

A poética (auto) documental de Patricio Guzmán

Elis Crokidakis CASTRO

Unilasalle/UFF
eliscrokidakis@yahoo.it

Luiz Antônio Monteiro CAMPOS

PUC/ Unilassalle/UCP
Campox@gmail.com

Resumo: Ao mergulhar em 3 filmes de Patricio Guzmán, *A Nostalgia da Luz* (2010), *O Botão de Nácar* (2015) e *A Cordilheira dos Sonhos* (2019) refletiremos sobre sua forma de contar a história do Chile e principalmente sua própria história, fazendo com que seus filmes sejam mais que um álbum de família do Chile, mas um álbum pessoal do cineasta configurando sua criação como uma espécie de documentário autobiográfico. Nosso objetivo perpassa pelas análises das imagens trazidas pelo cineasta que serão por nós estudadas quanto a sua inovação singular que constrói a sua poética trazendo para sua narrativa elementos que sugerem que seus filmes além de históricos, também são autobiográficos.

Palavras-chave: documentário, história, memória, autobiografia

Abstract: *By delving into 3 films by Patricio Guzmán, A Nostalgia da Luz (2010), The Nacar Button (2015) and A Cordilheira dos Sonhos (2019) we will reflect on his way of telling the history of Chile and especially his own history, making that his films are more than a Chilean family album, but a personal album of the filmmaker, configuring his creation as a kind of autobiographical documentary. Our objective goes through the analysis of the images brought by the filmmaker that will be studied by us in terms of their unique innovation that builds their poetics, bringing to their narrative elements that suggest that their films, in addition to being historical, are also autobiographical.*

Keywords: *documentary, history, memory, autobiograph*

De um lado, esse dilaceramento coloca o artista, o poeta e o historiador como ‘construtores de monumentos’ sem os quais a história que os homens contam não sobreviveria nem um instante [...]. (Arendt, data, s.p.)

Este trabalho seguindo as ideias de Adorno no seu “Ensaio como forma”, tem o objetivo de mergulhar nas obras do cineasta Patricio Guzmán fazendo uma leitura das imagens trazidas pelo cineasta e que serão aqui estudadas. De acordo com uma abordagem histórico filosófica, lançaremos luz sobre a forma inovadora e singular do cineasta ao construir sua poética. Esta, possui na narrativa elementos que sugerem que seus filmes além de históricos, também são autobiográficos. Para tanto, partiremos das palavras do próprio cineasta e das imagens recolhidas de sua trilogia que ao longo do texto será utilizada como forma de exemplificação do que falamos.

O cineasta e sua poética

Em uma entrevista concedida a um canal de comunicação, Patricio Guzmán proferiu a seguinte frase: “*Un país sin cine documental es como una familia sin álbum de fotografías.*” (Núñez, 2012, para.1). Por essa metáfora, o álbum da família é aquele que contará a história das famílias através das imagens, assim, como alguns documentários contam a história do país do documentarista. E, recontando a história do seu país, muitas vezes, o cineasta reconta a sua história pessoal. Em 3 de seus filmes, que serão por nós estudados quanto à forma, pontuamos aspectos e cenas que nos sugerem questões para além da imagem. Metodologicamente, mostraremos ao longo das análises fílmicas, quase descritivas, elementos da composição para a leitura que nos propomos. Nossas referências são autores como Walter Benjamin, Adorno na forma ensaística, Michel Foucault, Georges Didi-Huberman, o cineasta Andrey Tarkovski, Chris Marker, Agnès Varda, dentre outros.

Patricio Guzmán, cineasta chileno, foi exilado político no período da ditadura chilena e vive hoje na França, indo ao Chile para filmar. A maioria de seus filmes possuem um cunho político, mas, sobretudo, são filmes motivados pela necessidade de se refazer, e se recontar a história do Chile e todas as atrocidades ali cometidas pelo governo de Pinochet.

Cada filme da trilogia que examinaremos traz aspectos históricos que parecem sempre ser os mesmos, mas que, todavia, são marcados pelas imagens do território chileno a saber: o deserto, a patagônia e sua água e a cordilheira dos andes, que são em sua filmografia usados como metáforas, revelando uma forma poética e pessoal de se fazer documentário. Ou seja, aqui, cinema e território se fundem para dar luz a forma plástica e poética de Guzmán.

