

# *O CINEMA DE PATRICIO GUZMÁN: OBSESSÃO HISTÓRICA, IMPASSE E “NOVO UNIVERSAL” - DA BATALHA DO CHILE (1975-1979) À INFLEXÃO EM SALVADOR ALLENDE (2004)<sup>1</sup>*

POR ANA LUCIA OLIVEIRA VILELA Y FABIANA DE SOUZA FREDRIGO

Patricio Guzmán's cinema: historical obsession, impasse and “new universal” – from the Battle of Chile (1975-1979) to the turning point in Salvador Allende (2004)

## Resumo

Na obra de Patricio Guzmán, a questão da utopia está sempre em jogo, porém, não da mesma maneira. Para tratarmos deste tema, lidamos com duas de suas produções, *A Batalha do Chile, a luta de um povo sem armas* (1975-1979) e *Salvador Allende* (2004). Na primeira, uma trilogia, o documentarista maneja a causalidade histórica, arquitetando uma concepção estrutural de narrativa. Na segunda, observamos duas inflexões: o cineasta vislumbra Allende em sua contingência (não para defender ou erigir um mito), bem como associa perspectiva utópica e elaboração, nos permitindo alcançar o impasse da sociedade chilena (e dele próprio). Em razão disso, formulamos a seguinte hipótese acerca da cinematografia de Guzmán: da estrutura à contingência, ela opera um “novo universal”, perspectivando a utopia. O cineasta encontrará o caminho do “novo universal” depois de reconhecer um impasse ético, cujo enigma central busca atribuir um lugar a Allende. Delineado pelas pesquisadoras com o objetivo de analisar a obra de Guzmán, o “novo universal” será mobilizado ao longo deste artigo e, mais detidamente, caracterizado no item final.

**Palavras-chave:** Patricio Guzmán, documentário, Salvador Allende, A Batalha do Chile.

1. Conforme as diretrizes da Revista, ao longo do artigo, traduzimos para o português o que foi possível. Optamos por deixar, no original, o trecho de uma música (*La Baeta*). Particularmente sobre a entrevista de Patricio Guzmán a Ana Cacopardo (2022), os trechos estão em português no texto, pois não há versão escrita em espanhol, de modo que não produzimos a contrapartida, neste caso.

**Abstract**

In Patricio Guzmán's work, the question of utopia is always at stake, however, not in the same way. To address this topic, we deal with two of his productions, *The Battle of Chile*, the struggle of a people without weapons (1975-1979) and *Salvador Allende* (2004). In the first, a trilogy, the documentary filmmaker manages historical causality, engineering a structural conception of narrative. In the second, we observe two inflections: the filmmaker glimpses Allende in his contingency (not to defend or build a myth), as well as associates a utopian perspective and elaboration, allowing us to reach the impasse of Chilean society (and his own). Therefore, we formulate the following hypothesis about Guzmán's cinematography: from structure to contingency, it operates a "new universal", envisioning utopia. The filmmaker will find the path to the "new universal" after recognizing an ethical impasse, whose central enigma seeks to assign a place to Allende. Outlined by the researchers with the aim of analyzing Guzmán's work, the "new universal" will be mobilized throughout this article and, in more detail, characterized in the final item.

**Keywords:** Patricio Guzmán, documentary, Salvador Allende, *The Battle of Chile*.

*O papel do artista é não olhar para longe*  
(Akira Kurosawa)

*Quanto mais falta, mais silêncio se instala, mais possibilidades  
de sentido se apresentam*  
(Eni Puccinelli Orlandi)

**1. Testemunhar a primeira chama da utopia: chovem bombas e pedras**

Nascido em Santiago em 11 de agosto de 1941, o documentarista Patricio Guzmán acompanhou e registrou, com sua equipe<sup>2</sup>, o impacto dos conflitos durante o governo de Salvador Allende. Em razão do golpe de Estado e da experiência no *Estádio Nacional*, dirigiu-se para o exílio, passando por Cuba, onde teve assessoria e parceria do *Instituto Cubano del Arte e Industria Cinematograficos* (ICAIC) para montagem e divulgação de *A Batalha do Chile* (1975-1979). Morou na Espanha, ao longo da década de 1980. Durante esse mesmo período, retornou ao Chile para filmagens, sem fixar residência no país. Passou a viver na França em meados dos anos noventa (Guzmán, 2020: sem paginação).

Não há dúvida de que nos deparamos com peças histórico-cinematográficas, quando examinamos as realizações de Patricio Guzmán. Seus documentários fazem mais do que apresen-

2. O cineasta formou a equipe *Tercer Año*, composta pelo cinegrafista Jorge Müller, pelo técnico de som Bernardo Menz, pelo produtor Frederico Elton e pelo assistente de direção José Bartolomé. (Scherbovsky, 2016: 95).

tar uma narrativa convencional; produzem sentido à história chilena. Nessa medida, o diretor aproxima-se do campo histórico enquanto saber disciplinar<sup>3</sup>. Para ele, o “cineasta é uma testemunha que participa; um observador ativo que toma posição – um fabricante de significados” (Guzmán, 2017: 23). Por “fabricante de significados”, deduzimos seu principal propósito como documentarista: mudar a forma de ver. Essa ação é dialética: a realidade muda quando é filmada e a filmagem, por sua vez, ao capturar um aspecto da realidade, vê-se, dali em diante, transmutada por aquilo com que se defrontou. É preciso coragem para olhar: não se olha em vão, não se filma impunemente. Uma filmagem pode matar, como atestam o assassinato do cinegrafista argentino, Leonardo Henrichsen, e o desaparecimento do integrante da equipe de *A Batalha do Chile*, Jorge Müller.

Dada a experiência no Chile da Unidade Popular, a obra cinematográfica de Patricio Guzmán é uma busca obsessiva pela compreensão autoral da história chilena e, muito especialmente, de um personagem, Salvador Allende<sup>4</sup>. Autoral porque captura o evento como elaboração e partilha, expondo-o em suas temporalidades: a do acontecimento (experiência imediata) e a da memória (experiência elaborada). O diretor testemunha e solicita aos espectadores que, junto dele, tomem para si a história que conta. Presenteia-os com seus documentários, reforçando o laço social, pois nutre uma *história amorosa com seu país imaginário*. Distante do Chile, Guzmán não o abandona à própria sorte; a cada película, tem um encontro marcado com este lugar da infância e da adolescência.

A lide de Patricio Guzmán com a história e a utopia é constante. Essa última põe em jogo a política: trata-se de arranjar individualidades a/em coletividades. Estas não são instâncias separadas, visto que o outro (a nação, o partido, a família, o pai etc.) será sempre parte integrante do sujeito, “como modelo, objeto ou adversário” (Rosenberg, 2006: 12). Na obra de Guzmán, uma pergunta se repete, ora na formulação da trama, ora na recepção: e se? Dirige-se à contingência, àquela condição humana indeterminada e transpessoal. Abertas pelo desejo, as fissuras e infiltrações entre o individual e o coletivo são interrogadas, neste artigo, via Psicanálise.

A década de 1990 registra uma inflexão, a fórmula de *A Batalha do Chile* não se repete nos documentários de então. De certa maneira, o cinema de Patricio Guzmán passa a expressar a vivência angustiada da transição chilena. Em face disso, retorna à figura de Allende, integrando a memória à trama. Embora tenha partilhado do olhar utópico da geração das décadas de 1960 e 1970, não é somente essa utopia que o (in)forma<sup>5</sup>. Sua obra mantém o futuro aberto, enten-

3. A propósito, ao lado da Filosofia e Geografia, Guzmán cursou História. Não terminou nenhum dos cursos, que, segundo ele, o aborreciam (Ruffinelli, 2008: não paginado).

4. Em livro a respeito d'*A Batalha do Chile*, Guzmán afirmou que, no momento do governo da Unidade Popular, “(...) el proyecto cinematografico más solido era comprender que el cine documental representaba a Salvador Allende” (Guzmán, 2020: sem paginação). Ele não esclarece o significado dessa afirmação categórica, deixando ao leitor um enigma: o que significaria “representar Allende”? Como seja, nos cabe sublinhar que Salvador Allende será, também para Guzmán, um enigma a decifrar.

5. O termo geração pode definir uma comunidade, a partir do apontamento de um *habitus* partilhado, todavia, não pode ser tomado como algo determinante. As gerações se plasmam, se encontram, trocam impressões e intuições, respondem umas às outras, divergem e reivindicam lugares próprios, simultan-

dendo-o como a realização de uma história afeita aos detalhes. Guzmán não pode compartilhar da distopia, tal como a concebe a geração de novos cineastas. Não que a ele seja desconhecida; antes, é que, em sua obra, a distopia é substituída pela *nostalgia*, que deixa plena a memória.

