

A IMERSÃO NA PAISAGEM: O CINEMA DA AUSÊNCIA DE PATRICIO GUZMÁN

Silvana Mariani

Universidade de Coimbra
silvana.mariani@gmx.net

RESUMO: Neste trabalho pretendo apontar para a forma particular com que o cineasta Patricio Guzmán evoca a memória do trauma da ditadura chilena em seu documentário *O Botão de Nácar* (2015), filme central da trilogia que começa com *Nostalgia da Luz* (2010) e termina com *A Cordilheira dos Sonhos* (2019), mostrando como o seu cinema foi encontrando cada vez mais estratégias estéticas e narrativas para “filmar o que não se vê”, como sugere o título de um de seus livros. Entre essas estratégias está a imersão na paisagem, o que gera a pergunta que norteia essa investigação: pode a experiência estética da imersão na paisagem fílmica contribuir ativamente na reconstrução da memória? E ainda, quais os dispositivos narrativos e qual modo de representação emprega o diretor em seu filme, cujo tema central é a ausência?

Palavras-chave: memória, trauma, estética, paisagem.

ABSTRACT: In this paper, I intend to point out the particular way in which the filmmaker Patricio Guzmán evokes the memory of the trauma of the Chilean dictatorship in his documentary *The Pearl Button* (2015), the central film of the trilogy that begins with *Nostalgia for the Light* (2010) and ends with *The Cordillera of Dreams* (2019). In this way, I explore how his cinema increasingly found aesthetic and narrative strategies to picture the unseen, as one of his books' titles suggests. Among these strategies, is the immersion in the landscape, which leads to the guiding question of this research: can the aesthetic experience of immersion in the cinematic landscape actively contribute to memory reconstruction? Moreover, which narrative devices and mode of representation does the director use in his film, where absence is the central theme?

Keywords: memory, trauma, aesthetics and landscape.

RESUMEN: En este trabajo pretendo señalar el modo particular en que el cineasta Patricio Guzmán evoca la memoria del trauma de la dictadura chilena en su documental *El botón de nácar* (2015), película central de la trilogía que inicia con *Nostalgia de la luz* (2010) y termina con *La cordillera de los sueños* (2019). De esta manera, examino cómo su cine encuentra cada vez más estrategias estéticas y narrativas para “filmar lo que no se ve”, según sugiere el título de uno de sus libros. Entre estas estrategias vemos la inmersión en el paisaje, lo que genera la pregunta que guía esta investigación: ¿la experiencia estética de inmersión en el paisaje fílmico puede contribuir activamente a la reconstrucción de la memoria? Además, ¿qué dispositivos narrativos y cual modo de representación utiliza el director en su película, cuyo tema central es la ausencia?

Palabras clave: memoria, trauma, estética y paisaje.

Em uma crônica¹ que procura descrever o silêncio na noite de Berna, a escritora e jornalista brasileira Clarice Lispector refere-se ao silêncio dessa maneira:

Ele é vazio e sem promessa. Se ao menos houvesse o vento. Vento é ira, ira é a vida. Ou neve. Que é muda, mas deixa rastro (...) Mas este silêncio não deixa provas. Não se pode falar do silêncio como se fala da neve. Não se pode dizer a ninguém como se diria da neve: sentiu o silêncio desta noite? Quem ouviu não diz (1999, pp. 128-129).

Filha de família judaica russa, a escritora nascida na Ucrânia chegou ao Brasil ainda pequena, acompanhada por sua família que fugia da violência dos pogroms. A condição de exilada seja talvez o único ponto de interseção entre a escritora Clarice Lispector e o cineasta Patricio Guzmán, autor cuja obra nos interessa analisar. No entanto, nessas retas em que caminham paralelamente os autores, é curiosa a tentativa de ambos de romper o silêncio para tratar do trauma – pela perseguição do antissemitismo no caso da escritora, e da ditadura chilena no caso do cineasta – usando a paisagem como metáfora de ausência e presença.

¹ “Noite na Montanha”, crônica inserida em *A Descoberta do Mundo* (Lispector, 1999, pp. 128-129), livro que reúne as crônicas escritas por Clarice Lispector e publicadas no *Jornal do Brasil*, no período entre 1967 a 1973.

Porém, enquanto a literatura de Lispector é intimista e a metáfora da paisagem descreve um estado psicológico, a cinematografia de Guzmán reflete sobre o impacto político e social causado pelo golpe civil-militar que derrubou o presidente socialista Salvador Allende e a paisagem é usada como metáfora do conseqüente trauma social pós-golpe.

O conjunto da obra documental de Patricio Guzmán se caracteriza, desde seu exílio pós-golpe militar em 1973, pelo esforço de reconstruir a memória histórica suprimida pela ditadura de Augusto Pinochet. Buscando, por um lado, rastros – como esses deixados pela neve no texto de Lispector – e, por outro lado, rompendo, através dos depoimentos de seus personagens, com o silêncio produzido pelo apagamento das provas dos crimes da ditadura, seus documentários se prestam a um trabalho de reparação histórica. Nesse percurso, o diretor adota diferentes políticas de representação que respondem às tendências estéticas e narrativas, assim como aos modos do documentário vigentes em cada período de sua realização.² A partir da trilogia que começa com o filme *Nostalgia de la luz* (*Nostalgia da Luz*, Patricio Guzmán, 2010), seguido por *El botón de nácar* (*O Botão de Nácar*, Patricio Guzmán, 2015) e *La cordillera de los sueños* (*A Cordilheira dos Sonhos*, Patricio Guzmán, 2019), ocorre uma ruptura estética marcada pela imersão nas paisagens. A geografia chilena é o envoltório narrativo que Patricio Guzmán escolhe nessa trilogia para realizar um exercício de memória através da paisagem fílmica. Buscando estratégias para «filmar o que não se vê»,³ o diretor procura construir uma memória coletiva através da investigação espacial, a partir dos ecos das ausências, da história que procuraram ocultar. Toda sua filmografia é um esforço contra o esquecimento.