No que tange a forma, observamos que cada arte tem a sua maneira de representação. No Laocoonte (2011), Lessing esmiúça essas fronteiras entre as obras e suas classificações, falando das formas como a pintura e a poesia o fazem. No prefácio da tradução brasileira recente, Seligmann-Silva, vai além de Lessing, que escreve no século XVIII, e mergulha nos estudos das representações ao longo dos séculos, pontuando como a arte transforma a realidade, ou melhor, como ela tenta dar conta da dificuldade de transpor o real para um objeto artístico, para uma poesia ou narrativa ou mesmo para a pintura e o cinema, este que diferente das outras artes pode esgarçar as fronteiras e se apropriar de todas as formas artísticas para se construir e construir a história, a memória partindo, muitas vezes, de uma escrita pessoal, ou, como nos propõe Walter Benjamin, de uma escrita a contrapelo.

Tarkovski, cineasta russo, autor do livro *Esculpir o Tempo* (1998), dentre outros escritores, se debruçou sobre a relação que o cinema estabelece com outras formas, sem ser elas. Diante dessa constatação, podemos ver o cinema como história, como pintura, como escrita, como fotografia, como filosofia, como uma arte que tenciona várias outras disciplinas para se fazer ver, contudo, o cineasta russo não descarta em seu livro e em seus filmes o lado subjetivo e, tantas vezes, autobiográfico.

Sabemos que o cinema já nasce com a função de registro, e desde o trem na estação dos irmãos Lumière, esta vocação de registrar a realidade foi utilizada pelo cinematógrafo. Todavia, o potencial para construir algo além do registro surgirá com Méliès, que utilizava experimentos teatrais, ou seja, era registro mais representação. E quando se juntam o equipamento e a necessidade de se contar uma história, passamos a misturar o teatro, a literatura, a pintura fazendo nascer uma outra maneira de se ver a realidade.

Com o equipamento fornecido pela tecnologia e a vontade de contar, surge aí o modelo que ainda hoje persiste. Percebeu-se, então, que não só o texto dramático servia para ser

filmado, mas também o texto narrativo. Griffith deu o salto maior e firmou seu nome na história do cinema passando a utilizar a estrutura da composição romanesca de Dickens, para construir os seus filmes. Neste momento, a relação entre a imagem e seu significado para quem assiste, toma outro rumo e, em vez de apenas registro, teremos o despontar de uma linguagem com um potencial nunca visto anteriormente. A evolução dessa linguagem foi rápida, sendo a cada dia experimentado novo jeito de se filmar, de contar o que estava acontecendo, de criar ilusões no cérebro de quem assistia e de se apreender a realidade numa película.

Caminhávamos bem na composição imagética, e na forma de se entender a imagem sem que tivéssemos a realidade aprisionada em todos os seus aspectos, faltava o som e as cores. E no fim da década de 1920, o advento do som conseguiu trazer ainda mais a realidade para tela. Tomamos o cinema como aquela arte, que finalmente ao rerepresentar a vida, tinha a plenitude de seus aspectos, e nesse contexto passamos a colocar tudo numa forma de bolo. O potencial da nova arte foi logo percebido pelos poderosos que o transformaram em indústria, em fábrica de dinheiro. E mais, num grande transformador de mentes e costumes.

A partir desse momento, o cinema atinge as massas do mundo inteiro transformando a vida das pessoas, a maneira delas se vestirem, de agirem, de sentirem. O que antes podia ser mero acontecimento do dia a dia passou a ser expandido pela lente da câmera e copiado pelos espectadores. A vida passou por um turbilhão e o que se via aqui, também se via ali e acolá, num frenesi mundial de sensações.

O cinema passa a interferir em todos os campos da vida: na economia, na geopolítica, nos hábitos e costumes. A arte cinematográfica se expande e a indústria também. Técnicas novas e equipamentos mais evoluídos deixam o fazer cinematográfico cada vez mais capaz de trazer para as telas diferentes possibilidades e formatos.