Para este artigo, demarcamos, na cinematografia guzmaniana, a trilogia que inaugura seu reconhecimento internacional, *A Batalha do Chile, a luta de um povo sem armas*. Essa compreende os filmes: *A insurreição da burguesia* (1975); *O golpe de Estado* (1976); *O poder popular* (1979). Sintética e inicialmente, apresentaremos o argumento geral que os orienta e uma cena disruptiva que os interroga. Essas cenas disruptivas, breves e em menor número, integram-se à narrativa produzindo uma fissura na lógica estrutural, dominante nesses filmes. Consideramos que tais cenas expressam o sintoma do novo universal e, por consequência, o traço distintivo da contingência na obra de Guzmán.

### 1.1. Cenas disruptivas, manejo da contingência e escape da armação estrutural

Em *A insurreição da burguesia* (1975), acompanhamos as investidas das classes patronais, aliadas a capitais internacionais, contra o governo de Allende. O abandono das estratégias institucionais, por parte da oposição, já se evidencia no ataque ao *La Moneda* em junho de 1973. A última cena, o assassinato do cinegrafista Leonardo Henrichsen, é signo da decisão que culminaria no golpe em 11 de setembro. Circunstancial, esta cena não se submete à caracterização estrutural dos conflitos, a começar pelo fato de que o cinegrafista não podia prever que filmaria a própria morte.

Na película seguinte, *O golpe de Estado* (1976), a burguesia, as camadas médias e as Forças Armadas forjam, paulatinamente, uma unidade que, mais tarde, se cristalizaria em torno da Junta Militar<sup>6</sup>. Enquanto a burguesia se unifica, as forças em torno do governo se fragmentam, dificultando – e, por fim, inviabilizando – a contenção do golpe. O antagonismo passa a se expressar por meio de uma nova configuração: a tensão crescente entre a Unidade Popular e as forças reacionárias. A cena disruptiva escolhida coloca em questão um personagem, Augusto Pinochet. Para o argumento a ser desenvolvido, não importa se ele é secundário ou coadjuvante, no momento do registro do ocorrido. Importa, sim, como a cena demonstra o recurso utilizado por Guzmán para questionar o constitucionalismo de Augusto Pinochet – e não para explicitar seu protagonismo posterior.

Em *O poder popular* (1979), o povo ocupa o centro da cena, é ator principal. Aprofunda-se a organização em resposta à greve patronal dos transportes. É belamente sincrônico que a cena disruptiva seja a de um trabalhador, rápido e leve, conduzindo uma carroça pela rua esvaziada. Com a resistência estrangulada, para os trabalhadores, o impasse se localiza na defesa

eamente. Ao posicionar a formação de Guzmán como dissonante, pretendemos indicar que ele não envereda pela via de uma utopia fatalista da revolução armada, cara à boa parte da juventude dos sessenta. 6. A Junta Militar era composta pelos seguintes oficiais das Forças Armadas: Gustavo Leigh (Aeronáutica), José Toríbio Merino (Marinha), Augusto Pinochet (Exército) e César Mendonza (Carabineiros).

de uma revolução sem armas. Crente na revolução, o poder popular é pura festa, ao passo que se dirige ao drama<sup>7</sup>.

Na trilogia, distinguem-se duas temporalidades, conforme sugerido linhas atrás: a primeira relativa à captura das imagens e a outra relativa ao processo de edição. Tempo implica narrativa, assim, em *A Batalha do Chile*, as breves cenas de silêncio ganham destaque, posto que elementos disruptivos escapam ao fluxo diegético estrutural. Explica-se: uma concepção de tempo orienta a narrativa; um tempo teleológico (o fim inscreve-se no começo) constrói uma narrativa determinada que serve à manifestação do drama. No entanto, o silêncio, integrado à narrativa, interrompe a causalidade, significa a contingência e encena a disrupção. Em tais circunstâncias, o que está à margem ocupa o centro. Embora possa parecer uma narrativa integralmente estrutural, em *A Batalha do Chile*, Guzmán produz dissonâncias. Portanto, desde essa primeira trilogia documental, há uma assinatura poética e autoral que se aprofundará no restante da obra guzmaniana.

Na *Batalha do Chile* (1975-1979) e em *Meu país imaginário* (2022), uma imagem-narrativa se repete: a chuva. Numa choviam bombas, noutra choviam pedras. Parte da razão de afirmarmos que Patricio Guzmán tem uma obra, antes de ter relação com seu profícuo currículo de diretor e produtor, reside no fato de o acompanhar uma obsessão: o desvendamento da festa e do drama que cruzaram os caminhos da Unidade Popular e de sua liderança, Salvador Allende. Também constitui a épica chilena, que incita sua criação cinematográfica, uma natureza implacável e controversa (a cordilheira, o deserto, o oceano), cuja presença ataca disputas esquizofrênicas a projetos grandiosos.

2022-1973. *Pedra, bomba e incêndio*: em *O país imaginário* é inescapável a alusão ao ataque aéreo ao *La Moneda* e seus funestos resultados, registrados em *A Batalha do Chile*. Não é preciso conduzir o espectador, pois a memória traumática se interpõe: sua elaboração é incitada pelas imagens de jovens que, maculados pela cegueira, resistem ao sequestro do olhar e da ação<sup>8</sup>. Por associação (à cegueira), outra imagem icônica ancora o trauma: os óculos de Salvador Allende, com suas lentes quebradas, estilhaços e haste ausente. De variadas formas, o cineasta enfrenta o mandato violento, entre outras tantas violências: se a ordem é não ver, é preciso *filmar o que não se vê*<sup>9</sup>. Em razão disso, a obra de Guzmán é continuamente uma volta ao começo para recomeçar diferente.

7. Drama e festa expressivamente compõem a análise de Tomás Moulian (1998). Para o cientista social, o período da Unidade Popular, com seu *páthos trágico*, permitiu experimentar tanto a festa, com toda a efervescência da crença no poder popular, quanto o drama, no fracasso da via chilena e na violência vitoriosa do golpe. A efervescência e o drama se veem capturados na cinematografia de Patricio Guzmán. Nela, o drama alimenta a memória traumática a ser elaborada.

8. Entre as testemunhas entrevistadas no documentário de Patricio Guzmán, há uma jovem fotógrafa que, muito emocionada, lamenta a perda da visão e pergunta-se sobre o motivo da tática policial utilizada nas manifestações de 2019. Apesar do ocorrido, ela permanece fotografando.

9. Alusão ao título em português do livro de Patricio Guzmán (2017), “Filmar o que não se vê: um modo de fazer documentários”.

## 2. A Batalha do Chile (1975-1979): causalidade, impasse e utopia

Em 1971, Patricio Guzmán voltava a Santiago para realizar uma película ficcional sobre Manuel Rodríguez, figura ilustre da independência chilena, cujo nome inspiraria o grupo guerrilheiro atuante durante a ditadura pinochetista, a Frente Patriótica Manuel Rodríguez (FPMR). As filmagens do ficcional foram interrompidas definitivamente em razão da greve patronal dos transportes. Já tendo filmado *Primeiro Ano* (1972) e contando com um modesto apoio da Universidade Católica, Guzmán retoma a filmagem das ações do governo de Allende, indo ao encontro das disputas judiciais e parlamentares, do cotidiano das organizações populares e seus debates calorosos.

Segundo o cineasta, as filmagens não se deram espontaneamente. A restrição na quantidade de filmes virgens (aproximadamente 18 horas de filmagens, em 16mm), doados por Chris Marker, exigiu o planejamento de locações e temáticas (Guzmán citado em Monteiro, 2020: 105). Dentre as locações, encontram-se: o Jornal *El Mercurio*, o Parlamento, o Palácio *La Moneda*, a *Compañía de Aceros del Pacífico* e a indústria têxtil *Yarur*. Entre os temas, destacam-se os políticos, os econômicos e os ideológicos, respondendo a uma estrutura diegética marxista-leninista, adotada nos filmes de *A Batalha do Chile* (Monteiro, 2020). Para Guzmán, em entrevista de 1977 a Pedro Sempere, tais características concederiam ao documentário “seu valor permanente” (Guzmán citado em Monteiro, 2020: 105). Em tensão à força da estrutura, irrompe um desejo por um tempo reflexivo. Para o cineasta, a urgência da política em um país a construir frustrava seu ritmo e estilo documental:

[...] eu gostaria que a película fosse mais tranquila, que houvesse mais espaço, mais ar, entre sequência e sequência. Esses planos mortos, que ajudam a refletir sobre o já visto e te preparam para o que vem, não existem. Termina uma sequência e começa outra. A justaposição é brutal. Isso, sim, me incomoda um pouco. [...] Sempre que pensávamos nisso [...] em um rio, um rio sempre há que mostrá-lo, pensávamos, bom, depois que passe esta greve, vamos fazer o rio, depois que passe esta ofensiva, vamos mostrar o bosque, o parque. Depois que passe o conflito do cobre... mas os conflitos não terminaram nunca. Então, chegou o golpe e simplesmente apareceram os aviões no céu. Quase sem transição, se passou a uma situação de guerra. (Guzmán em entrevista a Ana Cacopardo: 2022)

Em alguns aspectos ou trechos de *A Batalha*, a realidade se impunha às imagens, não como estrutura, mas como uma poética que emergia tanto das práticas adotadas nas filmagens quanto da edição. Como sugerimos, a contingência, intrínseca ao detalhe, não domina a trilogia, mas busca brechas para se fazer vista. Segundo o cineasta, na montagem, dois eixos se apresentaram. Um, aparente, se conforma à “estrutura externa cronológica”, em que os fatos se encadeiam sequencialmente. Outro, constitui uma estrutura interna, sustentando “seu relato dialético nas lutas dos contrários” (Monteiro, 2020: 104). Entre um e outro, em raras capturas,

a contingência se embrenha afoita. Não dura, mas faz toda a diferença no instante disruptivo: o olhar foi rendido pelo anacrônico, que é, por excelência, anti-estrutural<sup>10</sup>. Entre os contrários, que forjam a rede estrutural, há a busca pelo escape. É o que denominamos futuro aberto, um dos elementos do novo universal.

Com apenas uma câmera, a equipe saía todos os dias em busca de registros (Guzmán, 2013: 142), sem ter certeza da finalidade social das imagens. Um senso de urgência diante de acontecimentos sobrepunha-se: “ao filmar a realidade pensávamos que fazíamos um filme muito mais político do que uma ficção. Não sabíamos que utilidade prática ele poderia ter. Talvez projetar essa película nas fábricas. Tínhamos tanto a fazer que a ação predominou sempre” (Guzmán em entrevista a Ana Cacopardo: 2022). Para os cineastas coetâneos, uma produção cinematográfica visava à intervenção imediata na realidade, de forma a contribuir com as mudanças em curso. Para Guzmán, contudo, o registro do processo era, em si, importante, posto que ele reconhecia que estavam todos implicados em uma inédita circunstância histórica (Scherbovsky, 2016). Assim, de toda maneira, o registro seria útil; fosse no resguardo da memória, em caso de derrota, fosse em instrumento de luta, no caso da guerra civil.

O subtítulo da trilogia, *A luta de um povo sem armas*, indica uma singularidade e um incômodo. A via chilena se pretendia uma experiência diferente dos referenciais que integravam o imaginário da esquerda latino-americana. Senão em sua totalidade, ao menos para boa parcela, a Revolução Cubana era o modelo que definia o continente. O paradigma heroico desprezava saídas consideradas reformistas. No Chile, a revolução democrática, o caminho institucional e não armado seriam os desafios à sua utopia. Anunciar o ineditismo fez parte da festa; vivenciá-lo, em seus profundos impasses, alimentou o drama. As três partes de *A Batalha* constituem-se como doloroso réquiem, celebração fúnebre que não pode conceder descanso aos mortos.

## **2.1. A insurreição da burguesia (1975) e um personagem para a estrutura dramática: o povo**

Ao som dos aviões da Força Aérea, inicia-se *A insurreição* (1975). Chamas e manifestações tomam a tela. Um espectador informado saberia de antemão que o percurso narrativo a ser cumprido levaria ao golpe de estado. Mesmo assim, a montagem, visando manifestar o drama, inscreve o fim no começo. O introito articula um feixe trágico de eventos: a morte de Allende, a derrota da Unidade Popular, da revolução e da utopia. Uma imagem-síntese: o *La Moneda* em chamas. Uma voz em *off* anuncia o recuo no tempo, em seis meses, às eleições parlamentar-

10. Compreendemos o anacronismo como um elemento que, ao mesmo tempo, está dentro e fora do tempo. Como sugere Agamben (2009), o anacronismo revela-se quando o que não é capturado em seu tempo porque não lhe é congruente, ainda assim, o explica até melhor – em síntese, trata-se do extemporâneo. É a pista ou rasto do que, à primeira vista, não podia estar ali e, no entanto, produz o sentido exato quando um *insight* torna visível a razão de sua presença. Para esclarecer, o autor toma como exemplo a contemporaneidade da moda e o deslocamento temporal por ela produzido, quando mistura elementos. Atentos ao inadequado, retiramos o peso de uma história racionalizada apenas como contexto para entrar na história viva (inspiração nietzschiana), que intermedeia tempos e provoca surpresas.

es. De forma angustiante e reiterativa, a narrativa polarizada vai apresentando os personagens: a oposição, reunida em torno do (dividido) Partido Demócrata Cristão e do Partido Nacional, e os partidos e movimentos de esquerda, os que integravam ou não o governo.

Passadas as impactantes primeiras cenas, ouvimos, de um narrador em *off*, o que deve ser necessariamente retido das imagens: a divisão dos chilenos. Logo depois, manifestantes entoam em uníssono “a esquerda, unida, jamais será vencida”, anunciando uma brecha nefasta do enredo: a esquerda não estava totalmente unida. Seguem-se manifestantes opositoristas. A câmera desloca-se e alguém da equipe, quase sempre fora de cena, faz perguntas acerca das eleições parlamentares de março de 1973. São mostradas imagens aéreas das manifestações. Sequencialmente, novas entrevistas direcionam-se aos motoristas nas ruas e a moradores de edifícios residenciais. Depósitos clandestinos, ações parlamentares para destituir ministros, agitação estudantil contra a reforma educacional, mobilização de agremiações patronais, reações ao desabastecimento e, finalmente, a greve dos trabalhadores da indústria de extração do cobre apresentam-se em cenas justapostas, causando frenesi. Não há tempo para refletir ou pesar as forças em disputa. A conclamação é ao julgamento imediato: a empatia é convocada para desaguçar no julgamento político, sendo o documentário um testemunho-denúncia.

As grandes manifestações de apoio ao governo de Allende são tomadas de dupla perspectiva: de cima, capturam a multidão, apelando ao universal (isto é: o bem do trabalhador é o bem do Chile); de baixo, capturam os personagens em peculiares gestos e falas. Personagens singulares são veiculadores de um grupo social ou de uma posição política<sup>11</sup>. Nesse sentido, nenhum deles possui uma trajetória ou arco dramático. Movem-se as estruturas de uma sociedade: a burguesia, o campesinato, os trabalhadores, a classe média, o imperialismo, os partidos políticos, os sindicatos e os movimentos sociais. Não há protagonismo individual, nem mesmo de Allende. O Presidente aparece como voz que encarna, expressa e vocaliza o estrangulamento da utopia socialista instalada em uma estrutura governamental capitalista e subalterna. É inegável o aspecto estrutural da trilogia.

11. Jean Claude Bernardet, ao analisar as imagens do povo no contexto cinematográfico brasileiro, destaca que o cinema documental das décadas de 1960 e 1970 buscava, principalmente, registrar as tradições populares. Além desse interesse, emergiam os problemas sociais e as questões da linguagem cinematográfica. Esta última, segundo o autor, é marcada por um “modelo sociológico” caracterizado por fazer de cada personagem o representante de “uma classe de indivíduos (e de) um fenômeno” (Bernardet, 2003: 19). Assim, as experiências particulares precisam ser adequadas e confirmar aquilo que a voz em *off* anuncia. É notório que *La Batalla de Chile* possa ser identificada à categoria cinematográfica definida pelo “modelo sociológico”. Entretanto, cumpre apontar uma distinção. Guzmán evidencia o *conflicto em si*, em detrimento das características de uma classe ou grupo social. Por exemplo, quando filma uma assembleia dos trabalhadores das minas de cobre (segundo o cineasta, a aristocracia do proletariado chileno), expõe um sindicalista, em discurso, lidando com a contradição da categoria: compartilhar os interesses da classe trabalhadora em geral e, ao mesmo tempo, garantir sua superioridade, salarial e de status, particularizada, em relação ao restante da classe. Assim, o trabalhador não é “universalizado” como trabalhador. Antes, os personagens (a cena é coletiva, não se trata apenas do sindicalista, mas também dos que o vão, xingam, tentam silenciá-lo e, ainda, dos que o querem proteger) expressam a tensão interna à classe, expondo o conflito crescente.

