

AUTOR

Erika Savernini*

erika.savernini@
ufff.edu.br

* Professora adjunta III da
Universidade Federal de
Juiz de Fora (UFJF, Brasil).

Cinema como dispositivo histórico-político nos casos *Cabra marcado para morrer* e *Chile, la memoria obstinada*

Cine como dispositivo histórico-político en los casos de *Cabra marcado para morir* y *Chile, la memoria obstinada*

Cinema as a historic-politic dispositive in the case of Cabra marcado para morir and Chile, la memoria obstinada

RESUMO

Entre os anos 1960 e 1970, o cinema latino-americano foi fortemente marcado pela política: por causa das vitórias da Revolução Cubana, de Salvador Allende e dos regimes ditatoriais instaurados então. Houve também o fortalecimento de cinematografias nacionais, que propunham estilos narrativos, estéticos e de produção próprios. A partir desse contexto, propomos a análise de dois casos particulares de filmes que foram produzidos no momento da eclosão do golpe, mas que foram retomados cerca de 20 anos depois: *Cabra marcado para morrer*, do brasileiro Eduardo Coutinho, e *Chile, la memoria obstinada*, de Patricio Guzmán. Esses filmes registram o que aconteceu com personagens “comuns” que participaram da produção anterior, promovem uma ressignificação dos acontecimentos, acionam as memórias individuais e constroem memórias histórico-coletivas.

RESUMEN

En los años 1960-1970, el cine latino-americano estuvo fuertemente marcado por la política a causa de las victorias de la Revolución Cubana y de Salvador Allende y de los regímenes dictatoriales instaurados entonces. Se produjo también un fortalecimiento de las cinematografías nacionales, que proponían estilos narrativos, estéticos y de producción propios. A partir de ese contexto, proponemos el análisis de dos casos particulares de películas rodadas en el momento de la eclosión del golpe, y que fueron retomadas cerca de 20 años después: *Cabra marcado para morir*, del brasileño Eduardo Coutinho, y *Chile, la memoria obstinada*, de Patricio Guzmán. Esas películas registran lo que pasó con los personajes “comunes” que participaron en la producción anterior, promueven una resignificación de los acontecimientos, despiertan memorias individuales y construyen memorias histórico-colectivas.

ABSTRACT

At the 1960 and 1970s, the Latin American cinema was strongly marked by politics: because of the victorious Cuban Revolution and Salvador Allende's election, as much as because of the dictatorial regimes established then. The national cinematographies became fortified, proposing their own style of narrative, esthetic and ways of production. In this paper, we analyze two cases of films produced at the exact moment of the coup d'état in Chile and in Brazil, which were re-signified about 20 years later: *Chile, la memoria obstinada*, by Patricio Guzmán and *Cabra marcado para morir*, by Eduardo Coutinho. Both films register what did happened with the “ordinary” people who lived the moment of the coup and of the production of the originals films, re-signify the historical events and trigger individual memories that became historical-collective memories by the action of the films.

1. Cinema, história e política

Desde seus primórdios, o cinema foi convocado como instrumento de mobilização político-ideológica, seja sob a forma de dramas de cunho social (a exemplo dos filmes que denunciavam as diferenças e exploração entre as classes), seja sob a forma de atualidades, em grande parte encenadas, sobre conflitos internacionais (filmes como os sobre a guerra Boer e sobre a independência cubana). Buscava-se com esses filmes o convencimento e a persuasão. Com a adoção de estratégias de identificação e de narrativas catárticas na ficção e do efeito de realidade nos filmes documentais (ou que forjavam serem documentos), os filmes consolidaram-se até meados dos anos 1910 como meios eficazes na geração de comoção e na exploração da resposta emocional à trama. Aplicada à temática política, a linguagem cinematográfica, construída coletivamente nos primeiros 20 anos, atuava na formação da opinião pública, numa época em que o maior veículo de comunicação de massa, o jornal impresso, tinha abrangência reduzida por conta, em certa medida, dos altos índices mundiais de analfabetismo.