² Bill Nichols (2016) elaborou uma teoria baseada na história do filme documental, em que identifica seis modos do documentário: expositivo, poético, observativo, participativo, reflexivo e performático. Esses modos podem mesclar-se entre si, e o autor não desconsidera que possam existir outras tendências.

³ “Filmar o que não se vê” é também o título do livro didático de Patricio Guzmán (2017), onde o autor compartilha suas experiências na produção de documentários, percorrendo sobre os conceitos que norteiam seu trabalho.

A ideia de explorar o espaço geográfico no cinema documental chileno não é um fenômeno isolado, mas uma tendência que busca assentar a própria subjetividade de forma espacializada. Exemplos dessa tendência encontramos em filmes como *Estrecho de Magallanes. (Des)Encuentros de dos miradas* (Hernán Dinamarca, 2003), *Surire* (Iván Osnovikoff e Bettina Perut, 2015) e *Tierra Sola* (Tiziana Panizza, 2017). Também nas ciências sociais, artes e humanidades verifica-se, desde o final do século XX, esse movimento de adentrar a geografia, que está relacionado com o avanço de uma virada subjetiva e espacial. No cinema de Patricio Guzmán, a virada subjetiva se expressa através de certos dispositivos narrativos, como a voz em *off* do próprio diretor como narrador, o conceder a palavra aos entrevistados, que dão suporte testemunhal, e certos recursos de montagem que utilizam a imagem de forma metafórica. Os elementos dos modos expositivo e participativo da trilogia *La batalla de Chile (A Batalha do Chile)*, Patricio Guzmán, 1975-1979), obra que consagrou o diretor a nível internacional, são deixados de lado. Como aponta Ignacio Rodríguez, a partir do documentário *Chile, la memoria obstinada (Chile, a Memória Obstinada)*, Patricio Guzmán, 1997), contrariamente a um tratamento com pretensões de objetividade, «será o ‘conhecimento encarnado’ na experiência do cineasta, e os atores com quem ele interage, que permitirão o acesso ao mundo» (2010, p. 3, tradução nossa).

Outra característica dessa trilogia é ser uma narrativa que se articula a partir de diferentes vozes, envolvendo não somente os depoimentos das vítimas da ditadura e de outros processos históricos, mas também a visão crítica de historiadores, poetas, arqueólogos, cientistas, juízes e artistas, que trazem uma visão multifacetada da história do Chile. Partindo de indagações pessoais para abordar questões sociais coletivas, a voz condutora de Guzmán se caracteriza por adotar um tom melancólico, que objetiva compartilhar afetos para trazer à tona a memória traumática. Essa melancolia não atende somente a uma necessidade subjetiva de narrar a experiência pessoal, mas também à necessidade de compartilhar um espaço comum, desenhando uma cartografia afetiva que, como argumenta Irene Depetris Chauvin, juntamente com os depoi-

mentos das vítimas, cria uma espécie de «comunidade no luto» (2019, p. 158, tradução nossa). Embora a melancolia domine o tom desses últimos filmes, eles não transmitem uma ideia niilista, mas manifestam um desejo de transformação político-social. Jonathan Flatley (2008) propõe pensar a melancolia não em seu aspecto paralisante depressivo, mas no potencial político que ela encerra, a partir de afetos que envolvem, entre outros, o desejo de reparação coletiva, trazendo as memórias históricas e afetivas do passado para o presente. Como indica Depetris Chauvin, os deslocamentos espaciais que Guzmán realiza em sua trilogia oferecem «mapas afetivos», uma releitura do tempo que potencializa a reparação social, porque despertam um sentimento comum de pertencimento em relação ao passado traumático, transformando a melancolia em uma forma de se interessar pelo mundo (2019, p.169). A partir dessas relações em torno do trauma, Guzmán constrói a trama que irá buscar a inscrição da memória nos espaços abertos, deslocando-se em lugares de memória que ainda estão por ser investigados.

Itinerâncias espaciais

Em *Expanded Fields: Postdictatorship and the Landscape*, a partir do ensaio seminal de Rosalind Krauss – “Esculturas no Campo Expandido” (1979) –, Jens Andermann propõe que a paisagem, como «superfície de inscrição e como abertura espacial», abrange um número de registros estéticos que transitam pela arquitetura, literatura e artes visuais e que permitem pensar a paisagem como uma interrupção crítica de reinscrições dos monumentos e lugares, abrindo para espaços de itinerância com potencial para repensar o trauma em termos de práticas políticas do presente (2012, pp. 165-187). Para Andermann, o papel da paisagem como inscrição de memória merece ser mais investigado, assim como se investigam os museus, arquivos e monumentos. Ele propõe percorrer os espaços abertos, de onde seria possível pensar politicamente o presente através da paisagem.

