

UM CINEASTA E SEU PAÍS:

A BEM-VINDA INTERLOCUÇÃO ENTRE HISTÓRIA E CINEMA
NA OBRA DE FÁBIO MONTEIRO SOBRE PATRICIO GUZMÁN

DENISE TAVARES¹

INTRODUÇÃO

É praticamente impossível não lembrar que há 50 anos, mais exatamente em 11 de setembro de 1973, o Chile mergulhava no seu mais sombrio período histórico. Naquele dia, que muitos de nós pudemos vislumbrar graças aos registros que integram o cinema de Patricio Guzmán, o assassinato brutal de Salvador Allende² encerrava um tempo em que os sonhos de um mundo justo foram sendo soterrados por ações conjugadas tanto pela violência explícita das ruas e dos boicotes como pelos subterrâneos covardes das traições. A maior delas, sem dúvida, liderada por Augusto Pinochet, tornado Comandante em Chefe do exército chileno 18 dias antes, quando jurou fidelidade ao governo para, logo depois, tornar-se a figura abjeta que se oficializou presidente do país até 1990. Nesse largo tempo, manteve-se no poder graças à repressão brutal que promoveu contínua e cotidianamente, e que significou milhares de mortos, torturados, presos e desaparecidos. Crimes que não lhe renderam qualquer punição, graças à estratégia de, após deixar de ser presidente, se tornar senador vitalício – cargo criado exclusivamente por e para ele.

Olhar estes acontecimentos agora poderia parecer distante demais para as novas gerações não fosse a turbulência que ocorre hoje não só no Chile, mas em vários países da América Latina. Países que vivenciaram ditaduras, processos de redemocratização e que se batem atualmente contra esse fantasmagórico e raivoso retorno da extrema-direita, nutrido, não raro, pela ausência de punições aos ditadores e seus cúmplices. Em outras palavras, um contexto que agudiza a necessidade de compreender não só o horror daqueles anos chilenos, mas também suas representações e imaginários que, sem dúvida, permeiam o presente e o futuro próximo deste país.

1 Apesar de oficialmente ter se chegado à conclusão de que Salvador Allende cometeu suicídio, o fato é que o gesto só ocorreu em função do cerco das Forças Armadas ao palácio La Moneda, sede do governo chileno.

1 Doutora em Integração Latino-americana (PROLAM/USP), professora do PPG Mídia e Cotidiano e do Departamento de Comunicação Social da UFF. ORCID: 0000-0001-5692-7356. E-mail: denisetavares51@gmail.com

Tem-se, então, um arco de tempo que continua assombrando os dias atuais, o que agrega uma vitalidade substantiva à bem-vinda publicação de *O cinema de Patricio Guzmán: história e memória entre as imagens políticas e a poética das imagens* (2022), de Fábio Monteiro. O livro oferece uma multiplicidade de fatos e vozes que redesenham o Chile de antes, sem nunca nos deixar esquecer que estamos observando uma geografia e história a partir de uma fonte tátil, criativa e claramente posicionada: as trilologias desse cineasta chileno cuja travessia de vida e obra está profundamente tecida pela relação obstinada com seu país.

A obra de Monteiro é resultado de pesquisa de doutoramento em História, desenvolvido na Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC-SP), e conjuga um fértil diálogo entre história e cinema para dar conta, não só dos filmes do diretor, mas também do próprio Chile. Trata-se de uma abordagem em que o grande desafio é construir uma reflexão que, se por um lado tem como objetivo analisar as interpretações que Guzmán promove em suas três trilologias, por outro – e concomitantemente –, interroga e tensiona a historiografia contemporânea que interpela as narrativas do e sobre o país, observada em sintonia às obras fílmicas.

Para viabilizar tal percurso investigativo, o autor cerze suas argumentações em múltiplos leques. Primeiro, mostra-se em concordância quanto a análise fílmica ser uma ferramenta potente para desembaraçar os caminhos que tracejam o cinema contemporâneo, bem como tem sido capaz de definir territórios e estilos de diretores que costuram suas obras configurando sólidos indicadores de autoria. Assume, assim, mergulho investigativo que envolve um corpo a corpo exaustivo com a materialidade das obras.