A ideia de ficção e documentário ao longo dos anos se mescla e mesmo quando a cinematografia foi mais industrial, já despontava a subjetividade de alguns diretores que faziam de sua arte o reflexo do que pensavam, de sua forma de ver a vida, de sua expressão.

Artistas que já viam na câmera uma pena e escreviam seus filmes como um escritor escreve seu romance, ou um poeta o seu poema, ou um pintor pinta seu quadro. Tais artistas se destacavam na sua forma de compor, mesmo quando pertenciam ou tinham que fazer o que os estúdios mandavam. Eles fugiam às regras predeterminadas de um código cinematográfico industrial. E imprimiam na sua obra a sua assinatura e nesta está contida a escrita de si, ou a auto escrita que pode ser feita com a caneta ou com a câmera, ou com ambas.

Esperamos deixar claro que essa análise da escrita de si na obra cinematográfica buscará subsídios no texto literário. É na literatura que as anotações e criações do Eu se fazem mais presentes, seja em formas peculiares como diários, cartas, vídeos etc., ou em forma mais poética e ficcional. Deixaremos de lado a discussão que compara o cinema à prosa ou à poesia, onde os mais adeptos da narrativa linear, cartesiana, organizada dentro de um universo específico (espaço, tempo, personagem, enredo) diriam que é prosa, e os mais adeptos aos experimentos imagéticos, à alogicidade, ao ritmo e à imagem diriam que é poesia. Pois ambas as formas podem ser adaptadas dependendo de como o cineasta construirá seu filme.

Logo, um filme pode ter uma linguagem mais poética, onde os significados se multiplicam extraordinariamente na mente de quem assiste, ou uma linguagem mais objetiva sujeita a poucas variações de interpretações, menos poética e mais realista. Nesse sentido, se acirra de novo a discussão sobre realidade/ficção nas formas da arte. Na literatura, a apreensão do real na narrativa se opõe à escrita inventada, imaginada, e no

cinema teríamos à dicotomia documentário e ficção onde aquele seria a escrita do real e este da imaginação.

Todavia, o problema tanto na literatura quanto no cinema é pensar que o real pode ser apreendido de forma objetiva. Se partirmos do pressuposto que toda realidade é uma construção intersubjetiva, e só pode ser percebida pelo sujeito que olha, um sujeito cognitivo dentro de um contexto histórico, social cultural, desmontamos a ideia de que qualquer obra poderia ser referencial por si só, já que passa pelo olhar de alguém, de um sujeito que a constrói. Seja essa obra, no caso cinematográfico, o documentário, o autodocumentário ou ficção.

Não se está negando a existência da realidade, mas a possibilidade de sua apreensão objetiva. Sendo o sujeito o lugar da produção de sentido, qualquer compreensão da autobiografia como uma escrita de si, calcada na verdade objetiva e não na verdade do sujeito autobiográfico, precisa ser olhada com desconfiança (Velasco, 2015, p. 1).

Dizemos, então, que tanto na literatura, quanto no cinema, seja qual for a forma em que a obra se constituiu, a questão da escrita de si, sempre estará talvez maculada pela mistura entre a objetividade e a subjetividade. Assim, entendemos que na construção de uma obra, por mais referencial que o autor se proponha ser, ele sempre irá lançar mão de sua singular memória, de sua elaboração complexa da realidade e de sua reapresentação dessa mesma realidade. Daí acharmos providencial a ideia de autoficção de Diana Klinger, que mistura a autobiografia com a performance do autor, diz ela que a autoficção é:

Uma narrativa híbrida, ambivalente, na qual a ficção de si tem como referente o autor, mas não como pessoa biográfica, e sim o autor como personagem construído discursivamente. Personagem que se exhibe “ao vivo” no momento mesmo da construção do discurso, ao mesmo tempo indagando sobre a subjetividade e posicionando-se de forma crítica perante os seus modos de representação. (Klinger, 2012, p. 57)

A escrita de si, todavia, não se confunde com a simples exposição de sua personalidade, as suas ações no mundo material, as suas histórias no cotidiano da vida. Essa escrita, é uma forma de entender a vida, é de fato um processo de construção de sentidos para si mesmo e para o mundo, daí ser possível tomar temáticas variadas em uma obra e construir ali representações, questões, respostas, possibilidades múltiplas, já que falamos de arte cinematográfica.