É esse percurso que Patricio Guzmán toma para realizar os três documentários que poderiam ser nomeados de trilogia da paisagem, trilogia

da memória ou *Trilogie der Heimat*,⁴ como anuncia a trigon-film,⁵ uma das distribuidoras de seus filmes. Através da investigação espacial, irá em busca de vestígios, rastros, indícios, procurando ler a paisagem como um palimpsesto, um livro onde se pode aceder à memória. Em *Nostalgia da Luz*, *O Botão de Nácar* e *A Cordilheira dos Sonhos*, o diretor se insere nas paisagens espetaculares do deserto do Atacama, do estuário patagônico e da Cordilheira dos Andes, respectivamente, para evocar os mortos e desaparecidos da ditadura chilena, através de uma investigação espacial. Diferentemente dos filmes anteriores – *Chile, a Memória Obstinada*, que faz reviver a memória da *Unidad Popular* e do governo socialista de Salvador Allende através de imagens de arquivo de sua própria trilogia *A Batalha do Chile*; *El caso Pinochet* (*O Caso Pinochet*, Patricio Guzmán, 2001), filme investigativo que entrevista diretamente as vítimas da ditadura e seus algozes; e *Salvador Allende* (Patricio Guzmán, 2004), filme centrado na figura do líder socialista que utiliza cenas de reconstituição e imagens de arquivo para traçar a sua ascensão e queda – esta última trilogia é comedida no uso de imagens de arquivo, não está focada em um personagem central e fala dos desaparecidos através de metáforas de ausência e presença e de um forte apelo estético, investigando o passado chileno a partir de sua geografia. Diante da impossibilidade de mostrar a realidade que foi silenciada, os crimes que foram ocultados durante a ditadura de Pinochet, o diretor busca formas de representações que possibilitam uma releitura do passado a partir do presente. A trilogia de Guzmán nos aponta alguns caminhos para rastrear o passado através de suas inscrições, seus rastros impressos na paisagem.

Representar o irrepresentável

⁴ O termo 'Heimat' não possui uma tradução exata em português. Ele está associado à ideia de origem, de terra natal, de lar, lugar onde a pessoa se criou e sente-se em casa. A palavra Heimat, porém, pode ter uma conotação negativa quando associada ao nacional socialismo, que ligava o termo à ideia de pátria, na qual somente a 'raça' alemã poderia fazer parte.

⁵ A trigon-film é uma fundação cinematográfica suíça que seleciona e distribui filmes da América Latina, África, Ásia e Europa Oriental.

O trauma da Segunda Guerra Mundial produziu mudanças radicais nos estilos e modos de representação dos filmes autorais a partir da metade dos anos quarenta. O neorealismo italiano é o exemplo paradigmático dessa mudança estilística, caracterizado pela austeridade e encenações em espaços abertos e lugares públicos. Jaime Pena (2020) reivindica que os filmes de ficção passaram a ser mais contemplativos, com planos de maior duração, longos movimentos de câmera que procuram captar a realidade em sua totalidade, e com personagens ausentes e ensimesmados em histórias abertas, que se desenvolvem em paisagens desertas e desoladas. O autor define este modo de representação como «cinema da ausência» (Pena, 2020, pp. 281-327), pois gira em torno de sujeitos que muitas vezes não podem ser representados.

A partir do impacto das imagens dos campos de concentração, que causaram grandes discussões filosóficas sobre a representação do extermínio, a questão da irrepresentatividade de acontecimentos sobre os quais não se conservam imagens afetou também o filme de não-ficção. Para Pena, o documentário *Shoah* (Claude Lanzmann, 1985) se consagrou como modelo estético e ético para os filmes realizados posteriormente que abordam o tema do holocausto ou temas similares: Lanzmann encontrou uma fórmula que permite desviar da imagem ausente, dos rastros apagados, criando e sugerindo novas imagens (Pena, 2020: 32-33). Seu filme não utiliza imagens de arquivo e transcorre todo no presente. O diretor aborda testemunhos que vivenciaram o extermínio de alguma maneira, estabelece um diálogo com eles, provocando-os para que relatem o que viram, o que sabiam, filmando-os não somente nos lugares onde ocorreram os crimes contra os judeus, mas também em diferentes cidades e países. Na visão de Lanzmann, se o Holocausto existia em alguma parte «estava nas consciências e nas memórias dos sobreviventes e dos assassinos...» (Pena, 2020, p. 68, tradução nossa). A partir dessa convicção, o diretor investe no poder evocador da palavra e realiza entrevistas provocadoras, frequentemente aparecendo ele mesmo em cena, de modo performático, atuando juntamente com seus interlocutores. É na Polônia que encontra os primeiros rastros do Holocausto. Aí explora as paisagens vazias, pai-

sagens com ausência de provas, mas cheias de presenças que se ajustam em nossa consciência a partir das vozes dos testemunhos, das imagens e dos sons. Segundo Pena: «paisagens e vozes, os dois elementos que compõem a arquitetura do Shoah» (2020, p. 73, tradução nossa).

De forma semelhante trabalha Patricio Guzmán em sua trilogia, com a diferença que assume um papel de narrador extra diegético, onde não percebemos sua presença em cena, a não ser pelas poucas vezes em que ouvimos sua voz realizar perguntas aos entrevistados. Pela imersão na paisagem em lugares vazios, desérticos, demonstra como esses lugares estão marcados por indícios e como a ausência se torna presente a partir das vozes de seus testemunhos. Assim, no deserto do Atacama, onde se imaginava ser possível ocultar os corpos das vítimas da ditadura, é a própria condição climática extremamente árida que conserva indícios de existência de crimes, fazendo emergir um passado que se queria ocultar. É com os depoimentos das mulheres de Calama, que durante anos trabalham como uma espécie de arqueólogas revirando a terra em busca de restos de ossadas de seus entes queridos, que os espectros dos desaparecidos presos políticos reaparecem. São vozes que se erguem para que a memória de seus mortos permaneça viva. Dessa maneira, a partir da escolha de um lugar específico da geografia chilena, Guzmán realiza deslocamentos espaciais, para em seguida, como aponta Isis Sadek, ativar a memória e realizar uma arqueologia do presente (2013, pp. 28-71).⁶ Com a ajuda de um arqueólogo, o diretor busca também fazer leituras de outras camadas do deserto, rastreando outros períodos históricos que trazem para o presente a memória dos exploradores e dos mineiros, assim como dos caminhos percorridos por indígenas. Defrontado com a impossibilidade de mostrar os crimes