Assediado pelas imagens, o espectador não encontra acolhida fácil. Como a função da empatia é o julgamento político, é impossível criar vínculos individuais. Miramos os conflitos de uma nação. E, no entanto, nos emocionamos. Se o afeto não passa pela empatia ou pela identificação, como ele se produz? Instiga-se o afeto do espectador por meio das mudanças abruptas e intensas de perspectiva e da distância da câmera aos seus objetos. Essa movimentação compromete o espectador, inserindo-o no fluxo e refluxo da história.

A última cena de *A insurreiçã da burguesia* (1975) apresenta um novo recurso cinematográfico: o congelamento da imagem. Era 29 de junho de 1973. Após uma longa greve, os mineiros do cobre recuam. Allende faz um grande comício para recosturar as alianças com o povo, principalmente os trabalhadores. Em resposta, um grupo de militares, o Regimento Blindado Número Dois, ensaia um golpe, atacando, por terra, o *La Moneda*. Prenúncio do assalto que se concretizaria meses depois, o *Tanquetazo* deixa seu rastro. Com a câmera colocada a alguns centímetros do chão, vemos a rua enfumaçada, pessoas correndo e ouvimos tiros. Erguida a câmera, seus rostos ficam visíveis. Um caminhão carregado de soldados, ostensivamente armados, chega. A imagem oscila. Talvez, diante do risco, o cinegrafista tenha ponderado a fuga. Com gestos abruptos, um soldado ameaça um passante que cai, se ergue e consegue escapar. Irritado, atira em direção à câmera, sem atingi-la. Caminha de um lado a outro, desnorreado. Olha novamente e encontra seu alvo. Ergue a arma e não hesita em atirar. Alguém, talvez o próprio cinegrafista, grita: “Cuidado! Cuidado!”. Quando o soldado mira a câmera, a imagem congela. É o tempo de que precisa o espectador para se sentir alvejado. Imagem descongelada, o soldado atira, a câmera cambaleia e cai focalizando o atirador. A imagem estática, única desta primeira parte do filme, oportuniza, depois da vertigem narrativa, um brevíssimo momento de reflexão, invadido pela identificação entre o cinegrafista e o espectador. A mensagem não pode ser mais clara: o choque com a morte traz o espectador para dentro da trama.

Destacamos que não há testemunhos na trilogia *A Batalha do Chile*. Na primeira parte, o que se apresenta são entrevistas, realizadas no calor dos acontecimentos, com pessoas de posições políticas variadas. Não obstante, o próprio filme faz do espectador uma testemunha dos acontecimentos que levarão ao trauma coletivo. A morte do cinegrafista tem significado especial. A narrativa fílmica, sob armação estrutural, tratava de explicar a causalidade e a razão dos eventos, buscando evidenciar como se construiu o impasse por meio do qual a Unidade Popular colapsou. Para fazer isso, a escolha natural, do ponto de vista da narrativa teleológica, seria eleger a queda de Allende como encerramento. Guzmán não faz isso porque quer implicar o espectador na trama e adverti-lo dos perigos, tornando o filme um testemunho-denúncia. Se a morte de Allende seria signo da crença, do envolvimento e da necessidade, a morte do cinegrafista é signo da morte de qualquer um. A contingência deixa a margem e orienta a cena.

## **2.2. O golpe de Estado (1977): da clausura de Allende ao impasse da Unidade Popular**

*O golpe de Estado* (1977) começa exatamente onde termina *A insurreiçã da burguesia* (1975): a morte do cinegrafista argentino em junho de 1973. A cena se repete; desta vez com

função narrativa diversa. Sem congelamento e inserida em outro contexto, define uma periodização, marcando uma mudança: a via institucional provou-se insuficiente à oposição. Fragilizado o governo, as portas estão abertas para uma outra estratégia, mais agressiva e contundente: o golpe.

Reforçando sua causalidade, os acontecimentos são apresentados em um ritmo mais lento do que o d'*A insurreição da burguesia* (1975). A narrativa acerca do golpe é dominada e determinada por três eixos causais articulados: (1) o paulatino afastamento entre Democracia Cristã e Unidade Popular; (2) o aprofundamento das contradições internas à Unidade Popular; (3) o isolamento de Allende em razão de sua fidelidade ao projeto da Unidade Popular, o que leva à clausura e ao impasse.

Os acontecimentos constituintes do terceiro eixo dominam a narrativa, sendo abordados em várias sequências, uma das quais com seis minutos. Em reunião, dirigentes sindicalistas e militantes debatem possíveis estratégias: a cada proposta levantada, uma objeção relevante é colocada. A interpretação aguda e límpida dos fatos acrescenta um elemento angustiante: a despeito da eloquência – e quiçá em razão dela – a Unidade Popular se desagrega e as Forças Armadas avançam em sua coalisão com a Democracia Cristã e o Partido Nacional. Deslocando-se de um discurso a outro, de um argumento ponderado e medido a outro, instala-se um clima de clausura: cada possibilidade aberta por um discurso é selada por outro discurso, igualmente, coerente.

Salvador Allende, por sua vez, busca acordos com a Democracia Cristã e parte das Forças Armadas, cedendo espaço na cúpula do governo. Em consequência, agravam-se os atritos entre as forças de apoio. Durante o cerimonial de instalação do Gabinete Cívico Militar, Allende afirma a necessidade de persistir em busca de “algo que outros povos não alcançaram. Uma revolução por via distinta, de acordo com nossa história, tradição e realidade”<sup>12</sup>. Não agrada a ninguém, enclausurando-se um pouco mais.

O fluxo narrativo mantém um movimento pendular entre locações: salas ocupadas pelas reuniões operárias abrigam o debate; ruas tomadas por ações isoladas de pequenos grupos de esquerda; gabinetes recebem políticos na busca de acordos entre interesses conflitantes; fábricas convivem com a infiltração militar; estacionamentos, com veículos amontoados e imóveis, explicitam o poder do patronato do transporte. Enquanto Allende discursa e os dirigentes pop-

12. Esse argumento já aparecia em entrevista a Augusto Olivares, em 1971. Para diferenciar a via chilena do processo revolucionário cubano, tendo a seu lado Fidel Castro, então um ilustre visitante, Allende afirma que a via chilena devia seguir “nossa realidade, nossa história e nossa tradição”. Isso porque o “Chile, por suas características, por sua história, é um país onde a institucionalidade burguesa funcionava à plenitude e onde, dentro desta legalidade burguesa, o povo, *sacrificadamente*, foi avançando e conseguindo conquistas. Foi se conscientizando, foi compreendendo que nós, dentro do regime capitalista, [atuamos] no reformismo. (Assim), Chile pode alcançar a dimensão de país dono de sua independência econômica e capaz de chegar a níveis superiores de vida e de existência.” (Grifo das autoras). Allende destaca, ainda, sua crença na institucionalidade política chilena: “O congresso chileno tem 160 anos de ininterrupto funcionamento; (...) as Forças Armadas chilenas são profissionais, (e, ao longo da história, têm se colocado) à margem de uma ação política.” (Castro e Allende em entrevista a Olivares: 1971).

ulares e sindicais divergem em debates, a ação militar sinaliza a coesão da burguesia. Plasam-se, em imagens, a angustiante imobilidade do poder popular, refém de sua própria divisão, e o confinamento crescente do chefe do executivo. O percurso demarca o início de uma solidão que Guzmán abordará em outra película, *Salvador Allende* (2004), como veremos adiante.

Demarcando o isolamento de Allende, um Augusto Pinochet, ainda figurante, irrompe no documentário. Era junho de 1973, dia do *Tanquetazzo*. Em frente ao *La Moneda*, o Ministro da Defesa, José Tohá, busca evitar um enfrentamento entre os golpistas e a população que protesta. O General Pickering tenta dispersar a aglomeração diante do Palácio, alertando para os riscos. Seguidos pela câmera, protagonizam a cena. Ao lado de Tohá, à margem da cena, está Pinochet. Para trazê-lo ao centro, é preciso congelar a imagem e informar, em voz *off*, que ele se encontrava entre os oficiais constitucionalistas. Congelada, a imagem se torna, como antes na morte do cinegrafista, um sinal de alerta ao espectador. No momento da filmagem, ignorava-se o papel que Pinochet teria na história chilena. Na montagem, feita mais tarde, Pinochet já se arvorara protagonista. Em 1975, ano do *shock neoliberal*, a vitória da proposta dos *Chicago Boys* concedia ao General uma longa liderança, assentada em um projeto fundacional de país. No filme, as duas temporalidades (a da captura do registro e a da montagem) se interpolam, insinuando a emergência de uma terceira, a do espectador. A justaposição dessas temporalidades sugere que Guzmán impunha fissuras à teleologia hegemônica da trilogia.

