realidade das coisas”. Portanto, num documentário não há objetividade, o cineasta faz escolhas, deixa claro seu ponto de vista, seu posicionamento. Ele fabrica, a partir de recursos técnicos e estéticos, efeitos, impressões e pontos de vistas.

Como documentarista, registrou o passado (presente do seu tempo) ou os fatos que experienciou através de suas câmeras. Fez escolhas do que filmar. Ao montar o filme, organizou as imagens a partir do seu ponto de vista, de suas experiências com esse passado vivido. Ao inserir textos em voz *over* fez mais escolhas. Se ao “testemunhar” o cineasta

³ Segundo Ismail Xavier (2005), “a montagem será o lugar por excelência da perda da inocência”, em outras palavras da noção de “objetividade”. Para o autor: “cada imagem em particular foi impressa na película como consequência de um processo físico ‘objetivo’, mas a justaposição de duas imagens é fruto de uma intencionalidade inegavelmente humana e, em princípio, não indica nada senão o ato de manipulação” (XAVIER, 2005, p. 24). Daí a importância do método da decupagem técnica - processo de decomposição do filme, das seqüências, cenas e plano - para problematizar a essencialização da montagem e da continuidade.

apresenta “seu ponto de vista” sobre os fatos experienciados, torna-se essencial discutir a importância da “voz do documentário”⁴.

Segundo Nichols (2016, p. 89), a voz do cineasta pode ser observada na “voz invisível”, na “voz autoridades”, na voz dos atores sociais, nos atos de cortar, montar, sobrepor, nos enquadramentos e planos, no som direto, na voz *over*, nos efeitos sonoros, disposição cronológica ou não e na reorganização dos acontecimentos, nas imagens de arquivo selecionadas e no próprio estilo escolhido (ou modo – expositivo, poético, observativo, participativo, reflexivo ou performático). Para o autor, é essa voz que oferece a totalidade: “de todas as técnicas por meio das quais o cineasta fala de uma perspectiva distinta sobre um dado assunto e procura persuadir os espectadores a adotar sua perspectiva como se fosse a deles” (NICHOLS, 2016, p. 29). A “voz do documentário” é a “voz da perspectiva”, ou seja, das decisões do cineasta – “seleção e arranjo de sons e imagens” (NICHOLS, 2016, p. 92).

Lagny (2009) propõe algumas reflexões sobre a relação entre “testemunho” e cine documental⁵:

com efeito, impõem questões contemporâneas, ou mesmo tentam testemunhar diretamente, sobretudo nos períodos de crise, para informar, registrar uma memória visual e sonora dos eventos cada vez mais regularmente. Em certos casos específicos, pode-se mesmo solicitar ao cinema de assumir um papel social ou político e lhe dar um efeito propagandístico ou militante (LAGNY, 2009, p. 112).

Além disso, há uma intrínseca relação entre “testemunho” e a temporalidade (presente e passado). Em primeiro lugar, porque há uma homogeneidade cronológica, uma contemporaneidade da testemunha – aquele que filma e aquele ou aquilo que é filmado. Em segundo lugar, porque a câmera e os seus movimentos podem conservar o “testemunho” em fatos, gestos e falas na película. Em terceiro, porque o espectador pode ter acesso ao que olhar da câmera e das personagens – conectadas através da montagem – “testemunhou”. Ao defender esses três aspectos Lagny (2012, p.27) afirma que “essa tripla copresença mantém assim a ilusão de um presente já passado que é também um passado sempre presente na tela”. O cine documental permite que mesmo depois que os realizadores – cineasta, operador

⁴ Utilizo a expressão entre aspas pois trata-se do título de um texto de Nichols (2005), mas a ideia é melhor desenvolvida no livro “Introdução ao documentário”.

⁵ Lagny (2012, p. 27) destaca que as técnicas de difusão e de registro – “De início as câmaras 35 ou 16 mm, depois os gravadores portáteis permitindo que equipes restritas captem eficazmente os acontecimentos, e funcionem como equipes de imprensa, criando um verdadeiro cine-jornalismo” – ampliaram as possibilidades do “testemunho”.

câmera, diretor, entrevistado – não estejam mais presentes, “mas seu testemunho e sua voz permanecem vivos na imagem e os fatos parecem sempre diretamente apreensíveis por novos espectadores”.

Para Lagny (2012), o ato de testemunhar pode ser identificado em tomadas diretas – montadas ou fragmentadas – e em filmes⁶, que reorganizam material de arquivos e tomadas diretas. Assim a “capacidade narrativa e discursiva” da montagem no documentário facilita esse estatuto de “testemunho”:

Indício de uma forma de representar um presente recente, mas passado, o relato histórico audiovisual fornece um testemunho tanto do presente no qual ele é realizado, quanto daquele que ele tenta evocar, nos colocando deliberadamente numa temporalidade já desdobrada. Essa é uma das formas de “falar sempre no presente” (LAGNY, 2012, p. 31).

Segundo a autora, ao fixar o “testemunho” na película tem-se um “ao vivo autorizado”. Além disso, “a potência do afeto e a hipótese de um presente continuado nos fazem sair do imediato e do factual, ancorando-o na espessura de um tempo capaz de testemunhar o presente cinematográfico que se manifesta através dos agenciamentos da imagem audiovisual e do relato filmico” (LAGNY, 2012, p. 40). São esses agenciamentos estéticos que conectam na montagem elementos e aspectos que aparentemente não tem conexão e reforçam a ideia de uma sequência temporal.⁷

O CINE DOCUMENTAL CHILENO

Na década de 1970 o cine documental chileno apresenta uma intrínseca relação com um projeto político – a “via chilena” – e permite perceber as tensões e a polarização político-

⁶ Importante destacar que Lagny não exclui os filmes de ficção.