⁶ Sadek observa que esse gesto arqueológico, que vincula o presente a períodos históricos anteriores, é característico do cinema de Patricio Guzmán (2013, pp. 28-71). Em *O Caso Pinochet*, uma equipe de sobreviventes e familiares acompanhados pelo juiz Guzmán Tapia escava, no mesmo deserto de Atacama, as estruturas do campo de detenção Villa Grimaldi, em busca de restos dos detentos desaparecidos. Esse gesto impulsionou o processo e julgamento de Augusto Pinochet pelos crimes cometidos durante seu governo. Outros gestos, como descascar com os dedos um muro perto do aeroporto de Santiago do

cometidos contra os desaparecidos, de mostrar aquilo que já não pode ser demonstrado, Patricio Guzmán encontra na materialidade indícios que podem participar na construção da memória.

Imersão na paisagem aquática

O Botão de Nácar, segundo filme da trilogia, inicia com a imagem enigmática de um bloco de quartzo encontrado no mesmo deserto de Atacama que é explorado no filme anterior. Colocado sobre um fundo preto, o objeto é mostrado sob muitos ângulos. Uma mão toca o quartzo translúcido e vemos algo se mover na estática pedra. Sons de água em movimento ajudam a perceber a presença de uma gota d'água dentro do objeto. A partir da presença dessa gota de água, se desenvolve todo relato que gira em torno da água, identidade, extermínio e memória. A materialidade dos objetos e a paisagem são explorados metaforicamente. Um plano que mostra as antenas do Observatório Alma, que se movimentam lentamente em direção ao firmamento, nos leva de volta ao mesmo deserto de *Nostalgia da Luz*. Sobre a imagem captada na contraluz desses vultos alinhados, que buscam informações sobre nossa origem mais remota, o diretor relata que nesse lugar, o mais seco da terra, os astrônomos descobriram água, elemento básico para que haja vida, em praticamente todos corpos celestes observados. Uma imagem abstrata de partículas de luz refletidas sobre a água faz a transição para as imagens aquáticas do estuário da Patagônia. A Cordilheiras dos Andes aparece então fragmentada em uma multitude de pequenas ilhas. A voz um tanto paternal do diretor, como quem lê a gênese, atenta que a vida na terra chegou através dos cometas que formaram os oceanos: «a água é um órgão mediador entre as estrelas e nós», afirma (00:08:14). Entre as imagens cósmicas e as imagens zenitais de uma câmera que desliza sobre o arquipélago para em seguida adentrar os rios, picos montanhosos

Chile em busca da incrição da memória muralista, em *Salvador Allende*, contribuem para a construção de uma memória coletiva.

e glaciares, nos transportamos para essas vastas paisagens silenciosas, onde somos atraídos pela beleza estética das imagens.

A imersão na paisagem é a porta de entrada para entender o significado da água para os povos originários da Patagônia e também o seu aspecto fantasmagórico, que se desdobrará durante o relato. Fotografias em preto branco do missionário e etnólogo alemão Martin Gusinde⁷ nos colocam de frente com os olhares por vezes perdidos dos grupos selk'nam, yámanas e kawéskar, os primeiros habitantes da Terra do Fogo, que parecem intuir o seu fim. Gusinde registrou imagens desses povos um pouco antes de serem extintos no início do século XX, com a chegada dos colonos, criadores de ovelha, garimpeiros e missionários.

Dominique Legoupil comenta como a imensa capacidade de adaptação e de sobrevivência desses povos caçadores e coletores, em zonas austrais de clima extremo, não foi suficiente para superar o impacto da colonização:

A frágil demografia destes grupos não conseguiu resistir à chegada dos europeus, às doenças que introduziram e, no que diz respeito aos Selknam, a um verdadeiro genocídio organizado. Culturas milenares foram aniquiladas em poucas décadas, deixando para trás apenas restos enterrados em sítios arqueológicos e testemunhos de viajantes e etnólogos. Entre esses testemunhos, as fotografias fornecem informações valiosas, embora representem uma visão truncada, estática e às vezes embelezada da realidade. (2015, p. 291, tradução nossa).

Guzmán entrevista Gabriela Paterito, descendente direta dos kawéskar, que relata sobre sua relação com a água. Na altura da realização do filme, Gabriela era uma das últimas vinte sobreviventes desses povos marítimos. Em sua própria língua, conta sobre as tempestades que enfrentou, quando navegava com canoas nos canais austrais. A memória individual de Gabriela se soma à memória de outros dois testemunhos: Martin

⁷ A maioria das fotografias de Martin Gusinde (1886-1969) se encontram arquivadas no Instituto Anthropos Sankt-Augustin, na Alemanha.

Calderón, que constrói miniaturas de canoas antes navegáveis, e Cristina Calderón, que fia lã com um fuso. A memória que compartilham e os próprios objetos possibilitam identificar aspectos identitários e culturais desses e outros sobreviventes da Terra do Fogo, que foram fotografados por Paz Errázuriz, antes de seu desaparecimento.⁸ Ao optar pelo uso de fotografias e imagens de arquivo em movimento para ilustrar os relatos, o documentário participa na construção de uma memória coletiva, ao mesmo tempo que ressignifica o passado, trazendo-o para o presente. A paisagem também participa dessa construção. O relato afetivo de Gabriela, por exemplo, ao ser ilustrado com paisagens visuais e sonoras dos rios e mares da Patagônia, faz o espectador se transportar para a gélida e perigosa geografia aquática dos arquipélagos, onde os povos originários viviam em busca de alimentos, em plena conexão com a natureza. As filmagens de indígenas mergulhando perto de suas canoas, inseridas durante a fala de Gabriela, mostram como a subsistência desses povos está diretamente relacionada à água.