*O golpe de Estado* (1976) mantém o aspecto estrutural: os conflitos entre as classes sociais determinam o fluxo histórico. Por isso, Allende e Pinochet são mantidos, ambos, durante quase toda a narrativa, em papel secundário (o primeiro menos que o segundo). Contudo, uma aparição de Pinochet confronta o caráter estrutural da narrativa, interpelada pela contingência: e se Pinochet não tivesse conspirado? Ao fim da película, encerra-se a periodização, que fora aberta pela morte do cinegrafista.

### **2.3. O poder popular (1979): o futuro aberto, rastro tangível do novo universal**

*O poder popular* (1979) tem por tema central a crescente organização popular em resposta à greve patronal dos transportes e ao decorrente desabastecimento. Seus protagonistas serão os trabalhadores (em seu caráter coletivo: variados tipos de organizações, partidárias ou não) e Allende, o representante institucional de seus interesses. As organizações patronais, proprietárias e capitalistas, constituem o campo antagonista.

Na terceira parte de *A Batalha do Chile*, o elemento disruptivo aparece aos trinta e seis minutos. A cena é precedida por duas outras: uma grande manifestação do campo popular e a apresentação do grupo musical *Quilapayún* em um estádio. Durante a filmagem, cantavam *La Baeta*, acompanhada pela multidão no estádio: “*Ya perdieron la cordura, qué barbaridad / Sabotear la agricultura, qué fatalidad / Que chuecura las verduras / Los culpables son de Patria y Libertad.*” A cena performática visibiliza o clima festivo, instalado depois da derrota da greve patronal. Somos contagiados pela coreografia espontânea dos músicos, seus ritmos e sorrisos. De um movimento tático a outro, somos enlevados pela “vontade criadora dos chilenos”, a mesma a que Allende se referia para tratar da via chilena, nascida da idiosincrasia nacional. Todavia,

se não sabe, o espectador intui: o poder popular e o governo se cruzam, mas têm estratégias distintas. Nesse sentido, *O poder popular* conduz o impasse ao clímax.

Acompanhando o fim da música, uma mão se ergue, punho cerrado. Corte seco, um homem jovem conduz uma carroça atulhada. Sobre os materiais empilhados, um outro homem se acomoda. O condutor não aparenta realizar esforço para sustentar o peso; seus pés mal tocam o chão, flutuam em movimentos graciosos e leves. Por mais de dois minutos, não nos cansamos de observar os gestos fluídos do jovem esguio. Pela primeira vez em toda a trilogia, somos abandonados à contemplação. Sincopados e livres de atrito com o asfalto, os pés do rapaz derramam-se pela rua ampla e esvaziada. É inevitável a associação com as palavras derradeiras de Allende, prenúncio de sua morte: “As grandes alamedas se abrirão, por onde passará o homem livre para construir uma sociedade melhor”. Em entrevista a Cecilia Ricciarelli, Patricio Guzmán abordou o contexto que propiciou essas imagens:

[...] essa filmagem foi feita na mesma rua em que tínhamos filmado um desfile popular, mas a realizamos sem saber para que serviria; não havia nenhum sentido no momento de realizá-la. Em Santiago nós passávamos muitas vezes pela rua Bellavista perto do poente Pío Nono, onde havia uma espécie de mercado ao ar livre com frutas e verduras. Ali estavam os homens com suas carroças que baixavam pela Bellavista em alta velocidade. Um dia nós pegamos carona e seguimos uns 400 metros rua abaixo com ele... É um dos poucos planos urbanos da película. (Guzmán apud. Monteiro, 2021: 229).

Tomamos fôlego e a batalha recomeça. Desviamos-nos do jovem esguio; imortalizada a imagem, ele seguirá em sua corrida, parecendo desejar alçar voo. Agora, entra em jogo a construção da imagem popular. A pergunta passa a ser: quem seria esse homem do povo, visado por Guzmán? Segundo Sérgio Navarro, em entrevista a Scherbovsky (2016: 158):

“A Batalha do Chile” mostra um povo que participa no processo, que é incapaz de fazer outra coisa. Isto é uma posição política. Não é mostrado o cotidiano: indo a um bar, divertindo-se. A imagem que proporciona “A Batalha do Chile” é a de que todos estão mobilizados, não há outra coisa a fazer senão estar no processo. Diferente [do que produz] Raúl Ruiz, onde se vê pessoas indo aos bares, se divertindo. Esta é uma posição política. É como outra face do que estava acontecendo<sup>13</sup>.

13. “La Batalla de Chile” muestra un pueblo que participa en el proceso, que es incapaz de hacer otra cosa. Esto es una posición política. No se muestra la cotidianeidad fuera: yendo a un bar, divirtiéndose. En la imagen que da “La Batalla de Chile” parece que todos están tan tocados, que no hay posibilidad de hacer otra cosa que estar en el proceso. Diferente a Raúl Ruiz, donde a la gente se la ve yendo a bares, se divierte. Esta es una posición política. Es como la otra cara de lo que estaba pasando.

Ao que tudo indica, a cobrança é a de que o povo seja visto em variadas circunstâncias, de que ele tenha uma vida própria, individual. Subliminarmente, a cobrança responde a um desconforto: o povo, apreendido como um ente coletivo, pode se tornar nada, a depender do tratamento fílmico. Nesse sentido, não é possível discordar integralmente de Sérgio Navarro. De fato, Guzmán arma uma noção universalista de povo: despossuído, o homem luta, seu cotidiano é totalizado na luta e nada mais resta. Contudo, ao mesmo tempo, se o processo é individualizado, recortado no privado, a ele também restam críticas: é o caso de *Salvador Allende* (2004)<sup>14</sup>.

Pontuamos, pois, que o tema, em razão do trauma, não tem como alcançar consenso. Assim, fundamental é compreender o recorte e a abordagem do cineasta, lidando com a obra cinematográfica como uma extensa e diversa experimentação, que se coloca, como sugerimos, entre mudanças e permanências. Como viemos demonstrando, no evento disruptivo, o universal e a totalidade são suspensas. Pedro Chaskel parece perceber a suspensão, de alguma maneira, para ele: “Há uma chave muito emocional no ponto de vista ou na forma em que se aborda a realidade nesta terceira parte [*O poder popular*]. Eu diria que há um olhar muito carinhoso” (Chaskel apud. Scherbovsky, 2016: 221).

O debate entre cineastas torna urgente destacar o que se segue à cena da carroça. Depois de um minuto apenas, o narrador intervém: “depois da greve de outubro, quase todos os movimentos de base estarão ligados ao poder popular. [...] Frequentemente esse poder causa uma grande inquietude em alguns partidos de esquerda, que se alarmam fren-

14. Ruffinelli (2008) informa que este documentário teve recepção ambígua, sendo avaliado positiva e negativamente. Entre os filmes de Patricio Guzmán, foi o primeiro a alcançar o circuito comercial de cinema, no Chile. Para os que criticaram sua abordagem, incomodava exatamente a força autoral da obra do cineasta, assumida integralmente no referido filme. Expressão da recepção negativa, um artigo publicado na *Revista de Crítica Cultural* de Santiago afirma: “Em ‘Salvador Allende’, a figura do povo como sujeito histórico esvaneceu-se definitivamente, dando lugar a um conjunto de vozes que, no fim de suas vidas, enuncia seu pertencimento... Retiraram o povo de cena, substituindo-o por uma voz em *off* que arroga para si o passado da Unidade Popular como um encantamento que apenas ela teme romper” (Galende apud. Ruffinelli, 2008: sem paginação). Essa crítica manifesta o desejo de controlar o passado, o que o mitifica também. É como se o passado da Unidade Popular pertencesse a um ente coletivo e fantasmático, o que possibilitaria deslegitimar o testemunho de familiares, amigos, militantes, amores, afinal, se peca por falta de objetividade. Para fazer tal crítica, é preciso não só opor-se à obra de Patricio Guzmán como desconhecê-la absolutamente. Uma outra crítica apontaria uma transição na obra do cineasta, da “teoria da soberania” à “teoria da ruína”, “onde o que fica do que fomos não são mais do que finos fios de humanidade, testemunhos mudos da hecatombe e restos taciturnos” (Villalobos apud. Ruffinelli, 2008: sem paginação). Por fim e não menos importante, seguem duas considerações. É preciso ponderar sobre o contexto em que se recebia o documentário: trinta anos do golpe de estado, com o país sob a presidência de Ricardo Lagos, o primeiro socialista a ocupar o cargo desde a redemocratização. É sob sua presidência que uma segunda Comissão da Verdade seria instituída, responsabilizando-se por trazer ao Chile um novo debate sobre a relação do país com o seu passado. Para defender o documentário, Ruffinelli (2008) registra que se tratava de focar aquele que, sacrificando-se pelo povo, morreu solitário, em nome do Chile utópico daqueles tempos. Nossa concepção de utopia, a partir da obra de Patricio Guzmán, é distinta da que se refere o autor. O próprio cineasta nos lembra de que o suicídio de Allende foi ato realista, um último ato livre, apontando, assim, que sua morte não deve ser tomada como um ato romântico sacrificial, não ao menos no documentário. O alerta é outro: o de que a política não deve flertar com o impossível.

te a algumas atitudes espontâneas da população.” Mesmo retomando o fio narrativo, toda a concepção estrutural do filme estremeceu-se. O homem livre das grandes alamedas é o poder popular e esse não responde nem ao governo, nem aos partidos, nem a outras organizações de esquerda. Em vista disso, não pode ser contido e, tampouco, conduzido: é pura contingência. É como o cinegrafista que capta, inadvertidamente, a beleza da cena espontânea, não atina sua utilidade, sua inserção em um argumento prévio a ser amarrado em um filme e, mesmo assim, continua; contra toda a razão, contra todo roteiro. Permanece gravando para não perder o momento, para não perder aquela irrupção da utopia de um futuro aberto, criador.