⁷ Todos os autores utilizados nessa revisão de literatura destacam a importância de uma metodologia adequada para o tratamento do audiovisual. Não há espaço no presente artigo para desenvolver tais procedimentos, mas de maneira sintética trata-se de 1) realizar uma pesquisa documental para encontrar, autenticar e contextualizar a película estudada; 2) distinguir o verdadeiro do falso nas imagens (verossimilhança, veracidade, reconstituição, preparação, tomadas e encenações, estratégias de montagem); 3) ler, explorar e problematizar a escrita cinematográfica (enquadramento, iluminação, montagem, planos, câmeras, trilha sonora, comentários em voz over) e a narrativa fílmica propriamente dita. Essencial em cada etapa é a pesquisa com material extra-fílmico (escrito, audiovisual, iconográfico, entre outros). Serão essenciais os trabalhos de Lagny (1997); Nicholls (2016), Ramos (2008).

partidária que envolviam o Chile naquele contexto. No caso específico desse texto, o interesse reside no cine documental do diretor chileno Patricio Guzmán.

Em texto clássico, Jacqueline Mouesca (1988) contextualiza a importância do cine documental no Chile nas décadas de 1960 e 1970 e o compromisso político e militância dos cineastas, bem como diálogo e conexões com propostas e debates cinematográficos. O documentário, naquele contexto, era considerado a forma mais adequada de responder às demandas políticas e sociais.

Rubén Dittus e Erna Ulloa Castillo (2017), apresentam no artigo “Cartografía del cine documental político chileno: entre o discurso político y la retórica audiovisual” um panorama histórico do cine documental político no Chile. Ao abordar os documentários sobre a ditadura implantada a partir de setembro de 1973, destaca o papel das instituições – *Chile Films*, *Universidad de Chile* e a *Universidad Católica* – que deram suporte ao cinema chileno naquele contexto.

O trágico contexto político latino americano contribuiu decisivamente para a consolidação de um eixo estruturante do cine documental chileno: temáticas sociais e políticas.

Porém, para os autores, com a chegada de Salvador Allende⁸ ao poder em novembro de 1970, o cinema chileno ganhou grande impulso, especialmente o gênero documentário: “o período abordó la representación de un sujeto popular de carácter coletivo privilegiando, para ello, el uso de imágenes donde se muestra la masividad del movimiento obrero o de luchas políticas” (DITTUS; CASTILLOS, 2017, p. 38.).

Segundo Del Valle Dávila e Aguiar (2013), a Unidade Popular (UP)⁹ que assumiu o poder no Chile em 1970 utilizou-se do cinema para legitimar as ações e estratégias do Estado.

⁸ Salvador Allende Gossens, médico de formação (Universidade do Chile) e um dos fundadores do Partido Socialista no Chile (1933), nasceu em Valparaíso, em 26 de junho de 1908. Foi Ministro da Saúde de Pedro Aguirre Cerda. Foi Senador eleito em 1945, 1953, 1961 e 1969. Concorreu a três pleitos eleitorais sem sucesso para o cargo de presidente da República: em 1952 (derrotado por Carlos Ibáñez), em 1958 (derrotado por Jorge Alessandri Rodriguez) e 1964 (derrotado por Eduardo Frei Montalva). Em 1970, conquistou o cargo de presidente da República.

⁹ A Unidade Popular (UP) era uma coalizão de esquerda formada pelos partidos comunista, socialista, radical, socialdemocrata e pelo Movimento de Acción Popular Unitária (Mapu) que conduziu ao poder, através do voto, Salvador Allende. A partir da vitória da UP “o processo chileno se tornava uma nova referência” e despertava interesse internacional como uma “estratégia inovadora” conhecida como “experiência chilena” (AGUIAR, 2015, p. 115). Ver também: Silva (2015), Del Valle Dávila e Aguiar (2013) e Moraes (2001).

A empresa estatal *Cine Chile* – fundada em 1942 – aparelhou as estruturas já existentes e financiou alguns documentários e cineastas.

Para Dittus e Castillo (2017, p. 39) “El primer año” (1971) e “La respuesta de octubre” (1972) - os primeiros documentários de Patricio Guzmán sobre o governo de Salvador Allende – “la militancia, el compromiso y el valor épico de estas películas es incuestionable”.

As pesquisas de Mariana Villaça (2010; 2012), Ignacio Del Valle Dávila e Carolina Aguiar (2013), Del Valle Dávila (2014), Alessandro Silva (2015) e Aguiar (2015), Fábio Monteiro (2018) abordam em seus trabalhos as redes de solidariedade e a reorganização da resistência política através do cinema documental. Porém, cabe destacar que não se trata de uma relação unilateral. Como apontado anteriormente, as conexões e redes que aproximaram cineastas, filmes, redes de solidariedade, projetos políticos e recursos técnicos e estéticos, debates e reflexões em jornais e revistas especializadas ou não, são fundamentais para uma interpretação do cine documental de Patricio Guzmán numa perspectiva da História Social do Cinema.