Não só a necessidade de sobrevivência vincula esses povos com a água, mas também toda uma cosmovisão, como mostram as impressionantes fotografias de Gusinde dos autóctones com corpos pintados com motivos celestes, evocando o lugar de onde vinham e para onde iam: « Após a morte, acreditavam que poderiam transformar-se em estrelas. », afirma Guzmán (00:30:41-00:30:56). A montagem realizada para mostrar essa série de fotografias dos corpos pintados parece convidar a audiência a participar de um processo ritualístico, acessando a memória da mesma forma como faziam esses povos com seus ancestrais. Guzmán introduz as fotografias a partir de imagens de ondas no mar em movimento, que fazem uma fusão sobre o rosto pintado de um autóctone. Planos abertos e fechados mostram detalhes dessas pinturas nos

⁸ Na exposição individual de fotografia realizada no Museo Nacional de Bellas Artes de Santiago de Chile, em 1996, denominada “Los nómadas del mar”, a fotógrafa e antropóloga Paz Errázuriz apresentou os rostos em preto e branco da última geração kawéskar. Patricio Guzmán diz que conheceu a Gabriela Paterito através dessas fotografias, que deram visibilidade aos últimos sobreviventes da Patagônia. Alguns desses retratos são mostrados no filme *O Botão de Nácar*, mas contextualizados de outra maneira.

corpos, que se misturam com as imagens estelares através de fusões. No plano sonoro, o antropólogo Claudio Mercado canta acompanhado por um instrumento rítmico que mantém a pulsação enquanto homens mascarados realizam suas cerimônias iniciáticas evocando espíritos. Os personagens aparecem em cenários naturais, muitas vezes nus sobre paisagens nevadas. Mesmo através dessas imagens fixas, que são decupadas de várias maneiras, têm-se a impressão de compreender o ritual de que participam. Jan Assmann (2010) lembra que esses rituais exercem a função de acesso a um passado remoto, que tem a ver com a origem do mundo e histórias mais antigas das tribos, que ele propõe chamar de memória cultural. Essas informações se perpetuam na forma de narrativas, canções, danças, rituais, máscaras e símbolos, e os sujeitos envolvidos precisam passar por longos períodos de iniciação, instruções e exames. Os rituais que possibilitam atualizar essas informações ancestrais demandam que a comunidade se junte para uma celebração (Assmann, 2010, p. 112.).

O relato da vida marítima pulsante desses povos e de sua relação com as estrelas é interrompido pelas imagens de seu extermínio causado por doenças adquiridas pelos vírus e micróbios trazidos nas roupas dos europeus, ou pelos caçadores de índios, que trataram de eliminar os últimos sobreviventes que viviam ainda livremente. Na próxima sequência de imagens, os autóctones perderam sua aura mítica. Vemos grupos em estado de degradação e doença, vestidos com roupas usadas, imagens de mortos-vivos que nos fitam através de seus olhos enfermos (00:32:23-00:36:18). Guzmán comenta: «Depois de conviver séculos com a água e com as estrelas, os indígenas sofreram o eclipse de seu mundo» (00:34:51). O eclipse desse mundo está também ligado à história de Jemmy Button, um nativo que aceitou, em troca de um botão de nácar, embarcar para Inglaterra no começo do século XIX para ser civilizado, regressando um ano depois à Patagônia, completamente desterrado. Essa história particular servirá como ponto de conexão entre o extermínio dos fueguinos no passado longínquo, com outro modo de extermínio num passado mais recente.

Não-lugares e espaços espectrais

Assim como Lanzmann, no filme *Shoah*, procura lugares do extermínio dos judeus para fazer reaparecer os seus vestígios através das vozes dos testemunhos, Patricio Guzmán adentra os espaços por onde ocultaram os corpos, em busca de rastros, indícios que possam trazer à luz os crimes cometidos. Esses lugares, conforme observa Pena a partir da análise de Gérard Wajcman, invertem o conceito de «lugares de memória» desenvolvido por Pierre Nora se convertendo em uma espécie de «não-lugares», pois não podem ser definidos como lugares de identidade, relacional ou histórico (Pena, 2020, p. 86). São antes de tudo lugares de passagem para a morte. Paradoxalmente, é a partir desses lugares onde se buscou apagar as provas, para que se apagasse também a memória da ditadura, que Guzmán elabora um discurso de memória. Essa construção da memória se dá através de recursos que utilizam os próprios vestígios como dispositivo narrativo.

Ao denunciar a prática de fazer desaparecer corpos nas águas, empreendida pelo regime militar não somente no Chile, mas em outros países vizinhos do Cone Sul, o filme entra em espaços espectrais: os espectros da ditadura passam a nos observar. Conhecida como ‘voos da morte’, a prática que usava os mares e rios como cemitérios para as vítimas da ditadura será reconstituída em *O Botão de Nácar* através de uma encenação com um boneco que representa a forma como Marta Ugarte, uma das vítimas desaparecida, presa, torturada e morta pela DINA (Dirección de Inteligencia Nacional),⁹ foi jogada ao mar a partir de um helicóptero, e cujo corpo foi devolvido pela corrente marítima Humboldt, que circula no Oceano Pacífico. A devolução desse corpo, que inicialmente não sabiam de quem era, fez com que as pessoas começassem a suspeitar que o oceano era um cemitério. A reconstituição detalhada do crime cometido contra Ugarte, realizada com a participação do escritor e jor-