O movimento fabula embates que recompõem escolhas narrativas, estéticas e expressivas cujas singularidades alocam cada filme estudado neste universo habitado por produções que se permitem atravessar os tempos, já que se mostram abertas a novas possibilidades de compreensão e interpretação que fecundam enquadramentos que surpreendem e deslocam o que parecia já muito estudado. São alargamentos que fazem desse livro uma “obra incontornável”, como tão bem a definiu Fabián Núñez no “Prefácio” (2022, p. 9). No entanto, é preciso, para ser justa com o que é oferecido ao leitor, esclarecer que a exaltação à análise fílmica não explicita tudo que se apreende e aprende sobre o diretor chileno, seus filmes e o seu país. Na verdade, o que se quer demarcar aqui é o quanto a



interlocução entre essas aparentes distintas disciplinas como são a Comunicação e a História pode potencializar ambas, a depender da habilidade e paixão de quem está tecendo a teia.

E se há algo que se pode iluminar em *O cinema de Patricio Guzmán...* é o quanto a fidelização a seu lugar de alguém que interroga e busca, pautado por uma metodologia que convoca, continuamente, novas fontes, faz de Fábio Monteiro um autor que puxa os fios necessários para que a exposição dos seus questionamentos e asserções sejam sempre fluidas, articuladas, embasadas. Como contraponto, é possível questionar a manutenção do formato de tese, uma opção editorial que, a nosso ver, impede revisões textuais e cortes que trariam maior leveza à leitura. Por esse nosso olhar, também poderiam ser reduzidas várias passagens que justificam os caminhos da investigação, pois estas, de certo modo, reduzem a liberdade das reelaborações que tornam o leitor um cúmplice ativo do livro que tem em mãos.

Se as ressalvas procedem, aponto ainda a estrutura dos capítulos como uma escolha que conclamaria, também, maior ousadia editorial. Afinal, a relativa linearidade da sequência temporal reforça a antiga ideia de uma relação de causa-efeito ao emparelhar (e aceitar) a organicidade intrínseca ao agrupamento dos filmes em trilógias, garantindo uma unidade que é cara ao processo de fabular macro percepções dos acontecimentos, algo que, talvez, valesse mais movimentos dissonantes. Esses ocorrem nos diagnósticos sensíveis que o autor aciona, pois sua abertura ao extra diegético reverbera inquietudes caras a quem já percebe que o olhar sobre o passado só ganha nitidez plausível e apaixonante para quem o desconhece, quando as pontes entre os tempos se revelam integradas ao cotidiano do presente.

Exemplos dessa escolha de historiador disposto a fraturar versões historiográficas oficiais se apresentam desde a generosa Introdução. Nesta, o autor fabula um ponto de partida à sua pesquisa colado à vívida descrição da sequência de fatos e emoções que desenham os impasses e dilemas de Guzmán e sua equipe no dia do Golpe, entremeando o que os filmes oferecem às reflexões e narrativas posteriores. A ênfase aos detalhes intensifica a possibilidade de “vermos”, ao vivo, as cenas: “Perplexos e tomados por incertezas, Guzmán e um colega decidiram tomar um micro-ônibus no qual permaneceram de pé sendo observados de soslaio pelos passageiros”, narra, a partir do Diário do diretor (p. 17).

Esse cuidado de ouvir protagonistas daqueles e dos dias atuais se soma a jorros interpretativos que buscam paralelos na história, seja com relatos sobre o Holocausto com Primo Levi, ou com a própria situação do Chile hoje, observada pela atuação da imprensa e/ou por institutos como o *Latinobarómetro* que acompanha, desde o período

da *Concertación*, isto é, da redemocratização do país, o posicionamento político da população chilena, oscilante em manter-se apegada ao autoritarismo ou valorizar o retorno à democracia. Os voleios não impedem, no entanto, o foco nos filmes, apresentados nesta parte do livro em sínteses que dão conta das narrativas e dos seus processos de produção e circulação, de modo a expor as fricções centrais a que o autor vai se debruçar. Estas incluem interlocutores caros à imagem tais como Agamben, Didi-Huberman e Robert Stam, além de nos lembrar o quanto Vertov e Pudovkin se tornaram paradigmas essenciais ao modo de fazer cinema na América Latina dos anos 1960. Década que cimenta as discussões do capítulo 1 onde o contexto da Guerra Fria é problematizado para melhor compreensão das revisões quanto aos fatores que garantiram a emergência do chamado “Nuevo Cine Latinoamericano”, tantas vezes assumido como gênese de uma cinematografia já bastante estudada e discutida por pesquisadores e obras.