De fato, segundo Furhammar e Isaksson (1976), as estratégias de propaganda política se desenvolveram concomitantemente à formação do espectador de cinema; afinal, não houve a constituição de uma linguagem para posterior alfabetização do público. Cinema e audiência constituíram-se num processo de retroalimentação, as experiências técnicas e de linguagem globais foram consolidando-se e sendo criadas na medida em que o público respondia melhor ou pior a cada uma; o público ia aprendendo a linguagem em formação. Assim como ocorreu com os filmes com objetivo profícuo de entretenimento, os filmes de instrução político-ideológica (isto é, aqueles cuja proposta é primordialmente de formação de opinião pública e do imaginário) tiveram suas estratégias testadas à medida que a própria linguagem cinematográfica se consolidava.

Os filmes explicitamente de caráter político-ideológico surgiram ao longo da história do cinema, principalmente em contextos de conflito armado que despertavam interesses que extrapolavam os países diretamente envolvidos. Marc Ferro (2010) considera que os filmes sobre o caso Dreyfus e sobre a guerra Boer seriam de propaganda, por isso o autor estabelece que, desde o início, "(...) sob a aparência de representação, [os filmes] doutrinavam e glorificavam" (Ferro, 2010, p. 15).

O primeiro grande marco na produção sistemática de filmes políticos, com destaque para os de propaganda de determina ideologia ou regime, foi justamente durante a Primeira Guerra Mundial, nos anos 1910, quando foram produzidos cinejornais de ambos os lados, não apenas defendendo suas motivações para a guerra, mas, talvez e principalmente, demonizando e/ou desqualificando o inimigo. Eram empregadas estratégias narrativas que Furhammar e Isaksson (1976) identificam também nos filmes do início da Guerra Fria, 40 anos depois, e que se estabeleceram no cinema desde então, isto é, estas estratégias continuaram sendo empregadas, ainda que de forma mais sutil, para públicos mais "alfabetizados" na linguagem audiovisual. Além de perdurarem no tempo, são estratégias comuns a ideologias opostas e também ao ficcional e ao documental: a criação de heróis anônimos nacionais (soldados que morrem heroicamente ou matam sujeitos claramente abjetos; enfermeiras dedicadas, que sacrificam sua vida pessoal), a demonstração da superioridade dos cidadãos de seu país, moral e taticamente ("mesmo crianças e animais podiam superar o inimigo vicioso e obtuso"), a adesão de ídolos e celebridades das artes, notadamente do cinema (seja através de filmes, de apresentações nos acampamentos de guerra, alguns alistados), a ridicularização dos inimigos pela escolha dos gêneros narrativos da comédia e da farsa e da produção de filmes de animação (particularmente o desenho animado) e, principalmente, os autores destacam a demonstração e a geração da indignação diante das atrocidades do inimigo, diante de sua barbárie. O cinema político floresceu, recorrentemente, ao longo do século XX, diante de conflitos armados ou no contexto de oposições ideológicas. São alguns dos marcos dos cinemas de propaganda a Primeira e a Segunda Guerras Mundiais, a Guerra Civil espanhola, a Guerra Fria,

PALAVRAS-CHAVE

Cinema; história; política; memória; ressignificação

PALABRAS CLAVE

Cine; historia; política; memoria; resignificación

KEYWORDS

Cinema; history; politics; memory; re-signification

Recibido:

01.03.2017

Aceptado:

21.06.2017

as revoluções socialistas e comunistas, os golpes militares na América Latina, os movimentos de independência na África.

2. O dispositivo cinematográfico

O documentário ou mesmo filmes ficcionais que adotavam a estilística mais associada ao gênero do “registro do real” destacam-se em vários desses momentos do cinema político, propondo não apenas tematicamente ou formalmente uma representação de acontecimentos atuais (os filmes curtos do início do cinema eram, inclusive, chamados de atualidades), dentre eles os grandes acontecimentos histórico-políticos. Em alguns momentos, eram propostas também formas de produção, de distribuição e de exibição, de linguagem e de discurso que questionavam a “forma cinema” (Parente, 2007). Se o imaginário em torno do que seria cinema está diretamente relacionado a sua forma canônica (Bordwell, 2004), que se constitui em torno do objetivo de criação de uma “hipnose”, alguns desses momentos do cinema político estão associados a movimentos de vanguarda cinematográfica que revisaram o dispositivo cinematográfico.