No texto de Michel Foucault, intitulado “A escrita de Si”, do livro *Dito e Escritos* (1983), o filósofo vai à cultura greco-romana, nos primeiros dois séculos do império para desvendar “as artes de si mesmo”, uma espécie de estética da existência e o domínio de si e dos outros.

Para explicar essa escrita de si, Foucault toma por base o texto de Santo Atanásio, um dos mais antigos da literatura cristã, que diz “que a escrita constitui uma experiência e uma espécie de pedra de toque: revelando os movimentos do pensamento, ela dissipa a sombra interior onde se tecem as tramas do inimigo” (Foucault, 1983, p. 145).

O cineasta, então, como escritor que usa a câmera faz exatamente o mesmo, treina com a câmera o seu viver, ou seja, reconstrói a vida, representa a vida, fazendo da sua arte um treinamento para a vida, e essa vida pode ser a de outros ou a sua mesma quando nos remetemos ao que chamamos de autodocumentário.

Faz-se, contudo, necessária a compreensão do que ocorre entre as práticas visuais e as estruturas de poder, de compreensão também da relação entre discursos, práticas e sujeitos associados às imagens, a relação que existe entre a tecnologia e esses elementos,

e entre eles e as colonialidades do poder, do saber e do ser, como nos diz Cristian Leon. Muitos fatores hoje intervêm no caminho das análises, especialmente daquelas que propõem uma descolonização do olhar, principalmente quando se trata de pensar os estudos visuais na América Latina, onde o desafio se constitui no lugar da enunciação, onde “seus saberes estejam histórica e geopoliticamente localizados” (Leon, 2019, p. 1). Ou seja, também o lugar de onde se fala e se cria deve ser observado quando vamos tratar da forma artística.

Nesse sentido, Consuelo Lins nos fala, então, da importância que o cinema francês teve para certo crescimento de um tipo de documentário.

Segundo Lins:

Um caminho fabricado pelo cinema francês dos anos 50 que nos interessa especialmente aqui é aquele que André Bazin define, já em 1958, como ensaístico, ao falar do filme *Lettre de Sibérie* (1957), de Chris Marker. Para o crítico francês, Marker ‘renova profundamente a relação habitual entre texto e imagem’ realizando um filme ‘sem precedentes ‘na produção documental (Bazin, 1998, p. 257). Desde então, o ensaio fílmico, essa forma híbrida sem regras nem definição possível, mas com o traço específico de misturar ‘experiência de mundo, de vida e de si’” (Moure, 2004, p. 25) foi retomada e retrabalhada por cineastas tão díspares e inventivos quanto Alain Resnais, Jean Luc Godard, Agnès Varda, Marguerite Duras, Straub-Huillet, entre outros. (Lins, 2008, p. 05)

Foi Chris Marker e Agnès Varda os cineastas que ousaram “a integrar experiências subjetivas nos próprios filmes, articuladas a uma interrogação sobre o mundo e a uma reflexão sobre as imagens, por meio de uma narração em *off* ensaística e subjetiva.” (Lins, 2008, p. 05). E é justamente Marker que vai influenciar a obra de Patricio Guzmán. Que possui características diferentes do Cinema Direto americano e do Cinema Verdade francês.

Chris Marker é o “primeiro cineasta a fazer uma ficção quase inteiramente de fotografias - *La Jetée* (1962) -, Agnès Varda é quem, um ano depois, retoma esse mesmo dispositivo formal deslocando-o para o campo do documentário” (Lins, 2008, p. 06). Varda faz o filme *Saudações, cubanos!* (1963) e depois repete a técnica do cinema com fotografia e principalmente fazendo um autocumentário no filme *As Praias de Agnès* (2008). Essa técnica é muito utilizada por Guzmán em sua trilogia, onde também são usados materiais de arquivo em fotografia e em vídeo, especialmente no filme *Cordilheira dos sonhos* (2019).

Podemos dizer, ainda, que a técnica de Marker e Varda, que traz um cinema que fala de si mesmo, é nomeada por muitos críticos de cinema ensaio, nome também dado aos filmes de Guzmán. Ensaaios cinematográficos, pois que fogem às regras estabelecidas pelos outros gêneros existentes.