O enquadramento do autor sustenta-se por uma visão panorâmica que imbrica projetos estéticos a manifestos e engajamentos políticos que se estendem por outras áreas artísticas, especialmente a música e as artes visuais. “E assim como o fazer cinematográfico foi uma escola para os músicos, o convívio com as composições musicais também teria enriquecido o repertório cultural e político dos realizadores” (p. 77), aponta, concordando com a perspectiva histórica de diversos autores citados nominalmente. Um trânsito que impacta Patricio Guzmán quando este retorna ao Chile, em fevereiro de 1971, após ter permanecido por 4 anos na Espanha, viabilizando um processo de formação que incluiu produção de filmes, atuação na publicidade e aulas. Um trânsito que também é mote para Monteiro localizar uma série de cineastas, roteiristas e festivais que, a despeito de significativa desconfiança em relação a Allende, acabam se movimentando no mesmo compasso da Unidade Popular, o que não exclui, conforme o autor, suas divergências e embates.

Este caudal pontilhado de contradições ganha profundidade no capítulo seguinte, quando o autor inicia, de fato, a análise dos filmes “A insurreição da burguesia” (1975), “O golpe de Estado” (1977) e “O poder popular” (1979) que compõem a trilogia *A Batalha do Chile*, a partir das reflexões e posicionamentos de personalidades que participaram do governo de Allende, e de escritores e jornalistas que se debruçaram e/ou vivenciaram a vitória e derrocada da Unidade Popular. Trata-se do mais longo capítulo do livro, situação decorrente, muito provavelmente, das múltiplas visões que até hoje buscam localizar quais os fatores, afinal, que foram determinantes para o Golpe.

A distância temporal dos acontecimentos também garante maior segurança às análises das manufaturas fílmicas, pois o cotejo com as tendências historiográficas vigentes na década de 1970 e que transbordam ainda no

cenário contemporâneo corroboram o investimento de Monteiro na “categorização de três instâncias de imagens, sendo elas as *imagens demóticas, as imagens demiúrgicas e as imagens hostis*”. (p. 99). A classificação é vital para se conseguir acompanhar as coordenadas que mobilizam as argumentações do autor, diapasão que manterá, a mais ou a menos, nos capítulos seguintes, quando vai analisar a segunda e terceira trilogia do diretor chileno.

Em outros termos, como se trata de uma investigação que envolve hipóteses iniciais que serão verificadas, a recorrência a diversos pontos de vista não pode esgarçar a obrigatoriedade de uma tese original, esta que impõe a evidência das marcas de autoria. Sob este horizonte, Fábio Monteiro com certeza concorda com Ricoeur que, perspicaz, nos lembra que “A ideia de uma pluralidade de pontos de vista, uma vez privada de toda vista panorâmica, propõe-se como a ideia antidogmática por excelência. Mas coloca-se então a questão de saber se a tese que afirma a relatividade de toda asserção não destrói a si mesma por auto-referência” (2007, p. 319).

Desviar desse fluxo sem perder o esforço de formular um sólido estado da arte é mais um desafio colocado à investigação. Outros ainda, reconhecidos pelo autor, foram os riscos corridos pela abundância dos posicionamentos públicos de Patricio Guzmán, alguém que nunca deixou de refletir sobre a própria obra, tanto pela imprensa como pela literatura. Não bastasse, o cineasta chileno é um dos mais estudados na Academia, o que torna disponível teses e dissertações de áreas diversas que contribuem para consolidar visões e versões sobre ele e seus filmes. Assim, quando no capítulo 2 Monteiro reorganiza as vozes divergentes quanto às interpretações de cenas e sequências da trilogia, delimitando e, de certo modo, hierarquizando os recursos estéticos, narrativos e estilísticos de cada filme, descama um posicionamento alinhado ao que diz Walter Benjamin sobre o conceito da história: “O dom de despertar no passado as centelhas da esperança é o privilégio exclusivo do historiador convencido de que tampouco os mortos estarão em segurança se o inimigo vencer. E esse inimigo não tem cessado de vencer” (2012, p. 243-244).

Estancar tais vitórias talvez seja, no final, um dos propósitos centrais de *O cinema de Patricio Guzmán...* em suas quase 400 páginas. Mas como isso seria possível quando em tantos momentos o autor faz questão de se mover com a disposição de uma britadeira empenhada em perfurar solos espessos, consolidados, aparentemente indiferente às possíveis ruínas que pode estar gestando? Talvez o caminho mais fértil para encontrar uma ou mais respostas coerentes a essa interrogação esteja no capítulo 3, onde o jogo dialético das contradições entre a memória e a história rodopia generosamente, já que muito mais livre das amarras e punições promovidas durante a ditadura.

