UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
ESCOLA DE COMUNICAÇÕES E ARTES

Nostalgia da luz (2010) e o filme-ensaio: uma proposta de análise a partir da trajetória
cinematográfica de Patricio Guzmán

Luís Martins Villaça

São Paulo

2015

2015

Autorizo a reprodução total ou parcial deste trabalho por qualquer meio convencional ou eletrônico, desde que citada a fonte.

FOLHA DE APROVAÇÃO

Luís Martins Villaça

***Nostalgia da luz* (2010) e o filme-ensaio: uma proposta de análise a partir da trajetória cinematográfica de Patricio Guzmán**

Dissertação a ser apresentada ao Departamento de Pós-Graduação em Meios e Processos
Audiovisuais para obtenção do título de Mestre.

Área de Concentração: Meios e Processos Audiovisuais

Linha de Pesquisa: História, Teoria e Crítica

Orientador: Prof. Dr. Henri Pierre Arraes de Alencar Gervaiseau

Aprovado em:

Banca Examinadora

Prof. Dr. _____

Instituição: _____ Assinatura: _____

Prof. Dr. _____

Instituição: _____ Assinatura: _____

Prof. Dr. _____

Instituição: _____ Assinatura: _____

Dedico esta dissertação aos meus pais e à Juliana Caldas, que muito me acompanhou, incentivou a realização deste trabalho e com quem pude trocar lindas experiências de vida.

Agradecimentos Especiais

À revisora deste texto, Ayde Veiga Lopes cujo trabalho foi fundamental para o bom acabamento do texto e para o meu aprendizado da escrita.

Agradecimentos

Ao Professor Doutor Henri Gervaiseau pela orientação, paciência e atenção. E pela confiança desde o momento em que ingressei neste Programa como mestrando.

À CAPES, pela bolsa de mestrado concedida, pois possibilitou o empreendimento desta pesquisa e estudo.

Ao Prof. Dr. Eduardo Morettin e ao Dr. Ignacio Del Valle, pelas substanciosas colaborações durante a banca de qualificação.

À minha irmã Mariana Villaça e ao meu cunhado Marcos Napolitano, por me apoiarem e incentivarem sempre.

À Helena Spinelli pela amorosa e incondicional companhia.

Resumo

Este projeto de pesquisa tem como objetivo final analisar o percurso que Patricio Guzmán desenvolveu como documentarista, através de seus modos de abordagem da história contemporânea do Chile, com particular destaque ao filme *Nostalgia da Luz* (Chile, 2010), que consideramos constituir, de certo modo, uma síntese de sua evolução como realizador. A hipótese principal é a de que podemos situar essa obra a partir das noções de filme ensaio. Para tal empreendimento, serão considerados ainda, do mesmo diretor, os documentários *O poder popular* (1979, terceira parte da trilogia *A Batalha do Chile*) e *Chile, a memória obstinada* (1997), como corpus de pesquisa complementar.

Abstract

This project has as its final objective to analyze the path that Patricio Guzmán developed as a documentary filmmaker, through his ways of approaching the contemporary history of Chile, with particular reference to the film *Nostalgia da Luz* (2010) which we believe to constitute, in a certain way, a synthesis of his evolution as a director. The main hypothesis is that we can situate this work as from the essay-film notions. For such enterprise will be further considered, from the same director, the documentaries *O poder popular* (1979), third part of the trilogy *A Batalha do Chile*, and *Chile, a memória obstinada* (1997) as supplementary research corpus.

Sumário

Introdução	9
I – <i>O poder popular</i> (1979)	
1.1 - <i>A batalha do Chile / O poder popular</i>	14
1.2 - O trabalho de câmera e a narrativa em <i>O poder popular</i>	30
II – <i>Chile, a memória obstinada</i> (1997)	
2.1 - O projeto do filme	42
2.2 - Título: a memória como ponto de partida e de chegada	46
2.3 - Ao encontro de uma forma documental	52
2.4 - Juan Osses: elementos de arquivo, memórias e a <i>voice-over</i>	55
III – <i>Nostalgia da luz</i> (2010)	
3.1 - O projeto do filme: no “vazio” do deserto a busca das paisagens internas	64
3.2 - <i>Nostalgia da luz</i> se configura um ensaio?	67
3.3 - Abertura: imagem e palavra	77
3.4 - Título	80
3.5 - A primeira sequência: a volta às origens	84
Considerações Finais	98
Referências Bibliográficas	107
Filmografia	110

Introdução

Esta dissertação contempla o estudo de três documentários do diretor chileno Patricio Guzmán: a trilogia de *A batalha do Chile* (*A insurreição da burguesia – 1975 –*, *O golpe de Estado – 1977*), com especial abordagem à terceira parte, *O poder popular* (1979), *Chile, a memória obstinada* (1997) e *Nostalgia da luz* (2010).