⁹ A DINA foi a polícia secreta chilena entre 1973 e 1977. Funcionando como um organismo de repressão política durante a ditadura de Augusto Pinochet, foi acusada de inúmeros casos de violações dos direitos humanos, entre os quais sequestros, torturas e assassinatos.

nalista investigativo Javier Rebolledo, especializado no tema violações de direitos humanos no Chile, mostra como a amarraram com arames a trilhos ferroviários e empacotaram-na em sacos de plástico e estopa para depois a lançarem ao mar a partir de um helicóptero. Enquanto Rebolledo descreve os detalhes dos procedimentos de preparação do cadáver que será exterminado, os cortes e diferentes pontos de vista da câmera criam um clima de filme policial, semelhante ao realizado no filme *The Thin Blue Line* (Errol Morris, 1987), que empregou encenações de reconstituição do assassinato de um policial para demonstrar os depoimentos contraditórios de várias testemunhas. Esse aspecto ficcional e mesmo fantasmagórico (Nichols, 2008, pp. 72-89) se intensifica com a encenação dos corpos sendo lançados ao mar a partir de um helicóptero. Não é a primeira vez que Guzmán utiliza a técnica de reconstituição. Em *Chile, a memória obstinada*, guarda-costas pessoais de Salvador Allende reencenam seu próprio papel ao lado de uma limousine que transporta o presidente. Essas técnicas causam estranhamento em filmes documentários devido a sua artificialidade, apesar de serem feitas com o intuito de mostrar certa autenticidade.

Patricio Guzmán, em seu papel de narrador, explica que os militares tinham a esperança que o mar ocultasse o segredo do crime. Mas o corpo de Marta Ugarde regressou à praia e a vítima tinha, segundo o advogado Adil Brkovic, os olhos abertos, como se estivesse olhando. Mais uma vez o olhar inquisitivo, como aquele dos nativos, nos contempla. O mar acabou devolvendo um corpo que não só impossibilitava qualquer negação, como exigia respostas.

Ao encontrarem um botão de nácar preso a um trilho de trem coberto com algas, conchas, estrelas do mar, encontraram, como afirma o historiador Gabriel Salazar, toda história condensada em único vestígio: um botão que nos conduz a uma camisa, uma pessoa e a tudo que lhe passou:

É um ponto de evocação que se expande e se amplifica em diferentes ondas que vão em diferentes direções. Toda a história do Chile de uma certa maneira e tudo o que aconteceu na época da ditadura, diz Salazar (1:10:22-1:10:36).

A materialidade do botão aderido ao trilho carrega uma mensagem, é a prova de que alguém esteve ali. Alguém que está ausente, e ao mesmo tempo presente, através do vestígio. O peso da ausência é, nesse sentido, maior que o próprio peso dos trilhos de trem. Os dois botões, aquele de Jemmy Button e outro de um corpo amarrado em um carril, tornam-se desse modo o dispositivo que organiza toda narrativa, que se constrói com o uso de alegorias e metáforas.

Os dispositivos

Em sua tentativa de explicar o que entende por «dispositivo», Patricio Guzmán diz que o dispositivo é, entre outros, uma espécie de alegoria, uma representação simbólica das ideias por meio de figuras: para o diretor, alegoria é «a representação de uma ideia por meio de uma imagem. É também uma espécie de projeção, de metáfora» (2017, p. 38). Os últimos filmes de Guzmán abundam em metáforas, comparações, analogias. Eles deixam de lado a objetividade do cinema documental para adentrar em um campo experimental, ensaístico, que se aproveita da linguagem cinematográfica para fazer a audiência participar, através da experiência estética, da construção de sentido. A abstração artística é mais um dos dispositivos que utiliza o diretor para realizar um exercício de memória, na longa batalha contra o esquecimento, que se verifica em toda sua cinematografia.

Para Aleida Assmann, depois da Segunda Guerra Mundial, a arte, de maneira geral, se direcionou para o tema da memória: «é como se a memória, sem ter mais forma cultural nem função social, tivesse se refugiado na arte» (2011, p. 385). Assmann discorre sobre as obras de alguns artistas¹⁰ que, segundo ela, por terem nascido durante ou logo

¹⁰ Os artistas analisados por Aleida Assmann são Anselm Kiefer (1945) e Sigrid Sigurdsson (1943), em cujas obras a materialidade do livro adquire uma aura artística, tornando-se metáfora da memória cultural, no momento em que perde seu status de mídia da memória, frente a outros meios virtuais. O trabalho do casal Anna e Patrick Poirier (ambos de 1943)

após a guerra, cresceram num ambiente impregnado de ruínas e reconstrução. Se ocupando, muitas vezes, de fazer uma coleção cuidadosa dos restos espalhados, a função da arte para estes artistas é, acima de tudo, terapêutica, porque reascende os traumas e faz um balanço das perdas:

Eles chegaram à cena da catástrofe depois que ela aconteceu, e não se pode mais pensar numa arte que pudesse estabelecer uma ponte de memória entre o agora e o então. Para eles não há mais nada a reconstruir ou mesmo reconstituir: deve-se tão somente recolher os restos, salvaguardar, ordenar e conservar os vestígios do que ainda sobrou de relíquias espalhadas. Esses artistas que trabalham com a memória não documentam, com seu trabalho, os grandes feitos da lembrança que tratam da morte, mas fazem o balanço da perda (Assmann, 2011, p. 386).