Explico: composta pelos filmes “Chile, memória obstinada” (1997), “O caso Pinochet” (2001) e “Salvador Allende” (2003), a chamada *trilogia do testemunho* coloca em cena a transição à democracia, que envolveu alianças partidárias sustentadas pelo afastamento das diferenças entre os grupos políticos, como garantia da sua viabilidade. Amealhou, desta forma, silenciamentos que tensionaram as escolhas políticas da *Concertación*, impedindo mascaramentos que, na visão de muitos pesquisadores, colaboraram para as ilusões que não deixaram a esquerda vislumbrar a força e rapidez do Golpe em 1973. Paradoxalmente, portanto, a inviabilidade de uma justa Comissão da Verdade desnuda as permanências das forças abrigadas no território da direita e permite observar de modo muito crítico as ambivalências políticas e culturais presentes no primeiro filme da trilogia. As concessões aqui viabilizadas emulam a dificuldade de a população exorcizar os espectros do pinochetismo. Somente sob a chave das narrativas das perdas individuais e afetivas, argumenta Monteiro, Guzmán rasura o viés ideológico dos depoimentos e, assim, “...o argumento fílmico se inclina ao tom afetivo de seus testemunhos, muitos deles fundados através do paradigma visual” (p. 282).

A estratégia fílmica me evoca, um tanto a contragosto, as críticas de Sarlo (2007) quanto à confiabilidade dos testemunhos, opção imbricada ao “dever da memória” segundo a autora, decorrente do esforço de apagamento promovido por governos autoritários. Para ela, se não há como se desviar dessa tarefa de escavar os acontecimentos a partir dos testemunhos das vítimas, é preciso manter o alerta quando estes não são corroborados por outras fontes. De todo modo, é imperativo reconhecer que essa guinada afetiva, não ainda muito pronunciada na segunda trilogia, ganha vulto e reverência no terceiro conjunto de filmes, base do último capítulo do livro. Bem mais curto que os anteriores, o texto projeta a ambição de configurar, finalmente, um “estilo guzmaniano”, afinado à análise fílmico-histórica das duas trilogias anteriores, mas também capaz de um sobrevoo filosófico, em sintonia ao tom reflexivo que embaraça e remonta a *trilogia da imensidão íntima* composta pelos filmes “Nostalgia da Luz” (2010), “O botão de nácar” (2015) e “A cordilheira dos sonhos” (2019).

Nestas obras, se seguirmos as reflexões do autor, as memórias dançam mais suavemente, na medida que se postam, em muitos momentos, em reverência à geografia do Chile – capturada simbólica e poeticamente a partir dos elementos mais simples da natureza – e a seus habitantes ancestrais. Um deslocamento que não soterra as permanências das denúncias da ditadura, agora anguladas entre longas pausas, figuras difusas e protagonismos embalados em uma versão quase inefável da história do país do diretor. A junção, conforme Fábio Monteiro, pode configurar uma “estética da melancolia”³ que reduz, significativamente, na obra do diretor, o vínculo direto entre a violência do Estado e o pinochetismo.

2 KEHL, Maria Rita. Ressentimento. São Paulo: Boitempo, 2020, p. 18. (Citada pelo autor).

Tal abrandamento, na visão do pesquisador, deve-se à compreensão de que a violência permanece estruturante no neoliberalismo vigente no Chile atual. Um diagnóstico que interessa, em especial, às novas gerações se estas estiverem dispostas a pontiagudas interrogações sobre a fabulação de consensos históricos nos quais o extrativismo predatório do continente latino-americano e o genocídio dos povos originários eram praticamente ignorados. Isso porque, com a minuciosa e, ao mesmo tempo, abrangente análise das trilógicas, Fábio Monteiro configura um horizonte temporal que explicitamente ainda remói a barbárie imposta por Pinochet. Só que, ao acompanhar seus “objetos de estudo”, o autor também se abre às questões que atravessam a todos nós neste momento crucial em que, provavelmente de muitos modos, marcaremos o cinquentenário de um Golpe cujo inventário de cicatrizes ainda é impossível de ser viabilizado, tamanhas são as memórias de dor que vagueiam pelas ruas chilenas.

REFERÊNCIAS

- BENJAMIN, Walter. *Obras Escolhidas – vol.1. Magia e técnica, arte e política*. São Paulo: Brasiliense, 2012.
- MENDOZA, Carlos. *La invención de la verdade – ensayos sobre cine documental*. 2. ed. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2015.
- RICOEUR, Paul. *A memória, a história, o esquecimento*. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2007.
- SARLO, Beatriz. *Tempo passado – Cultura da Memória e Guinada Subjetiva*. São Paulo; Belo Horizonte: Cia das Letras; Editora UFMG, 2007.