PATRÍCIO GUZMÁN E A TRILOGIA “LA BATALLA DE CHILE”

Patricio Guzmán nasceu em 11 de agosto de 1941. Passou parte de sua infância em Viña del Mar. Estudou no Instituto Nacional (Santiago) e no Instituto Pedagógico de la Universidad de Chile, onde circulou pelas áreas de História, Geografia e Filosofia. Aos 20 anos, inclinado à literatura, escreveu duas obras: “Cansancio de la tierra” (1961), livro de contos, e “Juegos de verdad” (1962), uma novela.

Segundo Ruffinelli (2008), após essa experiência com a literatura, o jovem Patricio Guzmán direciona seu interesse em filmar com câmeras de 8mm (portáteis e que permitia filmes artesanais). Uma de suas películas chega às mãos de Rafael Sánchez que o convida a participar de projetos de cine documental no Instituto Fílmico de la Universidad Católica. Nessa época produz duas películas: “Viva la libertad” (1965) e “Electroshow” (1966)¹⁰.

Essas primeiras produções de Guzmán inserem-se no fértil o contexto latinoamericano do Nuevo Cine Latinoamericano. De acordo com Marina Diaz López (2003),

En este caldo de cultivo y de creación se forja el joven Patricio Guzmán, que viaja al extranjero para formarse, como hicieron muchos de sus contemporáneos, y regresa a Chile convencido de que debe utilizar su entusiasmo cinematográfico para dar cuenta de la especial situación que vivía su país, entonces dirigido por un gobierno mayoritariamente de izquierda (LOPEZ, 2003, p. 214)

Em 1966, Guzmán ingressou na Escuela Oficial de Cinematografía de Madrid. Entre outras pessoas que influenciaram sua carreira cinematográfica, pode-se citar o dramaturgo Jorge Diaz (1930-2007). Em parceria com Diaz, Guzmán produz duas películas: “Apuntes sobre la tortura y otras formas de dialogo” (1968) - uma adaptação da obra teatral “Introducción al elefant y otras zoologias” de Jorge Diaz - e “El paraiso ortopédico” (1969) - guión escrito em parceria com Diaz. Eram, segundo Ruffinelli (2008) películas experimentais com problemática central nas questões políticas latinoamericanas.

Após a vitória da Unidade Popular que levou Allende à presidência, Guzmán retorna ao Chile, em fevereiro de 1971. Em solo chileno, preocupa-se, segundo Ruffinelli, em captar a realidade que vivia o Chile. As suas primeiras filmagens dão origem a um curta de 10 minutos

¹⁰ A película é apresentada no Festival de Viña del Mar no mesmo ano.

com o título “Chile, eleições municipales”. Inicia o projeto de filmar o primeiro ano do governo Allende e no mesmo ano lança a película “El primer año”.

Segundo Aguiar (2015), Guzmán definia seu trabalho como “cinema testemunhal” e destaca que o cineasta preferia o “documentário direto”, as “tomadas de primeira mão”, sem o uso do recurso dos arquivos. Sua concepção era filmar a “história que estamos vivendo” e “deixar testemunhos desses dias” (AGUIAR, 2015, p. 129-130).

A preocupação central do presente artigo é analisar a trilogia do documentário “La Batalla de Chile”: 1) “La insurrección de la burguesía” (1975), com aproximadamente 100 minutos; 2) “El golpe de Estado” (1976), com aproximadamente 90 minutos; 3) “El poder popular” (1979), com aproximadamente 82 minutos. Considerando apenas os títulos e o ano de lançamento, pode-se inferir que referem-se à realidade chilena, mas a montagem ocorreu após o golpe militar de 11 de setembro de 1973¹¹.

O material que compõe a trilogia foi filmado entre março e setembro de 1973. Segundo Mouesca (1988) o trabalho de filmagem exigia muita organização e disciplina:

una organización sometida a una disciplina rígida, y se establece un programa de trabajo extremadamente riguroso, en el que no cuentan ni domingos ni festivos. No hay tampoco horarios estables; el equipo puede ser requerido a cualquier hora del día o de la noche. Un aspecto importante de su labor: la vinculación con la redacción de la revista *Chile Hoy*, semanario de izquierda independiente que dirigía la periodista y profesora de filosofía Marta Harnecker. Es en la discusión con los redactores de la publicación como se establecen muchas de las pautas de las jornadas de filmación (MOUESCA, 1988, p. 79-80).

Após o golpe militar o material bruto foi enviado à Europa e a montagem realizada em Cuba. Portanto, trata-se de um filme produzido no exílio. Segundo Guzmán (GUZMÁN; SEMPERE, 1977, s/p.):

la diferencia más sustantiva es que “LA BATALLA DE CHILE” hace un análisis dialéctico de la realidad, en tanto que “EL PRIMER AÑO” es una película

¹¹ Na obra “Chile: el cine contra el fascismo” (1977), Patricio Guzmán e Pedro Sempere contextualizam a obra e a relacionam com o cinema de exílio, há uma entrevista com Guzmán, apresenta o “guión” de “La Batalla de Chile” e textos publicados por jornalista à época de lançamento do documentário. Há ainda uma análise do próprio Guzmán sobre o filme “El primer año” (1971). Na obra “Filmar o que não se vê: um modo de fazer documentários” (2017), o próprio cineasta aponta as características de um documentário e indica como produzir películas desse gênero.

fundamentalmente celebrativa. Si bien la película, después, tuvo una estructura triple, es decir, salieron tres películas (...)