Segundo Parente, entende-se a “forma cinema” ou “cinema convencional” como “[...] um dispositivo complexo que envolve aspectos arquitetônicos, técnicos e discursivos” (Parente, 2007, p. 5). Ou seja, o dispositivo deve ser pensado não apenas quanto aos aspectos técnicos do cinema, mas nesse conjunto de fatores que envolvem tanto a linguagem e a narrativa, como os modos de produção, de exibição e de distribuição. Ramos (2016) propõe que esse conceito, bastante em voga ultimamente, por causa do impacto ainda não bem dimensionado da tecnologia digital sobre a “forma cinema” ou “cinema canônico”, põe em discussão a própria teoria do cinema e a definição mesma do que é o cinema, discussão que se estabelece desde o final do século XIX até os dias atuais, passando por momentos icônicos das vanguardas do início do século XX, pelo cinema expandido (nos anos 1960), pela videoarte, pelo cinema experimental de vários momentos. Se o dispositivo do cinema canônico sustenta-se na projeção de imagens

objetivamente construídas em uma tela, em uma espaço arquitetônico especificamente construído para esse fim, onde um público ocorre para assistir a um filme, com duração em torno de 1h40 e 2 horas, com uma estruturação narrativa com princípio, meio e fim na qual prevalece a inteligibilidade da história e a “transparência do discurso”, continua sendo cinema quando não há mais projeção, ou a projeção acontece fora da sala, ou quebra-se o transcorrer ininterrupto do filme, ou quando não se narra “nada”? Para Michaud (2014), o cinema fotográfico (que podemos tomar como sinônimo da forma cinema e do cinema canônico) confundiu-se de tal forma com a definição do que seria cinema, que as teorias do cinema não dão conta de formas que fogem a esse modelo, como os momentos das vanguardas, do cinema expandido e do cinema experimental contemporâneo.

Nos anos 1920 e parte dos 1930, o cinema russo revolucionário propôs a explicitação da construção do discurso, experimentou estratégias narrativas e formais opacas para gerar uma espectralidade ativa e também romperam com as bases espetaculares do cinema canônico. Como parte essencial de sua proposta de nova sociedade, os artistas e propositores do Construtivismo russo, antes mesmo da Revolução, reivindicavam uma arte que fizesse efetivamente parte da sociedade, que não fosse “de cavalete”, que não ornamentasse o mundo, mas se configurasse como práticas capazes de organizar e reconstruir a vida (Albera, 2002). Por isso, Eisenstein (2002) declara, logo de início, que não bastava os filmes “falarem” sobre a revolução, que não interessava um cinema que não fosse também em si revolucionário. Com tal proposta, os russos acabaram por fundamentar as experiências e proposições de cinema utópico revolucionário posteriores, na forma de produção e de exibição, mas principalmente na construção do discurso político de conscientização do indivíduo (e não apenas de sua instrução e mobilização).

Em síntese, observamos que o programa do cinema russo revolucionário propunha inovações nas formas de produção e de exibição (o caso mais exemplar são os *agitki*), no discurso opaco (particularmente quanto à montagem e sem um padrão único narrativo), na formação inovadora (particularmente nos anos imediatos à revolução, pela ausência de material, quando Kuleshov

oferecia oficinas de filme sem película), tudo isso em relação a um projeto político que coaduna com a proposta estética, formal.

O cinema russo estava impregnado de uma vitalidade que era revolucionária em todos os níveis e de um desejo de construir algo inteiramente novo sobre novas bases dentro de um espírito de entusiasmada solidariedade com novas ideias artísticas e políticas (Furhammar; Isaksson, 1976, p. 15).

As equipes dos trens de propaganda, os agitki, exibiam esses filmes, filmavam novos materiais ou reeditavam imagens de arquivo com novos propósitos e direcionamentos, percorrendo vilarejos ao longo da extensa malha ferroviária russa, a ferrovia Transiberiana (inaugurada poucos anos antes da revolução).