No entanto, para nós, usando a nomenclatura ensaio, como bem nos clama Adorno em seu texto *O ensaio como Forma*, ou não, esta trilogia guzmaniana traz um componente de escrita de si muito claro e preciso. Isso aparece principalmente na voz *off*, que também vem de Marker e Varda.

Guzmán nesses três filmes é o próprio narrador, que ao chegar nos locais puxa pela sua memória e traz à tona sua vivência esquecida enquanto menino e adulto. Nesse processo psicanalítico, que ocorre em vários momentos dos filmes, ele vai se reconstruindo até chegar ao último filme *Cordilheira dos Sonhos* (2019), quando ele de fato se coloca como alguém que já não pertence àquele lugar, pois só chega para filmar.

Baseados no acima dito, nesse processo psíquico que é capitaneado, tanto pelo espaço que vai sendo percorrido quanto pelo tempo que ficou para trás como memória, é que os filmes nascem, cada um marcando uma paisagem chilena em sua especificidade.

No Chile, os mais variados lugares do país servem como gatilho para a memória e também para a pesquisa. Nessa trilogia, os elementos originais da natureza: o céu, a terra do deserto, a água e a cordilheira, são paisagens que viram espaços onde ele vai refletir e experienciar o tempo. Assim, nessa diversidade de espaço dentro de um só país o tempo será tencionado ao limite, passado, presente, futuro, se misturando nas narrativas sem que o espectador, adestrado numa linguagem linear, se sinta incomodado.

Nostalgia da Luz (2010), *O Botão de Nácar* (2015) e *Cordilheira dos Sonhos* (2019), são filmes que marcam a filmografia do autor e que o fazem conhecido por um estilo próprio, com forte escrita de si, do Eu, que se mistura com a história de seu país. Chamamos atenção para essa forma poética que nasce do olhar do cineasta sobre o espaço e a partir dele adentra a história do objeto olhado. Esse objeto que é olhado e que nos olha, como diz Didi-Huberman.

Na fala do próprio Guzmán, em recente *masterclass* na Faculdade de Letras de Coimbra (Cinema, Aesthetics and memory: I Internacional Film Studies Conference) ele dizia como seu processo se desenvolve, e que às vezes ele parte de um pequeno objeto visto na paisagem, no espaço. Este objeto vai se desdobrar num elemento narrativo e poético. Ou seja, a realidade perpassa os olhos do cineasta e vai compor a sua criação. Não é o referente que aparecerá no filme, mas algo que já passou por uma elaboração e que se constituirá numa nova imagem e discurso. Nesse sentido, nos diz Comolli, “cada olhar, sem o saber, é o retorno do olhar sobre si mesmo” (1997, p. 151) e no caso do cinema, o que este mostra é ainda diferente, algo às vezes distorcido do que o olho humano vê, pois é a câmera intermediando o olho humano e o espaço real.

Os elementos de origem da paisagem e do espaço, demarcam, assim, o passado/presente, para descobrir de onde se vem, para onde se vai. Se em *Nostalgia da Luz* (2010) olhamos para o céu, na água em *O Botão de Nácar* (2015), reconstruímos a trajetória do Homem, do povo nômade da água, que foi dizimado no século XIX ou antes disso, e para o futuro resta entender o lugar / ilha, encravado entre a cordilheira e o mar em *Cordilheira dos Sonhos* (2019).

Tudo nos filmes se estabelece em função do passado, do tempo, e em função do espaço e do sentir do cineasta. Cada qual, água, deserto, céu e cordilheira trazem a dimensão de pequenez do homem diante da natureza.

O encontro das múmias do passado e das múmias do presente, estas mortas com requinte de crueldade pelo regime de Pinochet, que foram largados no Deserto do Atacama, e depois retirados para não serem encontrados e jogados ao mar, nos faz pensar e pesar pela nossa existência.