Os trágicos episódios do 11 de setembro de 1973 fizeram com que a equipe de trabalho de Guzmán, inclusive ele, deixasse o país e retirasse todo o material fílmico. A montagem da trilogia foi realizada no exílio, em Cuba. Segundo Guzmán e Sempere (1977), o primeiro contato com o ICAIC (*Instituto del Arte e Industria Cinematográficos*) ocorreu em 1974. Alfredo Guevara, presidente do instituto, ofereceu o apoio para terminar a película: “y es así como gracias al apoyo generoso, solidario, de la Cuba revolucionária, esta película de tan larga elaboración ha podido ser terminada”.

Em relação ao “cinema de exílio”, nas palavras de Aguiar (2015),

“A Batalha do Chile” se transformou num ícone do cinema de exílio, feito por realizadores exilados e para um público também ausente do território nacional. Mais do que “instrumentos do povo”, como previa o Manifesto de los cineastas de la Unidad Popular, Guzmán e outros cineastas se tornaram testemunhas das articulações que derrubaram o governo em que acreditavam. O otimismo presente nos documentários realizados após a vitória eleitoral (...) cedeu lugar à tentativa desesperada de denunciar as manobras que haviam resultado no golpe, rebatendo o discurso oficial (...) (AGUIAR, 2015, p. 147-148)

Na primeira parte do documentário, “La insurrección de la burguesia” (1975), é apresentado o clima de polarização política nas eleições parlamentares em março de 1973 e a clara intenção da coalizão dos partidos de direita em derrotar o governo da UP. Na sequência são apresentadas as ações da burguesia e da direita para enfraquecer derrubar o governo de Salvador Allende. Na segunda parte do documentário, “El golpe de Estado” (1976), são apresentadas as manobras políticas parlamentares da coalizão de direita para a ingovernabilidade da UP. Esse segundo capítulo do processo do golpe de 11 de setembro de 1973 termina exatamente com o bombardeio ao Palácio La Moneda e a morte de Salvador Allende. A terceira parte do documentário, “El poder popular” (1979), tem como espinha dorsal o poder popular.¹²

¹² A proposta da pesquisa de doutorado reside exatamente na análise da narrativa fílmica da trilogia. Ariel Arnal (2013), no texto “El cine como fuente para la historia: La Batalla de Chile”, analisa a terceira parte da trilogia, “El poder popular” (1979). A preocupação central do autor reside na força das diferentes camadas populares do Chile frente à ofensiva de determinadores setores da sociedade civil e militar contra o governo de Salvador Allende e contra UP.

ENTRELAÇAMENTOS DE TEMPORALIDADES: O PRESENTISMO DAS MEMÓRIAS E EXPERIÊNCIAS DO PASSADO

A película “La Batalla de Chile” de Patricio Guzmán, à primeira vista, é marcada pelo didatismo: uma organização linear que apresenta o desencadeamento cronológico ou a sucessão de fatos e acontecimentos políticos e econômicos que culminam em um evento desastroso - o golpe de 11 de setembro de 1973, o bombardeio ao Palácio La Moneda e a morte de Salvador Allende. A organização da película em três partes e os títulos das duas primeiras sugerem essa abordagem:

- 1ª parte: A insurreição da burguesia
- 2ª parte: O golpe de Estado
- 3ª parte: O poder popular¹³

A primeira e a segunda parte sugerem essa interpretação linear: um encadeamento de causas e consequências e uma visão teleológica - o golpe de estado articulado pela burguesia que derrotou a Unidade Popular.

No entanto, a análise da narrativa fílmica pode indicar uma outra possibilidade de leitura. Levanta-se como hipótese que (1) a filmagem e montagem da equipe do Terceiro Ano mesmo apresentado os acontecimentos em ordem cronológica e um encadeamento causa-consequência, rompe com essa visão pois é possível identificar a presença de múltiplas temporalidades não restritas à simplificação passado - presente - futuro, mas como um presente abrasivo e perturbador, marcado pelo “presentismo”¹⁴ (HARTOG, 2013) do passado (memórias e experiências) - um passado que já foi, continua sendo e não passa - e um devir que pode ser tão ou mais perturbador. Porém, no entrelaçamento dessas temporalidades apresentadas no encadeamento das sequências de planos e nos recursos técnicos e estilísticos utilizados apresentam um “horizonte de expectativa”¹⁵ (KOSELLECK, 2006).

¹³ Nesse texto não abordarei a terceira parte e não problematizarei o próprio título da obra: “A luta de um povo sem armas”.

¹⁴ Hartog na obra “Regimes de Historicidade” argumenta que no regime moderno de historicidade, vive-se “sob o olho da câmera” e, portanto, marcada pelo “presentismo” (HARTOG, 2013, 136).

¹⁵ Para Koselleck (2006, p. 314), “as experiências passadas sempre contém resultados objetivos, que passam a fazer parte do seu modo de elaboração. Isso naturalmente exerce um efeito sobre as expectativas passadas (...) Como força motriz, no entanto, sua eficácia não é menos real do que o efeito das experiências

Partindo da hipótese da utilização das múltiplas temporalidades entrelaçadas na narrativa fílmica (2) Patricio Guzmán e sua equipe revelam, não explicitamente, uma preocupação com a historicidade das imagens e as ressignifica - lembrando que na película “La Batalla de Chile” são reutilizadas ou reaproveitadas imagens de filmes anteriores -, transformando o filme num “arquivo” feito no calor da hora e na urgência do presente. Temporalidade é essencial: cenas filmadas entre 1971-1973 e que serão utilizadas na montagem de uma narrativa, ou melhor três narrativas, em 1975, 1976 e 1979. Essas narrativas serão montadas no exílio. Considerar o contexto de exibição também é fundamental - fins da década de 1970 e nas décadas de 1980 e 1990: marcadas pelas memórias e experiências dos regimes autoritários, repressão e do exílio.