Como o objetivo era que o espectador desses filmes agisse no mundo como cidadão, o cinema russo revolucionário buscou outras formas de quebrar a tão propalada passividade do homem diante do espetáculo cinematográfico. Como a produção da vanguarda cinematográfica vai dos anos 1920 até os anos 1930, em grande parte, os filmes foram produzidos ainda no período mudo do cinema, por isso recorriam às telas de texto, os intertítulos. Diferentemente, porém, da narrativa clássica, os intertítulos tinham um caráter menos explicativo e mais provocador e propositivo. Além disso, aproveitando-se da tradição gráfica do construtivismo, os realizadores buscavam formas visuais de integração do texto escrito à narrativa, fazendo o texto escrito transfigurar-se em informação visual: era usada a caixa alta para dar ênfase a alguma fala ou ideia, e a forma de falar de camponeses e estrangeiros podia ser ilustrada pela animação das letras (que entravam hesitantes, com erros ou enfáticas na tela), por exemplo.

O intertítulo no cinema russo corresponde à relação da produção gráfica que extrapola o âmbito da arte e alcança o que há de mais cotidiano e mundano. Dessa forma, o intertítulo não era algo à parte na construção discursiva, não constituiu para os russos o mesmo problema de quebra na continuidade que representou para os americanos e europeus que adotaram a linguagem clássica. Entre os russos, aos intertítulos foi aplicado o mesmo

princípio de montagem pelo qual a contraposição de duas informações deve gerar sentido. Por isso, o intertítulo é parte essencial na argumentação localizada na articulação intertextual do texto escrito com a imagem. A argumentação ganha relevância na medida em que o convencimento e a mobilização das massas deveriam ser conscientes, pois estes realizadores, generalizando, não buscavam a adesão pura e simplesmente, mas a construção de um novo modo de pensar a si mesmo e ao mundo de homens que, há várias gerações, eram criados para servir e trabalhar.

Levando esse propósito mais além, realizadores como Dziga Vertov e Alexander Medvedkin alteraram o próprio ritual cinematográfico que mal havia se constituído: o da sala escura, preparada especialmente para a exibição de filmes, com espectadores em silêncio, concentrados na tela. O fazer cinematográfico, estreitamente ligado, desde sua origem, aos grandes centros urbanos, foi levado por trem para a zona rural e pequenas cidades para ser apresentado para um público iletrado, brutalizado pelo trabalho e sem familiaridade com os entretenimentos modernos. Nessas exibições, o povo russo via a si mesmo e entrava em contato com o cinema e seus mecanismos de produção. Medvedkin relata, como resultado da experiência, as discussões que sua equipe propunha aos espectadores a partir do que era visto na tela, estimulando o debate e a formulação de novos planos de trabalho nas fábricas, minas e fazendas visitadas. O filme aí era instrumento direto de modificação do mundo e não apenas das consciências. O russo via a si mesmo na tela, seus problemas e desafios e não uma história distante de como ele deveria e poderia ser; seus conterrâneos, no tempo presente, eram os exemplos a serem seguidos para a construção de suas ações futuras.

3. Cinema, política e memória no cinema Latino Americano

Segundo Gauthier (2016), o cinema documentário, nos anos 1960, aproveita-se da vantagem em relação aos períodos anteriores que seriam as décadas de registro e de construção de uma relação

complexa do espectador com o filme. “Etnografia e sociologia se munem de novos instrumentos, enquanto o documentário refina a arte das relações entre o presente e a memória, torna-se exploração sentimental do passado e instrumento para o conhecimento histórico” (Gauthier, 2016, p. 246). Amadurecido quanto aos seus formatos e sua apropriação de materiais já filmados e organizados num discurso, o documentário assume de vez a subjetividade, abraçando os mecanismos de memória. Os dois casos apresentados aqui têm em comum uma produção original dos anos 1960, no auge do cinema político latino americano, e como exemplares do cinema como instrumento político, que é retomada cerca de 20 anos depois, ressignificando os eventos traumáticos dos golpes militares sofridos nos dois países (no Chile, em 1975, no Brasil, em 1964), a partir da ação direta do filme no disparar dos momentos que registram (a proposta de filmagem é que gera os acontecimentos, relacionados diretamente com as memórias individual, coletiva e histórica).

(...) como contar àqueles que nasceram na fabulosa década de 1960 o que foram esses anos épicos e violentos, libertadores e repressivos, e cheios de rupturas, sonhos e utopias? (Solanas, 1989, tradução nossa).