A lembrança é o oposto do esquecimento. Se um grande esforço foi realizado para que se esquecesse o passado traumático da recente história da ditadura chilena, Patricio Guzmán trabalha na contracorrente. Ele acredita no poder subversivo da lembrança. Sabe que lembrar assegura um pertencimento político para as gerações futuras e por isso o dispositivo da entrevista tem peso em seus filmes. Em *Salvador Allende*, no prólogo do filme vemos uma mão manuseando as poucas relíquias do ex-presidente colocadas sobre uma mesa. Esse dispositivo é o gatilho que impulsiona uma biografia bastante pessoal, que entrevista pessoas próximas ao líder. Já na última trilogia, os dispositivos partem de elementos da natureza, ou objetos que lembram a infância: em *Nostalgia da Luz*, a astronomia, a bola de gude; em *O Botão de Nácar*, um quartzo; em *A Cordilheira dos Sonhos*, uma caixa de fósforos. Para Guzmán, os dispositivos podem ser tantos e tão variados, que é difícil definir um conceito (2017, p. 38). Mesmo se apropriando, na sua última trilogia, de diferentes dispositivos, a paisagem é o que impulsiona a narrativa. Ela não age somente como fundo para seus personagens ou de forma autônoma (Lefebvre, 2006), mas é também explorada politicamente, como inscrição de memória. Se em *Nostalgia da*

explora a relação entre passado e futuro, arqueologia e arquitetura, por meio de simulações estéticas que colocam um espelho diante da memória cultural.

Luz investiga a memória das estrelas, no filme central da trilogia, Guzmán investiga a memória da água. Partindo do micro, uma gota da água dentro de um quartzo, para o macro, as constelações, explora a água em todos seus estados: líquido, nos rios e lagos, sólido nas geleiras, gasoso nas nebulosas. A partir de toda uma construção poética, investiga a água como uma guardadora de memória. Parte de uma investigação que busca a memória da água no universo, para em seguida investigar a memória coletiva dos povos originários e suas relações com as estrelas. E examina também num passado mais recente, a memória particular dos crimes da ditadura, dos quais a água por vezes participa como testemunho. Com a devolução do corpo de Marta Ugarte, o mar fez o que os militares não foram capazes de fazer: devolver os corpos para que os vivos possam continuar com suas vidas, isso é um conhecimento ancestral, afirma o escritor Raúl Zurita (01:03:57). O poeta acredita que a água seja um contentor de memória, que através dela podemos ler a história:

E olhando para o mar, olhando para a água, estamos olhando para a história inteira, a humanidade inteira: o seu lado maravilhoso e o seu lado aterrorizante, em certo sentido também sangrento, com o pior de nós mesmos (...) Assim, essa parte da história, associada à água, ao gelo, aos vulcões, está igualmente associada à morte, à matança, ao abuso, ao genocídio. E essa é uma parte que, se a água tem memória, terá também memória disso. (01:10:40-01:12:03)

A visão poética de Zurita é o que a paisagem fílmica procura mostrar, a partir de uma construção que trabalha com elementos concretos e abstratos, explorando as fusões e a plasticidade da imagem.

Paisagem fílmica

Os estudos teóricos no campo da filosofia, da geografia e da história da arte (Simmel, 2013; Lefebvre, 2006; Maderuelo, 2015) se esmeram em destacar a diferença entre natureza, espaço geográfico e paisagem. Por sua vez, importa lembrar que a paisagem fílmica consiste em um sistema

de significados que é gerado a partir da construção narrativa. A forma particular com que o cineasta articula a representação fílmica dos espaços a partir das escolhas dos lugares, dos enquadramentos, do ponto de vista, dos movimentos da câmera, do uso da paisagem sonora, da música, das vozes e da montagem, transforma paisagem em um discurso, num enunciado. Como argumenta Ana Francisca de Azevedo:

(...) o trabalho da paisagem opera-se como modo de enunciação do carácter semiótico-material do espaço, funcionando a experiência fílmica como meio privilegiado de afirmação do trabalho cultural de construção de significados (2006, p. 22).

Na trilogia que aqui analisamos, o cineasta explora a geografia como meio de investigação de inscrições da memória, e constrói significados através da experiência estética da imersão nas paisagens, que muitas vezes são mostradas de forma metafórica. Em 2010, em entrevista à pesquisadora Cecilia Ricciarelli, Guzmán expressa sua intenção de utilizar paisagens celestiais e terrestres em seu filme *Nostalgia da Luz*, o primeiro filme da trilogia, para tratar de temas políticos:

(...) Vou usar a astronomia como ponto de partida e como metáfora, como um fio condutor para o conteúdo e a estética do filme. Evocando as últimas descobertas da astronomia – em um país tão periférico como o Chile – quero destacar indiretamente o contraponto entre certos estados da sociedade e certos estados da matéria: energia escura, fascismo, nebulosa, depressão, buraco negro, eclipse, amnésia, etc. (Guzmán, em Ricciarelli 2011, p. 200, tradução nossa).

Nos dois filmes que sucedem *Nostalgia da Luz*, o diretor dá continuidade a essa ideia de construção fílmica, ao associar a natureza à história política do Chile. Em *O Botão de Nácar*, numa sequência de imagens que mostra uma harmoniosa paisagem outonal, com planos detalhes de árvores, troncos, galhos e folhas em movimento, o narrador fala dos novos ventos trazidos pela revolução socialista de Salvador Allende, que chegou ao poder com ideias revolucionárias de liberdade que, no entanto, duraram pouco. O impacto do golpe de estado é representado metaforicamente

através da explosão de uma supernova com cores fortes em tons vermelho e laranja sobre um fundo preto. As imagens constelares são acompanhadas pelo barulho quase ensurdecedor de uma explosão. Após a explosão, as anteriores idílicas imagens da natureza são substituídas por outras de troncos de árvores ressecadas, queimadas, mortas, enquanto o narrador relata o trauma do golpe. Fotos em primeiro plano são intercaladas com imagens em movimento de uma região montanhosa, enquanto a paisagem sonora ambiental de explosões nas geleiras e ventos fortes intensificam a dramaticidade do relato, que descreve as formas de tortura aplicadas pelos aparelhos repressivos do Estado (00:50:01-00:52:40).