A trilogia “La Batalla de Chile” de Patricio Guzmán está inserida nesse contexto conturbado da década de 1970 na América Latina e constitui-se como cinema de exílio. No contexto dos golpes militares dos anos 1960 e 1970, o cinema, especialmente o documentário, era compreendido como uma arma capaz de apresentar ao mundo a “realidade”. Ao problematizar a trilogia torna-se essencial retomar os debates sobre o documentário não como o “espelho da realidade”, mas a partir do conceito de “voz do documentário” e “voz da perspectiva”, ou seja, o posicionamento político do cineasta e sua equipe em suas escolhas ao registrar e montar a narrativa fílmica - sua interpretação da realidade. O cineasta e sua equipe não são testemunhos neutros da realidade, mas interpretam essa realidade através das lentes das câmeras e das escolhas na montagem.

A abertura da primeira parte da película “La Batalla de Chile” (1975) nos é bastante provocativa: não apenas será o testemunho, mas chama o espectador a testemunhar: um fundo preto, letras brancas, na medida em que avançam os créditos, dois aspectos convidam o espectador a mergulhar nos eventos da obra: a) o filme é dedicado à memória de Jorge Müller¹⁶; b) um som torna-se mais alto e logo identificável na cena de abertura do filme: bombardeio ao palácio La Moneda. O filme inicia com o “futuro” com o devir.

A abertura do filme é o bombardeio ao palácio *La Moneda*, mas o cineasta, em voz over, apresenta o objetivo: “*As forças políticas se apresentavam divididas em dois blocos. Por*

elaboradas, uma vez que as expectativas produziram novas possibilidades às custas das realidades que se desvaneceram”.

¹⁶ Jorge Müller Silva foi um dos operadores de câmera da equipe do “Terceiro Ano” e é um dos desaparecidos políticos da ditadura chilena de Augusto Pinochet.

um lado, a oposição de centro direita formada pelos partidos Democrata Cristão e Nacional. Por outro, os partidos de esquerda agrupados na Unidade Popular, que apoia um parlamento para Salvador Allende". A câmera filma uma passeata que entoia "A esquerda unida, jamais será vencida". O realizador utiliza a palavra "corta", e testa o microfone frente à câmera antes de prosseguir ("La Batalla de Chile: La insurrección de la burguesia", (1975), 4min. 08s) Não há corte, é a ação registrada – entrada no ônibus e inicia o questionamento a pessoas comuns - personagens reais - sobre as eleições parlamentares em março de 1973. É recorrente nas palavras dos entrevistados o retorno ao passado e a referência ao presente, assim como "expectativa de futuro".

No primeiro momento, a equipe do "Terceiro Ano" preocupa-se em registrar as eleições parlamentares e a polarização política:

a) entrevistas à UP ("La Batalla de Chile: La insurrección de la burguesia", (1975), 4min. 44s):

- *O que vai ocorrer no futuro?* (entrevistador)

- *Vamos continuar avançando e lutando muito mais do que temos lutado. Na época de Frei eu tinha um barraco que caía. Corria água por dentro, os meus quatro filhos tinham bronco pneumonia. Eu pedia ajuda em vários lugares e nunca fui escutada* [nesse momento, sem cortes, o câmera filma crianças e populares atrás da mulher] *e graças ao meu presidente, não tenho grandes comodidades, mas não me falta o pão* [o foco da câmera centra-se na blusa com um adesivo com foice e martelo].

b) oposição Democracia Cristã (DC) ("La Batalla de Chile: La insurrección de la burguesia", (1975), 9min. 00s)

- *Sr., boa tarde! Qual a sua posição sobre as eleições de domingo?* [ao fundo carros passando] (entrevistador)

- *Eu creio que um plebiscito. E que o Chile vai decidir no domingo se quer marxismo ou liberdade.* [câmera tem o foco no adesivo na camisa do homem]

- *E em relação ao futuro?* (entrevistador)

- *Penso que a única solução é mudar o governo.*

- ***Por via eleitoral?*** (grifo da autora)

- *Claro.*

- *Pelo caminho das eleições.* (entrevistador)

- *Pelo caminho das eleições.*

[Sem cortes, continua filmando a rua, os carros, as pessoas]

- *O que acha das eleições de domingo?* (entrevistador)

- *Bom, creio que vamos derrotar a Unidade Popular que vai virar cinza.* [câmera foca no jornal nas mão do senhor]

- ***Acredita na via eleitoral?*** (grifo da autora) (entrevistador)

- *Sempre.*

Em meio às entrevistas, surge uma mulher que fala algo (“La Batalla de Chile: La insurrección de la burguesia”, (1975), 10min. 52s):

- *O quê?* (entrevistador)

- *Que se acuse constitucionalmente o presidente. E que seja destituído em 21 de maio mesmo. Porque acabou com o país. Seu governo é corrupto e degenerado. Degenerado, corrompido, imundo* [fala essas três palavras olhando firmemente para a câmera]. *Comunistas nojentos tem que sair todos do Chile. Em 21 de maio, graças a Deus teremos o governo mais limpo e livre que já tivemos, em nome da democracia, e vamos ficar livres desses comunistas podres. Malditos sejam.*