Ao apresentar o contexto de produção de *La hora de los hornos*, Fernando Solanas (1989) sintetiza os contrastes que marcaram os anos 1960 e 1970. Nesse período, a revisão do pensamento revolucionário e os indícios de sua disseminação global geraram, em igual medida, uma reação violenta da direita (como ocorrera na Espanha quando a vitória da Frente Popular nas eleições à presidência resultou, ao final, na tomada do poder pela direita e na ditadura de Franco). Próximo do final de *La hora de los hornos*, Solanas enumera acontecimentos marcantes do movimento revolucionário e mostra-se otimista quanto aos rumos da América Latina. Solanas elege o ano de 1955 como o marco da queda do peronismo na Argentina (linha política a que defende no filme) no seguinte contexto: em 1954, os Estados Unidos invadiram a Guatemala, e Vargas suicidou-se, culpando o imperialismo; um ano depois, Fidel subiria ao poder; daí a dois anos, começaria a guerra de libertação da Argélia; em cinco anos, o nome de Lumumba se projetaria na África, e Cuba seria proclamada Primeiro Estado

Livre da América; treze anos depois da derrota em 1955, “a revolução latino-americana está em marcha” e “o homem argentino luta pela restituição de sua humanidade”. Ao mesmo tempo, no início do filme, Solanas já reconhecera os revezes pelos quais a América Latina passou e passava para a construção de sua futura e definitiva libertação: dos 20 governantes da época do lançamento do filme, 1968, na América Latina, 17 tinham “vencido” eleições fraudulentas ou tinham sido empossados por meio de golpes de estado.

Solanas, no final de *La hora de los hornos*, e os depoimentos colhidos por Marker, em *O fundo do ar é vermelho*, apresentam a hipótese de que o caso exitoso da revolução cubana se tornara, nas décadas seguintes, uma “faca de dois gumes”. A vitória do socialismo no mais inusitado dos lugares provara que ainda era possível o caminho revolucionário, ao mesmo tempo em que alertara aos setores de direita quanto à necessidade de vigilância constante e repressão imediata e feroz a qualquer movimento de mobilização político-social de esquerda.

Ao refletir sobre a realização de *La hora de los hornos*, Solanas (1989) recupera a concepção que animava à nova geração de realizadores do cinema político de esquerda nos anos 1960 e 1970: “[...] conceber e realizar um filme que fosse em si mesmo um ato de resistência contra a ditadura e um instrumento para a mobilização, o debate e a discussão política (...)” (Solanas, 1989, tradução nossa). Esse cinema era pensado então, como já propunham os construtivistas russos nos anos 1910 para toda a arte: integrado à realidade sensível do espectador e do realizador. Mais que um instrumento, o filme dava continuidade à prática política, era em si um ato político. Para isso, era preciso libertar-se das “concepções dependentes”, políticas e cinematográficas. Generalizando, esses cineastas, honrando a tradição russa, repensavam igualmente o cinema, a sociedade e o homem. Como o filme e o ato político, o cineasta e o militante fundiam-se. *La hora de los hornos* sintetiza, assim, grande parte das proposições ideológicas do cinema político de esquerda dos anos 1960 e 1970, bem como as estratégias para que o cinema se imiscuisse na vivência do espectador, tirando-o da passividade e criando espaço de reflexão.

Diante disso, os dois casos selecionados são exemplares:

- da “releitura” vinte anos depois do cinema político de 1960 a partir da articulação de material “de arquivo” (dos filmes originais) com novas filmagens;
- ao colocar em diálogo os dois momentos, os filmes “ilustram” as diferenças de visão de mundo encarnadas nos formatos adotados nos anos 1960 e 1970 em relação aos dos anos 1980 e 1990. Vinte, vinte e poucos anos depois, nem o cinema nem o mundo eram mais os mesmos e isso é encarnado nos formatos atuais, com caráter metalinguístico e com a incorporação do processo da memória (enquanto o documental ficou muito tempo associado ao objetivo);
- porque subvertem o dispositivo canônico documental de registro de acontecimentos autônomos em relação ao filme; em ambos, o filme existe a partir da filmagem e de ações propostas pelos diretores que geram acontecimentos e processos de memória então registrados como tal (processos disparados pela filmagem a partir dos acontecimentos do passado registrados em filme);
- pelo processo disparado, a partir das memórias individuais são estabelecidas memórias coletivas e históricas.