O homem da carroça não é nenhum homem em particular. Não tem rosto nem identidade. Não se verga ao coletivo, nem é tentado por ele. Não sucumbe ou impõe qualquer universalidade. Não representa o que quer que seja: interesses, agremiações, classes ou nações. Ele é pura potência, devir, futuro aberto. Após essa sequência, como nos outros filmes, retoma-se a cronologia, conduzindo os acontecimentos ao desfecho: a derrota do poder popular. Apesar de a suspensão “ser passado”, é ela que muda o futuro. Conhecido o desfecho, algo permanece dissonante e reaparece ao fim da terceira parte, que termina abruptamente.

Na breve e última cena de *O poder popular* (1979), um lúcido trabalhador diz que o inimigo, preparado, sabe o que o espera e, assim, o governo precisava agir. Sabemos que não age, sabemos que, naquele instante, o trabalhador está correto em apontar que o “governo vai ser liquidado... que não há outra opção para o governo que não tomar as rédeas”. Novamente, nos entregamos à cena, empáticos ao trabalhador porque o resultado é conhecido. Guzmán aproveita e nos ata à trama, uma última vez: não nos deixa tempo para o lamento, para pensar se aquele homem ter-se-ia tornado estatística da violência estatal. Não, rapidamente, a câmera se afasta e amplia o plano de filmagem. Uma imagem do horizonte a contrastar com a terra alude ao deserto. Duas percepções evidenciam-se: uma, a de terra arrasada, vazia de vida; outra, a do espaço amplo. Indeterminado, o futuro se abre e a despedida entre entrevistador e entrevistado reforça a indeterminação. Respectivamente: “vamos caminhando, companheiro, nos vemos companheiro, nos vemos um dia”; “que sigamos adiante, agora ou nunca”. E o plano de filmagem permanece ampliando-se. A nostalgia se instala, substituindo a distopia, como sugerimos. Ao reconhecer o impasse, o novo universal pode se instalar, mesmo que não seja imediatamente. Em direção à utopia, um futuro há de vir, tem de vir e virá pela memória. Como testemunho-denúncia, a trilogia encerra-se impondo um novo mote: derrotados somos, amnésicos não.

### **3. Contraponto e elaboração: *Salvador Allende no país imaginário***

Fábio Monteiro (2016:17) indica que Patricio Guzmán teria encontrado uma estratégia para lidar com sua obra, ao longo dos anos: toma-a como um acervo documental, capaz de autenticar sua própria filmografia, “recuperando e atribuindo novos sentidos aos seus primeiros filmes”. Aponta ainda que é isso o que podemos encontrar em sua “segunda trilogia”, fazendo-o

concluir, então, que, para Guzmán, o passado não passa (Monteiro, 2016:17)<sup>15</sup>, oração repetida no documentário *Salvador Allende* (2004), aliás. Sim, o passado não passa para Guzmán, bem como para os chilenos e para um Allende mitológico, mas não se trata apenas de acervo, atualização e novos sentidos. Por esse motivo, faremos alguns acréscimos a essas afirmações.

Jorge Ruffinelli (2008: sem paginação) se apropria de outra palavra para se referir a *Salvador Allende* (2004): pentimento. E, assim o qualifica, para expor uma transição amorosa íntima, a de Hortensia Bussi de Allende, *la Tencha*, para Miria Contreras, *Payita*. Para Ruffinelli, neste documentário, a história dos vínculos emocionais é outra, acomodada em distintas significações, em razão da passagem do tempo. Voltaremos às mulheres e ao enamoramento allendista. Ora nos importa registrar que um pentimento é mais do que um passado que não passa. O pentimento é o passado que se abre ao futuro, a partir da pergunta que dá existência à utopia: e se? “O que era possível àquele tempo e, anacronicamente, lhe escapava? Essa parece ser a pergunta de Patricio Guzmán, ao produzir um documentário, guiado por uma movente angústia: como encadear fatos, estabelecendo uma rede causal, (re)criando-os, simultaneamente? Formulando de outros modos: como escapar da teleologia e expressar a contingência, o desvio, o disruptivo? Como contar a verdade histórica, assumindo a subjetividade?”

Ao expor a trajetória de Salvador Allende, é fato que este documentário também se revela uma elaboração, deveras consciente, do cineasta sobre a sua própria trajetória. Não à toa, nos três primeiros minutos de filme, ao explicar sua relação com Allende, Guzmán apresenta-se como “ator e cineasta”, quando do golpe de 11 de setembro de 1973. É uma evidência, ele era ator e cineasta em 1973, mas o que cabe apreender é que essa é uma evidência reiterada. Como tal, objetiva demarcar, ponderadamente, uma realização possível ao cineasta (o registro dos eventos) e outra impossível ao ator capturado pela dívida (defender o *La Moneda* e “salvar” Allende). Neste ponto, é preciso reforçar que Guzmán não tem problemas em assumir sua posição, produzindo um cinema autoral. E, sem dúvida, *Salvador Allende* (2003), além de autoral, cruza trajetórias: movido pela admiração e pelo compromisso com Allende, Guzmán busca acertar contas com o pentimento.

Acerta contas também com o desterro. Uma das entrevistadas, Ema Malig, cartografa o não pertencimento, expressando-o como projeto utópico. Durante sua entrevista, a cena é tomada por uma enorme pintura, que, ao se aproximar dos traços de um mapa-múndi, causa logo estranheza pelo aspecto fragmentário, disperso e alusivo (lhamas e mulas caminham pelo mapa). Três palavras, localizadas de modo a serem rapidamente lidas, encontram-se grafadas na pintura: *errancia, naufragios, destierro*. Temos a impressão de observar um continente (e não um país) em pedaços. É Guzmán quem pergunta: “e como se pode viver se dentro de seu país se sente estrangeira e fora também; onde vive?” Ela responde: “em uma utopia, em um lugar que

15. A segunda trilogia é composta pelos filmes: *Chile, la memoria obstinada* (1997), *O caso Pinochet* (2001) e *Salvador Allende* (2004). Mantivemos as aspas utilizadas por Fábio Monteiro (2016:19) porque a categorização de uma segunda trilogia (que passa pela escolha dos filmes que a compõem) é tomada de empréstimo de Cecília Ricciarelli (2011).

invento para viver”. Adiante, quando a pintura, já no chão, vai sendo enrolada para ser guardada, a câmera passa por outra inscrição: *vientos del Sur*. A natureza aponta saídas.

Apreender o documentário *Salvador Allende* (2004) como contraponto exige significar o impasse, com toda a constelação de sentidos que o orbitam. O título deste item também dá pistas de nossa abordagem: *Salvador Allende está no país imaginário*<sup>16</sup>, o dele, o Presidente da via chilena (herói que se vê humanizado, ao longo documentário), e o de Patricio Guzmán, o cineasta que insiste em descobrir como era possível ao homem ser democrático e revolucionário, simultaneamente. Como sugerido, esse país imaginário cabe na pintura de Ema Malig, que nos remete, ainda, aos mapas que cartografaram uma América desejada e temida, com seus monstros e maravilhas. Há duas estratégias no documentário em questão. Uma, focar a trajetória de Allende da multidão à solidão, o que implica passar do herói ao homem. Outra, tocar numa transmutação amorosa possibilitada por Salvador Allende. Foi ele o Presidente que ofereceu ao Chile, a uma parte dele ao menos, a chance de um coletivo “estado amoroso”. De igual maneira, o homem (não o mito) ofertava a “relação amorosa mais bela do país” (Miria Contreras, a *Payita*, secretária pessoal de Allende). Essa última pode ser apenas insinuada porque integra o impasse, para o qual o pedágio é o silêncio.