Importante destacar que o que marca a passagem das entrevistas da UP (ruas e praças) é uma filmagem da rua tomada de pessoas, visão do alto de um prédio. Quando vai entrevistar a oposição, filmagens dos carros. Para oposição são feitas basicamente três perguntas: quem está apoiando e o que vai acontecer nas eleições (UP), sobre o futuro e se a mudança tem que ser por via eleitoral. Essas três perguntas evocam o entrelaçamento de temporalidades: um presente abrasivo e perturbador - marcado pela polarização política -, um passado que já foi, continua sendo e não passa - marcado e que deixa suas marcas nas memórias e experiências - e um devir que pode ser tão ou mais perturbador do que presente, mas que mantém estíguas das memórias e experiências do passado - uma “expectativa de futuro”.

Na sequência é apresentado o seguinte texto pelo narrador sobre o resultado eleitoral do parlamento (a UP conseguiu pouco mais de 40% dos parlamentares): “*No fundo significa um pouco mais de poder para a classe operária. Mas esta não é a solução definitiva, pois não é uma eleição que vai evitar o confronto. O enfrentamento é inevitável e fundamental.*”

[câmera dá um *close up* nas mãos de um trabalhador] *De toda maneira vai acontecer, porque estão polarizando cada vez mais as classes: de um lado a burguesia, de outro, o proletariado. E esse enfrentamento terá que ocorrer.* (“La Batalla de Chile: La insurrección de la burguesia”, (1975), 12min. 19s até 12min. 49s)

Apresenta-se o resultado das eleições: reforça-se que oposição achou que venceu e comemorou. Nas cenas seguintes e na construção da narrativa novamente apresenta uma possibilidade de devir (marcado pelos estigmas das experiências e memórias do passado que modelam as possibilidades de futuro).

No texto do narrador: *“De agora em diante a Casa Branca e a oposição chilena compreendem que não atingirão seus objetivos com os mecanismos da democracia representativa. Os resultados obtidos pela UP mostram que o desejo de mudança social não retrocedeu, apesar dos milhões investidos pelo governo americano. Depois de março, a estratégia da oposição será, paradoxalmente, o golpe de estado.”* (“La Batalla de Chile: La insurrección de la burguesia”, (1975), 21min. 18s até 21min. 45s)

Em “La Batalla de Chile: La insurrección de la burguesia”, (1975) a narrativa da película é construída de forma a apresentar as angústias do contexto:

1) polarização política e as eleições;

2) Açambarcamento e mercado negro - novamente a ideia de um devir, marcado pelas memórias e experiências do passado

- *“Tem um recado para uma companheira de outra província? Estamos fazendo um filme.* (entrevistador)

- *Eu aguentaria tudo o que estamos passando para que o futuro de meus filhos seja melhor. Concordo com esse governo.”* (“La Batalla de Chile: La insurrección de la burguesia”, (1975), 25min. 18s);

3) Boicote Parlamentar

a) Trecho do discurso de Salvador Allende: *“E, por certo, aqueles que não aceitam que usemos as leis que estiveram em suas mãos que empregaram contra o povo. Quando nós o fazemos para defender o governo legítimo e os avanço dos trabalhadores, nasce então a resistência desses setores que tem todas as garantias da realidade que vive nosso país. Este é um governo que não é socialista. É um governo popular, democrático, nacionalista,*

revolucionário que deve cumprir um programa para abrir caminho o mais rapidamente possível para o socialismo e a transformação da sociedade”. (“La Batalla de Chile: La insurrección de la burguesia”, (1975), 29min. 40s até 30min. 47s).

Nesse trecho além do testemunho autorizado, o que dá credibilidade à narrativa, percebe-se novamente o entrelaçamento de temporalidades: o presente perturbador, os fantasmas e assombros do passado, com suas memórias e experiências e o devir. Esse entrelaçamento pode ser visto em outro testemunho autorizado.

b) Além de Salvador Allende, os trabalhadores, membro da UP, também podem ser compreendidos como testemunhos autorizados que reforçam a narrativa: “*Como chamavam essas fábricas?* (entrevistador) *Prisão. Por causa da mentalidade feudal dos patrões. Eu e os companheiros apelidamos de Prisão Santa Helena*” (“La Batalla de Chile: La insurrección de la burguesia”, (1975), 33min. 26s).

c) Ao apresentar o grupo “Pátria e liberdade” reforça-se esse entrelaçamento de temporalidades e novamente uma “expectativa de futuro”, moldada pelas memórias e experiências do passado são explicitadas pelo narrador: “*Seus patrocinadores são as organizações patronais, como a Sociedade Nacional de Agricultura e a de Fomento Fabril. O maior apoio vem do Departamento de Estado dos Estados Unidos. Em 1974, alguns ex-funcionários desse departamento revelaram que, neste período, a CIA mantinha 40 agentes no Chile, muitos deles instrutores do “Pátria e Liberdade*”. (“La Batalla de Chile: La insurrección de la burguesia”, (1975), 38min. 47s)