Em *Cabra marcado para morrer* (1984), o documentarista brasileiro Eduardo Coutinho apresenta o projeto iniciado em 1964 de um documentário encenado chamado “Cabra marcado para morrer” que contava com atores não profissionais, sendo que muitos encarnavam a si mesmos ao contar a história de João Pedro Teixeira, um líder das ligas camponesas na Paraíba, assassinado em 1962, dois anos antes do golpe civil-militar que interrompeu a democracia no Brasil por 25 anos. Coutinho estava filmando com Elisabeth Teixeira, mulher de João Pedro, os filhos do casal e amigos, em 1964, quando “ecloidiu” o golpe e todos tiveram que fugir. Por muito tempo, ele acreditou que tudo da filmagem havia se perdido, mas anos depois descobriu que as latas que tinham sido enviadas para o laboratório foram preservadas. Assim, no início dos anos 1980, ele retoma o *Cabra marcado para morrer*, ou seja, justamente no momento do chamado “processo de abertura”, os últimos anos da ditadura brasileira. Coutinho faz uma autocrítica em relação ao formato e à estética do *Cabra* e, ao assistir ao

material, o que o instiga não é mais a sua obra, mas o destino daquelas pessoas, com as quais não mais se encontrou e de quem não teve mais notícias. O filme vai mostrando o processo de sua construção: a partir da sessão de exibição, em Galiléia, Paraíba, das imagens brutas filmadas em 1964, as pessoas vão se reconhecendo jovens naquelas imagens de outro tempo (literal e metaforicamente), acionando suas memórias individuais. Nessa exibição, surge a pergunta sobre o que aconteceu com cada um depois da interrupção abrupta das filmagens e da fuga de equipe técnica e das personagens reais¹. Dessa forma, é o projeto de retomada do filme por Coutinho, já nos anos 1980, que gera o novo *Cabra marcado para morrer* e o próprio procedimento de investigação vai sendo registrando e vai conformando o filme. Além da discussão sobre os próprios formatos documentais que o filme suscita, o disparar da investigação do que aconteceu com as personagens gera a recuperação da memória individual, constrói discursivamente o efeito sobre a coletividade e a memória histórica. Elisabeth Teixeira, Coutinho descobre no transcórre do processo relatado no filme, vivia até então, já nos anos 1980, exilada, afastada de seus filhos (que nos anos 1960 foram “distribuídos” entre familiares, permanecendo com a mãe “fugitiva” apenas o mais novo).

O filme configura-se através da história desses personagens tão afetados pelo filme, afinal, parece que a filmagem da história de João Pedro configurou uma ameaça maior que o próprio movimento das Ligas Camponesas ou, ao menos, a ameaça de potencializar o movimento pelo cinema tornou personagens e técnicos alvos do regime violento que se instaurou. A partir da investigação do que afetou diretamente a vida dessas pessoas, o filme pode ser visto como uma metáfora do processo de esfacelamento da democracia e do brasileiro, de “quebra do espírito”, processado ao longo de 20 anos (no momento do lançamento do filme, a ditadura duraria ainda mais 5 anos, com os militares no poder e sem eleição direta). Recupera-se de imediato a memória individual e coletiva, o transcórre do filme constrói a memória histórica, ao falar dessas pessoas e do que aconteceu com elas, faz uma leitura e uma reflexão da perda da inocência do país, do trauma nas histórias particulares e coletivas.