Neste documentário, a tensão nasce do impasse. Na linguagem comum, o impasse une passado e presente. Assim, no passado, o impasse residiu no fato de o *La Moneda* não ter sido defendido pelo povo, ao passo que esse era um povo sem armas, mas que queria uma revolução, uma que se pretendia pacífica. Isso por si só é um quebra-cabeças. No presente, permanece o impasse porque se mantém o questionamento sobre o processo da Unidade Popular: que revolução foi essa? Quem foi Salvador Allende, quais suas referências políticas? Como se construiu o amor coletivo e a solidão? Como se caminhou da festa ao drama? Na linguagem psicanalítica, no entanto, o impasse exige outra abordagem: para alcançar o *princípio da realidade*, um adiamento do *princípio do prazer* é necessário. Assim, o processo psicanalítico, ao lidar com a neurose, pretende trazer à tona a ilusão e/ou a crença que envolvem a experiência retida no trauma. Isso posto, em *Salvador Allende* (2003), a relação entre trauma e silêncio é imperiosa, essencial ao nosso argumento, na medida em que elabora o impasse. Tratemos das cenas para demonstrar o trânsito à elaboração.

Temos três tempos (passado, presente, silêncio) e personagens que demonstram a exaustão discursiva em relação à estratégia da Unidade Popular, que aprofundava contradições: (1) no passado, uma reunião do Cordão Recoleta, em que discutiam, impacientes, trabalhadores e um representante sindical; (2) no presente, ex-militantes da Unidade Popular expondo as suas divergências internas (as de ontem e as de então); (3) no tempo do silêncio, um velho amigo de Salvador Allende que, junto a outros três, mantém-se mudo, com olhar distante e expressão angustiada. Cada uma dessas sequências insiste na pergunta “e se?” É crescente o impasse.

Em uma sala, sentados, estão quatro amigos de Allende. Lado a lado, três deles estão muito próximos. Um quarto homem, embora próximo também, não se põe ombro a ombro.

16. Alusão a *Meu país imaginário* (2022), documentário já referenciado nas primeiras páginas deste artigo. Nele, Guzmán se ocupa das manifestações de outubro de 2019, colocando em cena, de forma protagonista, as mulheres.

Passamos um tempo a contemplar suas feições, primeiro em conjunto. Depois, um *zoom* nos aproxima lentamente das faces, uma a uma. Um deles, sentado à esquerda, começa a falar: “não creio que faltou coragem”. Considera o que aconteceria se soubesse do golpe. A primeira resposta: “não sei, não sei”. Olha para cima, buscando por resposta melhor. Considera recalcitrante: “talvez... se tivessem recorrido às armas...”. Continuamos a ouvir sua voz, mas um corte seco transfere a imagem para o rosto do segundo amigo à direita. Ensimesmado, incomodado, meneia a cabeça em desacordo. A câmera desliza mais um pouco à direita e o próximo rosto carrega desalento. Voltamos à imagem de conjunto e, então, observamos o senhor, o quarto homem à direita, corporalmente isolado: cabeça voltada para o outro lado, pernas em fuga, esticadas na direção oposta, seja aos amigos, seja ao espectador, braços resolutamente cruzados. Um *zoom* nos aproxima da sua face, ele a esconde com as mãos. Seca os olhos e volta a cruzar os braços, olhando para uma janela, um “fora de cena” que não alcançamos. Não conseguimos mais ouvir o que o primeiro homem fala. Tentamos apenas decifrar o enigma da face atormentada do quarto amigo. O silêncio desse homem contrasta com: (1) a fala pungente dos militantes e dirigentes do primeiro e do segundo tempo; (2) o testemunho do amigo à esquerda, que permanece o tempo todo falando e (3) seus próprios gestos corporais que não fazem outra coisa senão gritar.

Cenas depois, o ferroviário Larris Arraya sustenta que o povo deveria ter defendido o *La Moneda*. Guzmán o interpela dizendo que não havia armas. Ele diz que arma não importa. Não acredita que seriam capazes de aniquilar todo um povo defendendo seu presidente. E se o *La Moneda* tivesse sido defendido? – essa é a pergunta de um trabalhador, respondida por ele mesmo: “nunca saberemos”. De muitas maneiras, podemos completar o não-dito. O silêncio reitera que o “e se”, intrínseco ao enigma, não tem resposta. Com isso, se reconhece o impasse.

Uma tríade: poder popular, povo sem armas e sacrifício. Allende, neste documentário, aparece, mais de uma vez, como vetor para se tratar do tema do sacrifício, uma crença (pessoal e coletiva) poderosa. O sacrifício integrava o processo, o povo devia sacrificar-se pelo alcance do socialismo. Importa relevar que isso implica, evidentemente também, o sacrifício da liderança. Daí, o ato final, o suicídio, não parecer deslocado, apesar de traumático. “Permanecer defendendo o *La Moneda* até a morte, se preciso”, foi Allende quem anunciou como procederia. E anunciou não apenas no dia 11 de setembro, mas ao longo dos mil dias de governo. Como se verifica, não é possível tratar do trauma descolado do impasse, que se realiza (também) pela crença heroica. Podemos sintetizá-la: se sem Allende não há história, sem sacrifício (e armas) não há revolução.

Voltemos à *Payita*: o silêncio dela é contenção. A sequência começa com a pergunta de Guzmán, enquanto uma fotografia toma a tela: “e por que não se sente importante?” Reconhecemos Miria e Allende na fotografia: sentados muito próximos, ele com uma criança no colo; ela, sorridente, olhando em direção à criança. Estavam à vontade, com roupões de banho, num lugar que parecia abrigar uma piscina. Durante sua resposta, a mulher insiste em ocupar as mãos; num gesto de nervosismo, amassa o próprio colarinho, apertando nele seus dedos. Não assume qualquer relação amorosa, afirmando que a sua proximidade era, tão somente, a de uma secretária, a de alguém em quem confiar. Novamente, a fotografia invade a entrevista e vemos

as faces de *Payita* e Allende. A filmagem em *zoom* torna a fotografia ainda mais íntima. A imagem a desmente ou, ao menos, propõe imaginar outra história. Nova interpelação de Guzmán e a secretária muda o gestual. No exato momento em que pronuncia “não que para ele eu fosse importante”, *Payita* olha de soslaio e leva a mão à cabeça, incomodada. Em seguida, diz baixinho: “não”. Desmente a si mesma: sim, ela era importante! Percebendo o perigo de se revelar mais, vem o silêncio. Junto dele, novos gestos corporais. Olha para câmera, sorri timidamente, guardando no olhar uma alegria maliciosa. Guzmán fala ousadamente: “creio que foi a história de amor mais bela que houve neste país”. Mantendo o sorriso e a expressão, ela responde: “você está exagerando, está pondo a parte histórica de lado, bom...”. Não fala mais nada. Distintamente dos gestos de dor do amigo, descritos na cena anterior, os da secretária são gestos amorosos. Ambos sugerem mirar outro Allende.

Voltamos ao começo, quando o cineasta, filma o muro do aeroporto, focalizando a pintura descascada. Guzmán começa por onde, anos atrás, um processo havia terminado: o aeroporto representa sua ida para o exílio, sua despedida do Chile Allendista e a vitória dos golpistas. A pedra friccionando o muro vai deixando à mostra a pintura antiga (em tom azul claro), metaforizando o sentido mesmo do documentário: uma história tem várias camadas, várias cascas; não seria diferente com *Salvador Allende* (2004). Enfim, assistimos a uma trajetória de vida que, embora terminada, não está fechada. Allende não é um, é o múltiplo que se abre ao impasse e ao futuro. É essa abertura que permite vislumbrar o novo universal, que, agora, podemos definir, mais detidamente. O novo universal ampara-se, então, pela história às avessas: na última cena de *Salvador Allende* (2004), é a poesia que nos chama a imaginar um Chile sem golpe militar. Nela, o “e se” tem morada. Reconhecido o impasse, o filme se notabiliza como inflexão na trajetória de Guzmán, liberando sua obra cinematográfica do mandato de decifrar a derrota.

É por isso que outras perguntas e respostas surgem, como a da astrônoma Valentina Rodríguez, entrevistada por Guzmán em *Nostalgia da Luz* (2010). Falando sobre a ausência dos pais capturados pela ditadura, ela anuncia que “a astronomia dá outra dimensão à dor”, apequenando-a diante da temporalidade cósmica. Refere-se a si como um artefato fabril defeituoso e, com alegria, faz notar que sua filha não carrega o mesmo defeito. Recompondo o sentido de sua história pessoal, associando-a ao universo, Valentina ignora os “e se” das gerações anteriores, especialmente a que vivenciou o golpe. Quando faz isso, permite ao espectador *ver/sentir* a expansão da temporalidade histórica pela via da memória. Mais: possibilita a Guzmán operar um outro tipo de contingência. Igualmente, não é detalhe fortuito a filmagem (da dor) de seus avós: mudos, faces impenetráveis. Nesse sentido, a trilogia-natureza desvela a elaboração, no sentido histórico e psicanalítico.