No filme *A Cordilheira dos Sonhos*, em uma sequência bastante similar, vemos imagens serenas da casa e do bairro onde vivia o realizador, enquanto relata sobre como filmou *A Batalha do Chile*. A imagem de uma rua tranquila com uma fileira de árvores de grandes proporções funde lentamente com as imagens de nuvens de uma grande erupção de um vulcão, sugerindo a violência do Golpe de Estado, que ele compara a um “tremor de terra” (00:26:05-00:27:23). Essa forma particular de lidar com as imagens age primeiramente provocando uma imersão nas paisagens, para em seguida causar um impacto com as explosões que fazem regressar à realidade e à necessidade de pensar sobre os efeitos do golpe. O uso de imagens estelares coloca igualmente o espectador em um mundo onde existiria alguma força maior capaz de explicar acontecimentos terrestres, que, no entanto, só se explicam na investigação de elementos menores, como o cálculo dos ossos dos desaparecidos no deserto ou o botão encontrado no trilho de trem no fundo do mar. Lembrando que a palavra trilho, em português, define um objeto por onde passam os trens, mas ao mesmo tempo significa caminho, rastro. Esses rastros apontam caminhos para uma investigação do passado.

A função do vestígio

Voltando à cronista Clarice Lispector, mencionada no início deste capítulo, lembremos que ela, para falar do silêncio, procura rastros,

como aqueles deixados pela neve. Não é difícil estabelecer analogias entre essa crônica de Lispector e a trilogia de Guzmán. Ambos, em suas construções narrativas, estão à procura de rastros. Assmann, ao falar sobre a lacuna do extermínio de seis milhões de judeus e outras vítimas pelo regime nazista, coloca a pergunta sobre com que meios a memória cultural pode conservar e passar essa lacuna para a posteridade? A autora aponta que aos artistas que se encarregam do “doloroso trabalho da lembrança”, é atribuída a tarefa de “assegurar rastros, marcar lacunas e puxar a atenção para os mecanismos da lembrança” (Assmann, 2018, p. 404).

A trilogia de Patricio Guzmán, ao praticar itinerâncias pela geografia chilena em busca de vestígios, realiza um exercício de memória. Partindo da memória individual de seus entrevistados, ela convida a participar de um ato ritualístico, como aquele dos povos originários, através da experiência estética, fazendo do cinema um meio privilegiado de transmissão da memória cultural. Os rastros encontrados são como as ondas da memória, que se propagam através de seus vestígios. Ondas que rompem com o silêncio que se impôs sobre os crimes da ditadura e sobre o extermínio dos povos originários. Esse silêncio, no entanto, ecoa com seu eco fantasmagórico a cada descoberta de um novo rastro. É um silêncio que não se deixa enganar, como diz Lispector na sequência de sua crônica: «Pode-se tentar enganá-lo também. Deixa-se como por acaso o livro de cabeceira cair no chão. Mas, horror – o livro cai dentro do silêncio e se perde na muda e parada voragem deste» (1999, pp. 128-129).

Referências bibliográficas

- Andermann, J. (2012). Expanded Fields: Postdictatorship and the Landscape. *Journal of Latin American Cultural Studies*. *Travesia* 21 (2), 165-187.
- Assmann, A. (2018). *Espaços da recordação: formas e transformações da memória cultural*. Campinas: Editora Unicamp.
- Assmann, J. (2010). Communicative and Cultural Memory. Em Erll, A. & Nünning, A. (eds.), *A Companion to Cultural Memory Studies* (109-118). Berlin: De Gruyter.

- Azevedo, A. F. (2006). Geografia e cinema: representações culturais de espaço lugar e paisagem na cinematografia portuguesa. Disponível em: <http://repositorium.s dum.uminho.pt/handle/1822/6715>
- Depetris Chauvin, I. (2019). *Geografías afectivas. Desplazamientos, prácticas espaciales y formas de estar juntos en el cine de Argentina, Chile y Brasil (2002-2007)*. Pittsburgh: Latin American Research Commons.
- Guzmán, P. (2017). *Filmar o que não se vê. Um Modo de Fazer Documentário*. São Paulo: Editora SESC
- Krauss, R. (1979). Sculpture in the Expanded Field. *October* 8: 30-44.
- Lefebvre, M. (2006). Between Setting and Landscape in the Cinema. Em *Landscape and Cinema*. (pp. 19-60) New York/London: Routledge.
- Legoupil, D. (2015) Poblamiento y Despoblamiento de Tierra del Fuego. Em *El Espíritu de los Hombres de Tierra del Fuego. Martin Gusinde* (pp. 285-291). Paris: Éditions Xavier Barral.
- Lispector, C. (1999) Noite na Montanha. In: *A Descoberta do Mundo*. Rio de Janeiro: Editora Rocco.
- Nichols, B. (2008). Documentary Reenactment and the Fantasmatic Subject. *Critical Inquiry* 35, 72-89.
- (2016). *Introdução ao Documentário*. Campinas: Editora Papirus.
- Pena, J. (2020). *El cine después de Auschwitz. Representaciones de la ausencia en el cine contemporáneo*. Madrid: Ediciones Cátedra.
- Ricciarelli, C. (2011). *El cine documental según Patricio Guzmán*. Santiago, FIDOCS.
- Rodríguez, I. (2010). Giro subjetivo en el documental político latinoamericano: el caso de Patricio Guzmán. *Imagofagia* 2, 01-21.
- Sadek, I. (2013). Memoria espacializada y arqueología del presente en el cine de Patricio Guzmán. *Revista Cine Documental* 8, 28-71.