Em *Chile, la memoria obstinada* (1997), Guzmán cumpre o papel de preservação e de construção da memória coletiva de que fala Solanas (como forma de sobrevivência da história dos movimentos populares frente à história oficial forjada). Realizado quase 25 anos depois da instauração da ditadura no Chile, *Chile, la memoria obstinada* age como um dispositivo histórico-político ao disparar os acontecimentos e então registrá-los. Guzmán leva ao palácio governamental, La Moneda, Juan, sobrevivente do bombardeio que marca o golpe no Chile. Ele nunca antes havia voltado ao palco da derrocada do governo Allende. A partir daí, o que se registra são acontecimentos disparados pelo próprio filme – diferente do fluxo usual (forma cinema documental) de o filme “correr atrás” do que está acontecendo, não há acontecimento prévio, mas apenas o que é provocado ou promovido pela filmagem. Em determinado momento, Guzmán nos apresenta as imagens e a *voice over* explica que ele havia proposto a uma banda tocar música icônica do movimento popular dos anos 1960 e 1970. Em outros momentos, reúne ex-militantes de esquerda e exhibe para eles imagens da trilogia *A Batalha do Chile* (anos 1970), fazendo com que se reconheçam ali, bem como o momento esperançoso da vitória de Allende e urgente do golpe, transformando a memória individual em memória coletiva. A parte final do filme é dominada pelo registro da reação de grupos de jovens estudantes chilenos depois de uma exibição especial da trilogia *A batalha do Chile*, filme até os anos 1990 com exibição proibida no Chile. A trilogia trata, minuciosamente, da constituição do governo socialista de Salvador Allende, mas, principalmente, da mobilização da burguesia chilena, apoiada pelos Estados Unidos, para desestabilização do governo e tentativa de criação de uma reação popular. Quando entrevistados, os estudantes revelam sua crença na versão oficial (de que o país estava em risco social, do ponto de vista político e econômico, quando os militares interviram) e, após a exibição, alguns demonstram sua consternação ao descobrirem o que representara o governo Allende e o papel dos Estados Unidos como articulador do golpe e da burguesia chilena contra a soberania e a memória nacional. Um jovem, aos prantos, relembra o quanto comemorara, criança que era, no dia 11 de setembro de 1973, o cancelamento das aulas devido à tomada de La Moneda e à morte de Allende. Diante do filme de Guzmán, a própria história

pessoal do rapaz foi ressignificada, bem como sua concepção da história do país. Guzmán, depois do trauma da interrupção do primeiro governo socialista eleito democraticamente na América Latina, dedica-se a manter essa história viva, bem como a torná-la pública — referentemente ao golpe no Chile e/ou suas consequências, além da trilogia, Guzmán dirigiu *Le cas Pinochet* (2001), *Salvador Allende* (2004), *Nostalgia de la luz* (2010). Mesmo após o anúncio do fim das utopias e a derrocada do socialismo no leste europeu, Guzmán e também Solanas continuam fazendo documentários com o fim de instrumentalizar o público pelo conhecimento do que usualmente é mantido oculto.

4. Considerações finais

A montagem de imagens de arquivo (dos filmes originais) tem papel fundamental para o tratamento da memória tanto em *Cabra marcado para morrer* quanto em *Chile, la memoria obstinada*. As personagens dos filmes, que viveram o momento dos golpes, relatam ou deixam transparecer como os acontecimentos ou o impacto deles sobre suas vidas ainda são muito vívidos. Formalmente, os filmes permitem a seus espectadores uma compreensão emocional e sensorial, mais que intelectual, desses processos subjetivos, quando imagens passadas e atuais se articulam sem demarcação narrativa – daí a importância, em ambos, dos momentos em que vemos na tela não a imagem dos filmes originais, mas o próprio local de exibição atual das imagens do passado para um público que o viveu e também para aqueles que têm uma “memória mediada” (pelos livros de história, pela narrativa de parentes e de amigos etc.).

Há momentos emblemáticos no filme *Chile, la memoria obstinada* de outra estratégia de presentificação do passado: quando Juan está percorrendo os corredores e as escadas internas do La Moneda, ele olha por vezes por uma janela e vemos imagens em movimento e estáticas do dia fatídico do bombardeio ao La Moneda. Guzmán aproveita o esquema de montagem plano e contraplano da forma cinema (pelo qual corta-

se da personagem lançando o olhar para algo e o próximo plano mostrando o que está sendo visto) e, assim, formalmente, passado e presente concretizam-se em continuidade.