O enfoque principal neste estudo é o documentário *Nostalgia da luz* (dado que se valoriza no título deste trabalho), que pretendemos analisar após abordar as duas outras obras singulares e anteriores do documentarista, mencionadas no parágrafo anterior, ao realizarmos um estudo dos procedimentos de registro documental evidenciados nesses filmes (*O poder popular* e *Chile, a memória obstinada*). Nosso pressuposto é o de que *Nostalgia da Luz* representa, no âmbito da filmografia de Guzmán, e particularmente entre os filmes aqui selecionados para estudo um caso especial e relevante dentro do seu percurso como realizador cujo interesse são os temas preponderantemente históricos. Além disso, acreditamos que *Nostalgia da Luz* seja um documentário (em vista da trajetória do cineasta) que apresenta características relevantes na sua fatura, as quais, por meio da análise e discussão teórica que propomos no último capítulo desta dissertação, dialogam com o campo de estudo (relativamente recente) denominado de filme-ensaio. Assim, nosso objetivo aqui é compreender um modo pelo qual se realiza através desses filmes, um percurso de elaboração técnica e narrativa na trajetória de Guzmán à luz desse conceito.

No primeiro capítulo abordamos *A Batalha do Chile*, um dos documentários chilenos mais conhecidos mundialmente por significar, os três filmes que compõe, um intenso e dramático registro histórico e político do Chile entre os anos de 1971 e 1973. Recebeu diversos prêmios em festivais mundiais, fato que alavancou o documentarista na sua carreira e

proporcionou a ele a imagem de “documentarista do golpe”. Nessa extensa trilogia (os três filmes somam um material de quase seis horas de duração), Patricio Guzmán compõe um atento e exaustivo registro do período em que a direita militar planeja e toma o poder do então presidente do Chile, Salvador Allende, através de um golpe de Estado. Poucos dias após o golpe, em 1973, Guzmán interrompe as filmagens e logo em seguida é obrigado a exilar-se. As filmagens iniciaram-se em 20 de fevereiro de 1973 e se encerraram em setembro do mesmo ano, em 11 de setembro de 1973, quando parte da equipe foi sequestrada pelos militares e o equipamento confiscado pelos mesmos. É nessas circunstâncias, após ser preso durante alguns dias e liberado em seguida, que Patricio Guzmán segue para o exílio na Europa e, desde então, nunca mais regressa ao Chile definitivamente. Fora do país, resgata o material bruto do filme e inicia uma jornada de cinco anos de trabalho na montagem da trilogia.

No segundo capítulo, com *Chile, a memória obstinada*, um documentário lançado no ano de 1997, encontramos uma espécie de resgate das filmagens de *A Batalha do Chile*, por dois motivos principais. O primeiro deles diz respeito à proibição da exibição deste em território chileno por cerca de dezessete anos. Somente com o encerramento do período militar, em 1990, *A Batalha do Chile* recebeu permissão para ser exibido. O segundo motivo é o fato de Guzmán realizar, em *Chile, a memória obstinada*, um “registro do registro”, ou seja, Guzmán se propõe a exibir partes do material de *A Batalha do Chile* para algumas pessoas que também estiveram presentes nas filmagens desse seu primeiro longa-metragem – entre elas importantes personagens da trilogia – registrando suas memórias e reações ao reverem imagens que retomavam a experiência do Golpe de 1973.

Na busca pela representação dessa “memória obstinada”, Guzmán se vale de dois recursos de registro: a filmagem da reação das pessoas ao assistirem trechos do filme *A Batalha do Chile*, no qual elas aparecem anos antes, e a tomada de cenas de reconstituição de

acontecimentos concomitantes ao golpe por meio da fala de pessoas que presenciaram essas memórias, agora recordadas em *Chile, a memória obstinada*.

No último capítulo, abordamos finalmente *Nostalgia da Luz*, um documentário que Guzmán realizou aos quase setenta anos de idade, que foi lançado em 2010. Cerca de quarenta anos após filmar *A Batalha do Chile*, o cineasta trata de parte de suas memórias pessoais associadas ao desaparecimento de presos políticos que podem ter sido sepultados clandestinamente no deserto do Atacama, norte do Chile, pelas forças do exército de Augusto Pinochet durante a ditadura (1973-1990). Os vestígios desses corpos são buscados, ainda hoje, por dezenas de mulheres que vasculham o solo incansavelmente, na esperança de encontrar os restos mortais dos seus parentes. Guzmán associa a experiência dessas mulheres com as pesquisas de uma equipe de arqueólogos que estuda as evidências de antigas civilizações no Atacama com o trabalho de um grande grupo de astrônomos que desenvolvem o maior projeto internacional de observação astronômica que já desenvolveu, o ESO (sigla para “*European Southern Observatory*”).

Os documentários que constituem o *corpus* desta pesquisa apresentam formas de registro que parecem se transformar ao longo da experiência do documentarista. Além disso, há métodos de filmagem e montagem distintos em cada um deles, evidenciando uma heterogeneidade no trabalho documental do cineasta e também na forma de discutir o recorrente tema da ditadura chilena na sua obra.