Entretanto, apesar do peso da informação que nos é dada pelo discurso, a forma poética usada remete aos sentidos, pois que o poeta/cineasta trabalha a linguagem em todos os seus campos. Ele brinca com os efeitos da imagem, do som, da memória na voz *off*. Ele brinca com a potente utilização da luz, principalmente a luz límpida do deserto, a luz sem névoa, que não deixa dúvida sobre o que quer mostrar. Muitas vezes o cineasta também se permite fazer arte dentro da arte, quando coloca as fotos dos desaparecidos sobre a areia do deserto, criando uma espécie de instalação com fotografias ou um álbum de desaparecidos no lugar onde foram deixados. Essa experiência se repete depois, quando no memorial aos desaparecidos a câmera de novo foca nos retratos expostos embranquecidos pelo sol.

Conforme Comolli, procedendo por blocos onde tudo se mistura, o olho com som, o ouvido com a imagem, a percepção do instante com o jogo oscilante entre esquecimento

e memória, o cinema não pode tratar o espaço separadamente. É impossível apreender ou atravessar as partes do espaço, sem transformá-los, de passagem, em partes do tempo (1997, p. 152).

E isso é o que vemos na obra do cineasta chileno, quando mistura os referentes, som, luz, memória, transformando tudo em tempo. Essa é a percepção que tem o espectador, de que existem vários tempos que são ali perscrutados. O tempo passado remoto, o tempo ontem e o presente, que a todo o momento tem sua existência questionada.

A narrativa não é linear, todavia, ela assim parece, pois, o espaço dá a sensação ao espectador de uniformidade. Nos filmes, as imagens vão e voltam, muitas vezes com elementos diversos. No entanto, as imagens do deserto, da via láctea, do gelo da Patagônia, da cordilheira, dão-nos uma sensação de rota, de linha, sem causar estranhamento. Creio que isso se deva a uma específica poética de contar, muitas vezes, abrindo-se mão da voz da narrativa e outras trazendo o discurso como uma escrita de si. Nesse sentido podemos dizer que a experiência vivida do criador acaba por ser também ali ressignificada. As lembranças, as memórias ali relatadas naquele tempo de filme em voz *off*, com imagens que nada tem a ver com elas, levam o espectador a um campo diverso de associações para dar significados. Sem dúvida que cada uma dessas imagens causa sensações diversas. Porém, não é todo o filme dessa forma, mas a parte em que esta técnica é utilizada é bastante criativa e poética.

Como exemplo da experiência com os sentidos, temos a utilização das reflexões do astrônomo filósofo junto com o som. O ranger do grande telescópio dá a sensação de peso, que de fato o é, como é pesado também esse olhar para a história, que precisa ser reescrita numa nostalgia de luz.

Outras imagens também marcam. Em *O Botão de Nácar* (2015), a relação feita das estrelas com a água, usando imagens do alto, mostrando as fraturas na terra, essas que são como cicatrizes deixadas na história daquele povo dizimado. Outras manifestações brutais da natureza também evocam a revolta com o que aconteceu: o vento, a neve, os sons das entranhas da terra, o iceberg desmoronando, a história do país e a história do próprio cineasta que se confunde com a do país.

Entretanto, será somente no terceiro filme que o processo psicanalítico de Guzmán talvez se complete. Em a *Cordilheira dos Sonhos* (2019), continuam em foco os desaparecidos, mas o discurso se modifica. Guzmán, cremos, se permite falar de seus próprios sentimentos, do vazio que o habita, do não pertencimento. A poesia nessa narrativa se faz com imagens da cidade, outro espaço que se converterá em tempo. Certamente, há nesse terceiro filme 3 cidades: a da memória de Guzmán, a real, na qual ele anda agora, e a que foi, transformada em cidade cinematográfica. Esta diz Barbosa (2012, p. 57), “construída em cada um por meio de uma complexa articulação entre sentidos e memória”. O que é reflexo do “olhar cinematográfico que reúne num mesmo conjunto sensível a visão, a audição, a percepção e a memória” (Comolli, 1997, p. 152).

Ao assistirmos os filmes de Guzmán, nos damos conta que ele transforma o espaço que usa como imagens, em tempo. E ali, naquele filme, é possível “abraçar um sistema de pensamento do qual se tenha ou não consciência, incorporando um ponto de vista determinado pelo resultado que ele próprio deve produzir” (Comolli, 1997, p. 150).