O passado nesses filmes nunca é um acontecimento que se encerrou “lá atrás” está no fluxo do presente, por isso os diretores não recorrem ao flashback ou estratégias similares. Assim, ainda que a todo momento os filmes recorram aos depoimentos das suas personagens, são essas estratégias formais que criam a compreensão profunda do espectador sobre os processos subjetivos das personagens, observando-se que são diferentes das estratégias “melodramáticas” do cinema ficcional (principalmente, embora não seja exclusivo desse gênero). O filme revela-se como agente político e da memória; e como dispositivo busca a não hipnose característica da forma cinema (da matriz clássica), ao mesmo tempo que explora a organização do sistema formal fílmico que possa gerar efeitos de subjetivação no espectador tanto por que grande parte do sentido se processa na interpretação quanto porque, pela temática e pela forma adotada, a memória individual das personagens torna-se memória coletiva e histórica compartilhada.

NOTAS

1 Eduardo Coutinho explica que tiveram que fugir à noite, no dia do golpe, pois havia uma denúncia de que eram comunistas, com relações com Cuba, que estavam produzindo filmes de treinamento e de propaganda. Dessa forma, todos se dispersaram e assim ficaram durante os anos mais duros da ditadura, de fato, até o início da abertura política.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Albera, F. (2002). *Eisenstein e o construtivismo russo* (E. Araújo Ribeiro, Trad.). São Paulo: Cosac & Naify.
- Bordwell, D. (2004). O cinema clássico hollywoodiano: normas e princípios narrativos. In F. P. Ramos (org.). *Teoria contemporânea do cinema (2): documentário e narrativa ficcional*. São Paulo: Senac São Paulo.
- Coutinho, E. (dir.). (1964-1984). *Cabra marcado para morrer*. Rio de Janeiro: Instituto Moreira Salles.
- Eisenstein, S. M. (2002). *A forma do filme* (T. Ottoni, Trad.). Rio de Janeiro: Jorge Zahar.
- Ferro, M. (2010) *Cinema e história* (2ª ed.). (F. Nascimento, Trad.) São Paulo: Paz e Terra, 2010.
- Gauthier, G. (2011). *O documentário; um outro cinema*. (E. Araújo Ribeiro, Trad.) Campinas: Papyrus.
- Guzman, P. (dir.) (1997). *Chile, la memoria obstinada*. National Film Board Of Canada.
- Medvedkin, A. I. (1998). El tren cinematográfico. In J. Romaguera Ramió & H. Alsina Thevenet (ed.). *Textos y manifiestos del cine: estética, escuelas, movimientos, disciplinas, innovaciones* (3ª ed). Madrid: Catedra.
- Michaud, P. A. (2014). *Filme: por uma teoria expandida do cinema* (V. Ribeiro, Trad.). Rio de Janeiro: Contraponto.
- Parente, A. (2007). Cinema em trânsito: do dispositivo do cinema ao cinema do dispositivo. In M. Penafria, & I. M. Martins (orgs.). *Estéticas do digital: cinema e tecnologia*. Covilhã: Livros Labcom. Recuperado de [https://pesquisacinemaexpandido.files.wordpress.com/2011/05/cinema-em-trc3a2nsito-do-dispositivo-do-cinema-ao-cinema-do-dispositivo.pdf]. Consultado [03-2017].
- Ramos, F. (2016). Mas afinal, o que sobrou do cinema? A querela dos dispositivos e o eterno retorno do fim (pp. 38 – 51). *Galaxia* (nº 32). São Paulo. Recuperado de [http://dx.doi.org/10.1590/1982-25542016225800]. Consultado [08-2016].
- Savernini, E. (2002) *Cinema e utopia*. Rio de Janeiro: Centro Cultural Banco do Brasil. Catálogo De olhos bem abertos – Mostra Internacional de Cinema Engajado.
- Savernini, E. (2011). *Cinema utópico: a construção de um novo homem e um novo mundo*. Tese de doutorado, Escola de Belas Artes, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, Minas Gerias, Brasil.
- Savernini, E.; Miranda, M. D. (2016). Chile, la memoria obstinada: cinema, história, política e memória. In D. Porto Renó, M. “Tuca” Américo, A. F. Magnoni & F. Irigaray (orgs.). *Ficção e documentário: memória e transformação social*. (pp. 511-527) Rosario: UNR Editora, Editorial de la Universidad Nacional de Rosario.
- Turner, G. (1997). *Cinema como prática social*. São Paulo: Summus.