4) Ofensiva das organizações patronais

5) A Greve do cobre

Na 2ª parte da película - “La Batalla de Chile: Golpe de Estado”, (1976) a construção da narrativa apresenta os embates. A película inicia com a tentativa de golpe em 29 de junho de 1973 (é exatamente com essa sequência de imagens que termina a primeira parte), câmera argentino Leonardo Henricksen filma própria morte e termina com a destruição do Palácio La Moneda. Passado e futuro se entrecruzam do início ao fim da segunda parte para apresentar os embates que resultaram no violento golpe de 11 de setembro de 1973. Nessa segunda parte a equipe do Terceiro Ano vai apresentar o presente abrasivo e perturbador e o desencadeamento

desse devir, fortemente marcado pelo que “já foi” e “não passa” - “continua sendo”. Basicamente, a narrativa da segunda parte de “La Batalla de Chile” apresenta:

- a) a população e as forças fieis a Allende agem contra os revoltosos
- b) ampliam-se as manifestações pró Allende - destacando o poder das ruas e do apoio popular
- c) os trabalhadores organizados se opõem aos patrões / burguesia e às ações dos órgãos patronais
- d) os parlamentares da DC e da oposição reforçam as contra ofensivas às forças de apoio ao governo da UP.

Os embates revelam os entrelaçamentos entre o que foi e quer continuar sendo (passado / presente): um presente abrasivo e perturbador e um devir marcado pela luta de classe inevitável e por um “possível golpe”¹⁷, resultado da articulação entre a burguesia, o imperialismo e as forças armadas.

Os entrelaçamentos de temporalidades continuam aparecendo: argumentos continuam a se repetir nos discursos do Allende (inseridos com uma precisão cirúrgica), nas falas dos trabalhadores, nos discursos da oposição e da burguesia. Mas, especialmente na segunda parte, reforça-se o recurso, já utilizado na primeira, de colocar o nome e o cargo que ocupava no governo Allende e o que vai ocupar no governo militar. Em outras palavras, o presente das imagens (quando foram filmadas) é reforçado pelo futuro (participou do golpe e nesse “presente do futuro” - governo militar que controla o Estado no Chile - ocupa um cargo). Uma das cenas mais emblemáticas nesse sentido é o enterro de Arturo Peters (comando naval do governo de Salvador Allende). O registro das imagens foi realizado por Jorge Muller. O detalhamento da cena é preciso e meticuloso: enquadramento nos rostos, nos sorrisos cínicos, um “clima de golpe”.

CONSIDERAÇÕES PRELIMINARES

Através de algumas cenas e sequências selecionadas da película “La Batalla de Chile: La insurrección de la burguesia”, (1975) e (“La Batalla de Chile: Golpe de Estado”, (1976) procurou-se, com base no conceito de “voz do documentário” (Nichols), problematizar a noção de “testemunho” e de “ao vivo autorizado”, “sempre presente na tela” (Lagny).

¹⁷ Cabe lembrar que o filme foi montado após o golpe de 11 de setembro de 1973. Portanto, já é um fato, um acontecimento dado.

O objetivo central do presente texto foi levantar como hipótese que o aparente didatismo que sugere uma interpretação linear da trilogia (especialmente no caso da primeira e segunda partes), para além de um encadeamento de causas e consequências e uma visão teleológica da narrativa fílmica - que tem como final o bombardeio do *Palacio La Moneda* e a morte de Salvador Allende - pode permitir uma leitura a partir do entrelaçamento de temporalidades. Nesse sentido, é exatamente esse entrelaçamento de temporalidades em diferentes cenas captadas pelas câmeras da equipe do Terceiro Ano, marcadas por “ao vivo autorizado” e por “testemunhas” presentes que reforçam a autenticidade da coerência narrativa.

Podem ser identificados nos “testemunhos” autorizados (entrevistas ou discursos) e nos textos narrativos da equipe os entrelaçamentos de temporalidades que não se reduzem a um mero passado-presente-futuro: há um presente perturbador, marcado por angústias e embates, e aterrorizado por um “passado que não passa”, que “está presente”, e que assinala possibilidades de futuro, de devir - um devir rasurado por esse passado que “não passa” e por esse presente que perturba.

Além disso, há um efeito de “presentismo” ou um “presente continuado” sempre vivo através do audiovisual, reforçado pela contemporaneidade entre a testemunha, o cinegrafista, o diretor. A montagem é de fundamental importância nesse processo de construção de uma coerência narrativa: espaço e tempo são conectados por discursos, depoimentos, cenas que alimentam o terror, mas também a esperança. A historicidade na película pode ser identificada nas autoridades das vozes, dos sons, dos personagens, nas imagens recrutadas.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AGUIAR, Carolina Amaral de. **O cinema latino americano de Chris Marker**. São Paulo: Alameda, 2015.

CARROL, Noël. Ficção, não-ficção e cinema de asserção pressuposta: uma análise conceitual. In: RAMOS, Fernão Pessoa (org.). **Teoria contemporânea do cinema, volume II: documentário e narrativa ficcional**. São Paulo: Editora SENAC São Paulo, 2005. p. 70-104.

DEL VALLE DÁVILA, Ignacio; AGUIAR, Carolina Amaral de. A via chilena em debate: análise de “Compañero Presidente” (1971) e “El diálogo de America” (1972). In: **Significação**. v. 40, n. 40, p. 173-172, 2013.

DEL VALLE DÁVILA, Ignacio. **Cámaras em trance**. El nuevo cinelatinoamericano, un proyecto cinematográfico subcontinental. Santiago: Cuartopropio, 2014.