E o que Guzmán quer produzir com sua técnica é a luz. Luz sobre os acontecimentos apagados, escondidos pela ditadura militar, luz sobre a história dos vencidos que não é estudada, luz sobre o próprio processo colonizador do olhar que foi imposto ao longo de séculos e, neste último filme, talvez luz sobre si mesmo. Não que ele queira se mostrar fortuitamente, mas talvez ele tenha finalmente se dado conta de sua própria voz. A voz do sujeito que experiencia todo o processo recente de violência contra o povo.

Percebemos que nesse filme, então, ele amadurece seu olhar que se torna independente. O que ele fala e mostra vale pelo que não é mostrado. E o que não é mostrado? Aqueles 30 mil torturados declarados e mais 30 mil que não se declararam que, ao mesmo tempo, estão no que é filmado. Não é preciso filmar e dizer tudo. O interstício, o silêncio entre imagens, o embargo da voz ali no filme às vezes produz mais efeito que o excesso de informação.

No seu estilo de contar, ele nos parece trazer à tona uma forma documental que só enriquece essa espécie de filme, que nem sempre é o preferido do grande público. Guzmán também usa modelos mais comuns como as associações para mostrar a repetição das ações na história. Por exemplo, o mesmo espaço usado pelo povo semi-escravizado no século XIX nas minas de Chacabuco, é usado como campo de concentração abrigando os presos da ditadura no presente recente. O narrador do filme não fala que os métodos são os mesmos e os motivos também de auferir riquezas, mas o espectador consegue fazer essa associação. Como já afirmamos, a forma é híbrida no ato do desenrolar do filme.

Em outros momentos das narrativas dos 3 filmes, recorrendo à forma clássica a partir de entrevistas, Guzmán conversa com os entrevistados e ali, eles são também os donos de seus enunciados. Falam de um lugar historicamente apagado. “Impossível esquecer nossos mortos”, dizem as mulheres que procuram no deserto. Elas que fazem questão absoluta de recolher o que restou dos seus, antes que tudo vire areia do deserto. Antes que tudo vire poeira cósmica, pois que a matéria da terra é a mesma de todos os lugares do cosmos. O mesmo lugar é assumido por Gabriela, membro remanescente do povo originário, quando relata em seu próprio idioma a viagem longa que fez remando quando criança. Preservar o relato no idioma, por poucos falado, é dar voz aos povos ancestrais, assim como quando ele a pede que traduza para o seu idioma palavras como Deus e polícia, que não existem naquela língua.

Logo, percebemos que na poética amadurecida de Guzmán, nesses 3 filmes o modelo talvez tenha mesmo uma diferença de outros, uma origem diversa. A forma híbrida com relatos do eu e as formas tradicionais documentaristas com o trato de um espaço de memória (lugares de memória) convertido em tempo de memória e imagens deslumbrantes da natureza, constroem a representação.

Sem dúvida, que ele poderia ter usado tudo o que filmou e ter uma narrativa distante. No entanto, ele se coloca, ele dá voz a si mesmo e traz suas sensações, frustrações, emoções com acontecimentos vividos e mostrados, e com os não vividos e também mostrados.

Dessa forma, o cineasta chileno cria a sua poética com base em sua própria elaboração dos fatos históricos que nada mais são que uma interpretação elaborada de tempo e espaço. Tudo isso chama-nos a atenção, se tornando uma marca do criador, a relação que ele faz do espaço com o seu tempo, passado e presente.

Se julgarmos pelas imagens do deserto, da cordilheira, do mar, essas pouco diferem com o passar do tempo. O deserto é o mesmo de sempre, a cordilheira e o mar também, mas o que difere é a narrativa do homem que por eles passa. A história dos pré-colombianos que atravessavam o deserto e a cordilheira para chegar ao mar é distinta da história dos homens exterminados no século XIX e dos mortos pela ditadura militar de Pinochet. Contudo, a maneira de Guzmán nos contar e nos mostrar isso é poética, se traduzindo em lindas imagens reais e com efeitos que sugerem um tempo diverso. Isso é visto nos flocos de poeira, nas bolhas, nas luzes e nos sons que estão no filme.