#### 4. Um ponto de chegada: o “novo universal”

Ao longo deste artigo, tratamos de estabelecer um circuito de análise, em que *A Batalha do Chile* é fundamental. Isso porque, nesta trilogia, acompanhamos uma narrativa diegética estrutural, entrecortada pela contingência, que demanda (1) uma *forma de ver* e (2) recursos para mostrar, para *fazer outros verem*. Para tanto, o cineasta tem de produzir um modo

de capturar a imagem, ao mesmo tempo em que se aventura em explorar uma estratégia de edição que crie, constantemente, novos significados para a imagem capturada. Por sua vez, novos significados não têm relação exclusiva com uma prática de arquivo, que reutiliza, em contextos distintos, o material acumulado. Aqui, lidamos com outra coisa: a elaboração fílmica, que depende de uma abertura à ausência. Só podemos demonstrar essa percepção, se aliarmos História e Psicanálise.

Partindo desse pressuposto, enfrentamos: (1) do ponto de vista da história, o jogo entre mudança e permanência; (2) do ponto de vista psicanalítico, o *impasse*, ou seja, a tensão associada não apenas a um “passado que não passou”, mas, sobretudo, às crenças profundamente arraigadas na partilha social; (3) do ponto de vista da relação entre elas, História e Psicanálise, a forma pela qual o desejo, tocado pela crença, realiza-se, na história, pela via da contingência. Esses três enfrentamentos serviram-nos como um roteiro de análise, permitindo-nos desvendar os fios internos à obra guzmaniana. Dessa maneira, em *A Batalha do Chile* (1975-1979), nos encontramos com o futuro aberto, indeterminado; e, portanto, com a mudança e a permanência que não podem ser plenamente mensuradas. Em *Salvador Allende* (2004), fomos arrebatadas pelo *impasse*: qual o lugar do homem e do Presidente e qual o lugar dos diferentes projetos que encontravam uma precária unidade na *via chilena ao socialismo*? Por fim, na trilogia-natureza<sup>17</sup>, avistamos o ponto de chegada, o novo universal agindo: convocado a testemunhar o Deserto de Atacama, o Pacífico e a Cordilheira dos Andes, o espectador, de uma perspectiva sublime, observa os eventos históricos integrados a uma temporalidade ampliada, na qual o homem não se configura como “a medida de todas as coisas”. Antes, é o homem a realização do Universo, em seu sentido contingente. Acompanhando a evocação à memória, somos lembrados em *Nostalgia da Luz* (2010) de que nossos ossos são pó de estrela.

Pois bem, como se chega e se cumpre o roteiro supracitado? Analisando a disrupção e a aproximação gradativa à memória como recurso explicativo à história. Essa operação precisa ser explicada. Primeiro, a consciência de um cineasta se amplia ao *re-ver* a imagem que filmou. Não é incomum que se filme o que ainda não se sabe que está lá. O registro captura a fantasma-goria e a ausência. A presença (da ausência) é resultado do trabalho na sala de edição, quando o registro é composto. Guzmán deixa pistas da operação que maneja porque quer que o espectador *veja* e *sinta* sua descoberta. É por isso que *A Batalha do Chile* escapa, em circunstâncias específicas, ao alinhamento estrutural (basta retomar as cenas escolhidas e analisadas neste artigo), anunciando o que viria a ser o método guzmaniano, a saber: uma busca de sentido que se alimenta da indeterminação temporal, trazendo a contingência para o centro de seu processo de elaboração. Quando faz isso, Guzmán estabelece uma assinatura à sua obra: ela é autoral; utópica, no sentido em que se abre a um futuro possível (nunca inexorável); testemunhal e subjetiva, sem recusar a interpretação crítica. Todos esses elementos caracterizam o que denominamos “novo universal”, cuja mobilização da memória (individual e coletiva) serve a uma demanda ética (também elemento do novo universal): contar a história de violência do país e

17. *Nostalgia da Luz* (2010), *O Botão de Pérola* (2015), *A Cordilheira dos Sonhos* (2019).

localizar Salvador Allende em tal narrativa, transcendendo o enigma que se baseia na imaginação obsessiva (e traumática) do que poderia ter sido e não foi.

## Referências bibliográficas

- AGAMBEN, Giorgio (2009). *O que é o contemporâneo? E outros ensaios*. Chapecó/SC: Argos (55-76).
- ALLENDE, Salvador; FIDEL, Castro (1971). Entrevista a Augusto Olivares Becerra. Ficciones de lo real – um programa dedicado al cine documental. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=AqJsNC1xgwQ&t=5s>. Acesso em: 17 set. 2023.
- BERNARDET, Jean-Claude (2003). *Cineastas e imagens do povo*. São Paulo: Companhia das Letras.
- FREUD, Sigmund (2010). Alguns tipos de caráter encontrados na prática psicanalítica (1916). In: *Introdução ao narcisismo: ensaios de metapsicologia e outros textos (1914-1916)*. São Paulo: Companhia das Letras. Tradução e notas: Paulo César de Souza. Obras completas, volume 12 (253-286).
- GOLDENBERG, Ricardo (2016). *Política e psicanálise*. Rio de Janeiro: Zahar.
- GUZMÁN, Patricio (2022). Entrevista a Ana Cacopardo. Disponível em: [https://www.youtube.com/watch?v=M8U\\_qK5ViD8&ab\\_channel=DOCLA%28Reddedocumentalistaslatinoamericanos%29](https://www.youtube.com/watch?v=M8U_qK5ViD8&ab_channel=DOCLA%28Reddedocumentalistaslatinoamericanos%29). Acesso em 06 set. 2023.
- GUZMÁN, Patricio (2017). *Filmar o que não se vê: um modo de fazer documentários*. São Paulo: Edições SESC.
- GUZMÁN, Patricio (2020). *La batalla de Chile. Historia de una película*. Santiago: Catalonia.
- MONTEIRO, Fábio (2021). *O cinema de Patricio Guzmán: história e memória entre as imagens políticas e a poética das imagens*. Tese (Doutorado). Pontifícia Universidade Católica de São Paulo. São Paulo.
- MONTEIRO, Fábio (2016). *O tempo do olhar de Patricio Guzmán: as representações da história no filme Salvador Allende*. Dissertação de Mestrado. Pontifícia Universidade Católica de São Paulo. São Paulo.
- MOULIAN, Tomás (1998). *Chile Actual: anatomía de un mito*. Santiago: LOM/Arcis (151-170).
- ORLANDI, Eni Puccinelli (2007). *As formas do silêncio: no movimento dos sentidos*. Campinas/SP: Editora da UNICAMP.
- RUFFINELLI, Jorge (2008). *El cine de Patricio Guzmán: en busca de las imágenes verdaderas*. Santiago: Uqbar Editores.
- SCHERBOVSKY, Natacha Daniela (2016). *Usos y estrategias de lo real en la construcción del cine revolucionario de Patricio Guzmán. el caso del documental “La Batalla de Chile”*. Tese de doutorado. Facultad Latinoamericana de Ciencias Sociales. Quito.

**Ana Lucia Oliveira Vilela** (Universidade Federal de Goiás, Faculdade de História)

analuciavilela@ufg.br

Professora adjunta na Faculdade de História da Universidade Federal de Goiás. Doutora em História pelo Programa de Pós-Graduação em História (na linha Arte, Mídia e Políticas Culturais) da Universidade Federal de Santa Catarina (2011). Mestre em Artes Visuais pela Escola de Belas Artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro (2003). Atou também como curadora e crítica de arte. Suas pesquisas relacionam-se ao campo da história da arte moderna e contemporânea, cinema e relações entre estética e política.

**Fabiana de Souza Fredrigo** (Universidade Federal de Goiás, Faculdade de História)

fabianafredrigo@ufg.br

Possui Graduação (1994), Mestrado (1997) e Doutorado (2005) em História pela Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho (UNESP). Em 2009, fez seu pós-doutoramento na Universidade de São Paulo (USP). Desde 1998, é professora da Universidade Federal de Goiás, em Goiânia, atuando na Graduação e Pós-Graduação (PPGH/UFG). Suas atividades de pesquisa estão direcionadas para as áreas de História da América e História Contemporânea, com especial interesse nas relações entre história, literatura e psicanálise.