DITTUS, Rubén; CASTILLO, Erna Ulloa. Cartografía del cine documental político chileno: entre el discurso político y la retórica audiovisual. In: Anàlisi, Quaderns de Comunicació i Cultura. n. 46, p. 33-47, 2017.

GUZMÁN, Patrício. **Filmar o que não se vê**: um modo de fazer documentários. São Paulo: Edições SESC, 2017.

GUZMÁN, Patrício; SEMPERE, Pedro. **Chile**: el cine contra el fascismo. Valência: F. Torres, 1977.

HARTOG, François. **Regimes de Historicidade**: presentismo e experiências do tempo. Belo Horizonte: Autêntica, 2013.

HOBSBAWM, Eric. O presente como História. In: HOBSBAWM, Eric. **Sobre História**. São Paulo: Companhia das Letras, 1998. p. 243-255.

KOSELLECK, Reinhart. Futuro Passado: contribuições à semântica dos tempos históricos. Rio de Janeiro: Contraponto, 2006.

LAGNY, Michèle. **Cine y historia**: problemas y metodos em la investigación cinematográfica. Barcelona: Bosch, 1997.

LAGNY, Michèle. O cinema como fonte de História. In: NÓVOA, Jorge; FRESSATO, Soleni Biscouto; FEIGELSON, Kristian (org.). **Cinematógrafo**: um olhar sobre a História. Salvador: EDUFBA; São Paulo: Editora da UNESP, 2009. p. 99-131.

LAGNY, Michèle. Imagens audiovisuais e história do tempo presente. In: **Tempo e Argumento**, Florianópolis, v. 4, n. 1, p. 23-44, jan./jun. 2012.

LOPEZ, Marina Diaz. Patrício Guzmán. In: PARANAGUÁ, Paulo Antonio (org.). **Cine Documental en América Latina**. Madrid: Ediciones Cátedra, 2003. p. 214-224.

MILLÁN, Gonzalo. La ciudad. Quebec, Les Editions Maison Culturelle Quebec Amerique Latine, 1979.

MORETTIN, Eduardo Victório. As exposições universais e o cinema: história e cultura. **Revista Brasileira de História**. São Paulo, v. 31, n. 61, p. 231-249, 2011a.

_____. O cinema como fonte histórica na obra de Marc Ferro. In: CAPELATO, Maria Helena; MORETTIN, Eduardo; NAPOLITANO, Marcos; SALIBA, Elias Thomé. **História e cinema**: dimensões históricas do audiovisual. São Paulo: Alameda, 2011b. p. 39-64.

MOUESCA, Jacqueline. **Plano secuencia de la memoria de Chile**: veintecinco años de cine chileno (1960-1985). Madrid: Ediciones del Litoral, 1988.

NICHOLS, Bill. A voz do documentário. In: RAMOS, Fernão Pessoa (org.). **Teoria contemporânea do cinema, volume II**: documentário e narrativa ficcional. São Paulo: Editora SENAC São Paulo, 2005. p. 47-67.

NICHOLS, Bill. **Introdução ao documentário**. Campinas: Papyrus, 2016.

ODIN, Roger. A questão do público: uma bordagem semiopragmática. In: RAMOS, Fernão Pessoa (org.). **Teoria contemporânea do cinema, volume II**: documentário e narrativa ficcional. São Paulo: Editora SENAC São Paulo, 2005. p. 27-45.

ODIN, Roger. Filme documentário, leitura documentarizante. In: **Significação**, ano 39, n. 37, p. 10-30, 2012.

RAMOS, Fernão Pessoa. A cicatriz da tomada: documentário, ética e imagem-intensa. In: RAMOS, Fernão Pessoa (org.). **Teoria contemporânea do cinema, volume II**: documentário e narrativa ficcional. São Paulo: Editora SENAC São Paulo, 2005. p. 159-226.

RAMOS, Fernão Pessoa. **Mas afinal... O que é mesmo documentário?** São Paulo: Editora SENAC, 2008.

RUFFINELLI, Jorge. **El cine de Patricio Guzmán**: em busca de lás imagens verdaderas. Santiago: Uqbar, 2008.

VALIM, Alexandre Busko. História e Cinema. In: CARDOSO, Ciro Flamarion; VAINFAS, Ronaldo (org.). **Novos domínios da História**. Rio de Janeiro: Elsevier, 2012. p. 283-300.

VALLEJOS, Rolando Alvarez. Cultura política y represión política. In: ABREU, Luciano Aronne; MOTTA, Rodrigo Patto Sá (orgs.). **Autoritarismo e cultura política**. Porto Alegre: FGV : EdIPUCRS, 2013. p. 327-348.

VILLAÇA, Mariana Martins. **Cinema cubano**: Revolução e Política Cultural. Alameda: São Paulo, 2010.

VILLAÇA, Mariana Martins. O “cine de combate” da *Cinemateca del Tercer Mundo* (1969-1973). In: MORETTIN, Eduardo; NAPOLITANO, Marcos; KORNIS, Mônica Almeida (org.). **História e documentário**. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2012. p. 237-271.

XAVIER, Ismail. O olhar e a voz: a narração multifocal do cinema e a cifra da história em São Bernardo. In: **Literatura e Sociedade**, Revista de Teoria Literária e Literatura Comparada, v. 02, n. 130, p. 126-138, 1997.

XAVIER, Ismail. **O discurso cinematográfico**: a opacidade e a transparência. São Paulo: Paz e Terra, 2005.