Conclusões

Assim, usando de maneira peculiar o formato documental, o cineasta consegue fazer seu espectador ter uma outra relação com o filme. Ele não fica mais passivo, pois a imagem necessita que ele seja mais reflexivo.

Nessa reflexão, percebemos que todos os 3 filmes possuem uma mesma temática, olhada por elementos diversos do espaço que suscitam pensamentos, que são levados às questões existenciais humanas. Especificamente, ressaltamos a questão relativa ao poder. O poder dos colonizadores ao adentrar a América e impor seu modelo desconsiderando todos que ali existiam, determinando a exploração e a destruição. Todavia, nos parece que não é só em um filme que Guzmán pretende dizer isso, ele o diz em todos, como se quisesse abrir os olhos do mundo para que faça a sua reflexão histórica. Tal pretensão é complexa, apesar de deixar para o espectador uma possibilidade de pensamento, pois sabemos da dificuldade de trazer luz para acontecimentos históricos dessa envergadura, já que muitos que cometeram crimes estão vivos e livres. Por esse motivo, entendemos que a filmografia de Guzmán é um ato necessário, que busca iluminar a história e através de sua poética, o que é feito de forma suave, mas não menos eficaz, pelo menos para o próprio cineasta.

Referências

- Arfuch, L. (2010). *O espaço biográfico: dilemas da subjetividade contemporânea*. EdUERJ.
- Bachelard, G. (1993). *A poética do espaço*. Martins Fontes.
- Barbosa, A. (2012). *São Paulo cidade Azul: Ensaio sobre as imagens da cidade no cinema paulista dos anos 1980*. Alameda.
- Comolli, J. (1997). A cidade Filmada. *Cadernos de Antropologia e imagem* - UERJ/Núcleo de Antropologia e Imagem. 3(4).
- Foucault, M. (2004). *Ditos e escritos*. Forense Universitária.
- Guzmán, P. (Diretor). (2010). *Nostalgia da Luz*. [Filme]. Blinker Filmproduktion. WDR. Cronomedia. Atacama Productions.
- Guzmán, P. (Diretor). (2015). *O Botão de Nácar*. [Filme]. Atacama Productions. Mediapro. Valdivia Film. France 3 Cinéma. Kino Lorber.
- Guzmán, P. (Diretor). (2019). *A Cordilheira dos Sonhos*. [Filme]. ARTE. Atacama Productions. Midas Filmes.
- Hannah, A. (1994). *Rahel Varnhagen, a vida de uma judia alemã na época do Romantismo*. Relume Dumará.
- Huberman, D. (2014). *O que vemos, o que nos olha*. Editora 34.
- Klinger, D. (2012). *Escritas de si, escritas do outro: o retorno do autor e a virada etnográfica*. 7Letras.
- Lessing, G. (2011). *Laocoonte*. Antígona.
- Lejeune, P. (2008). *O pacto autobiográfico: de Rousseau à internet*. Editora UFMG.
- Lins, C. (2004). *O ensaio no documentário e a questão da narração* consultado: https://www.academia.edu/4786641/O_ensaio_no_document%C3%A1rio_e_a_quest%C3%A3o_da_narra%C3%A7%C3%A3o
- Marker, C. (Diretor). (1958). *Lettre de Sibérie* [Filme]. Argos Films. Procinex. New Yorker Films.
- Núñez, P. (2012, janeiro 18). Patricio Guzmán: su nostalgia y su luz. *Revista Dínamo*. <http://www.revistadinamo.com/?p=2033>

- Tarkovsky, A. (1998). *Esculpir o tempo*. WMF Martins Fontes.
- Varda, A. (Diretora) (1963). *Saudações, Cubanos!* [Filme]. Société Nouvelle Pathé Cinéma. Ciné-tamaris.
- Varda, A. (Diretora) (2008). *As praias de Agnès*. [Filme]. Arte France Cinéma. Ciné-tamaris. Roissy Films.
- Velasco, T. (2012). Escritas de si contemporâneas: uma discussão conceitual. Abralic – XIV Congresso Internacional Fluxos e correntes: Trânsitos e traduções literárias. *Anais eletrônicos*. ISSN 2317-157X.
https://abralic.org.br/anais/arquivos/2015_1456108793.pdf