Nostalgia da Luz é o objeto de nosso maior interesse por entendermos que ele representa, na filmografia do documentarista, assim como em relação aos demais filmes do nosso *corpus*, um ponto de chegada formal do seu percurso, marcado por abordar assuntos relevantes da histórica contemporânea do Chile. Em *Nostalgia da Luz*, Guzmán trabalha os

mesmos temas de seus filmes anteriores: a violência das ações do Estado militar¹; a memória individual (a dele e a dos que são por ele entrevistados)²; a memória coletiva e as características peculiares da cultura, da política e da paisagem chilena³. É neste último, porém, que o documentarista incorpora de modo mais instigante a sua própria experiência e o envolvimento que tem com as diversas temporalidades da memória, seja ela individual ou coletiva. Acreditamos, assim, poder afirmar que a abordagem que se cristaliza em *Nostalgia da luz* dialoga efetivamente com esse campo que tem sido denominado de filme-ensaio.

Percebemos aqui uma oportunidade para discutir tanto a questão dessa modalidade de filme quanto a metodologia para a sua realização, a qual norteia os aspectos formais do filme e também os discursivos, na medida em que o realizador articula através da linguagem ensaística sua visão de mundo. Cabe ressaltar que não partimos do pressuposto de que *Nostalgia da Luz* seja um filme-ensaio *a priori*, mas sim, um objeto de pesquisa passível de ser discutido dentro dessa abordagem.

Nosso objetivo final é identificar o modo singular de abordagem que o documentarista Patricio Guzmán elabora e articula, em *Nostalgia da Luz*. Assim, pretendemos encontrar nesse filme as marcas de um traço particular de escritura fílmica, de um método de trabalho que possa ser aproximado ou distanciado das noções conceituais de ensaio audiovisual nas quais algumas linhas de pensamento e das teorias do cinema atualmente se desenvolvem.

Nesse sentido, a análise da trajetória de Guzmán nos oferece uma possibilidade para elaborar uma leitura sobre o modo como o diretor trata de questões que dizem respeito a experiências coletivas relacionadas a história contemporânea do Chile, levando em

---

¹ Também presentes nos filmes *A batalha do Chile*; *Em nome de Deus*; *O caso Pinochet*; *Salvador Allende*.

² Em: *Chile, a memória obstinada*, *Nostalgia da Luz*, *A Ilha de Robinson Crusoe*.

³ Nos filmes: *A Cruz do Sul*, *A Ilha de Robinson Crusoe*, *Nostalgia da Luz*, *A Rosa dos Ventos*, *Em nome de Deus*, *Salvador Allende*.

consideração tanto a memória dos sujeitos que vivenciariam essas experiências, como também a sua própria experiência como documentarista.

Capítulo I

O poder popular (1979)

1.1 *A batalha do Chile: O poder popular (1979)*

As décadas de 1960 e 1970 marcaram a América Latina por conflitos internos políticos de grandes proporções e de natureza extremamente violenta. Os golpes de Estado militares foram comuns a diversos países latino-americanos, assim como as ações repressivas e violentas empreendidas pelas forças militares e policiais desses governos ditatoriais àqueles que se opunham política e ideologicamente a eles.

No Chile, a eleição de Salvador Allende à presidência, em 1970, acendeu o estopim para intensificar o medo, por parte dos setores conservadores da sociedade, de que se instaurasse um regime comunista, assim como ocorrera em Cuba anos antes. Os adversários políticos de Allende planejaram e efetivaram o golpe militar em 1973, e o Estado autoritário perdurou até o ano de 1990, sendo responsável pela morte de cerca de 40 mil pessoas ao longo desse período. Do mesmo modo, na Argentina e no Brasil, milhares de pessoas perderam suas vidas em ações de resistência aos golpes militares.

O ambiente político no momento histórico que precede os golpes de Estado nesses países era de intensa movimentação e articulação de diversos setores da sociedade, em parte resultado da tensão político-ideológica entre capitalismo e socialismo, tensão esta que vinha crescendo desde o término da segunda guerra mundial. Naquele momento agudiza-se entre intelectuais e cineastas a percepção da dependência econômica da América Latina e suas implicações na esfera cultural. Predominava então o discurso da luta anti-imperialista apoiado em diagnóstico semelhantes ao de Stam e Shohat⁷:

---

⁷ SHOHAT, Ella e STAM, Robert. *Crítica da imagem eurocêntrica*. Cosac Naify, São Paulo, 2006, p. 63.

A despeito da imbricação do Primeiro Mundo com o Terceiro, a distribuição global de poder ainda tende a fazer dos países do Primeiro Mundo os “transmissores” culturais, enquanto os outros são reduzidos à condição de “receptores”. Sob esse aspecto, o cinema herda as estruturas estabelecidas pela infraestrutura do império: as redes de linhas de telefone e telégrafo e todas as redes de comunicação que literalmente ligaram os territórios coloniais à metrópole, permitindo que os países imperialistas controlassem as comunicações e definissem a “cara” dos eventos mundiais. No cinema, tal processo de homogeneização se intensificou logo após a Primeira Guerra Mundial (...) e se acelerou após a Segunda Guerra com o crescimento das grandes corporações transnacionais dos meios de comunicação. A crescente dependência econômica dos cinemas do Terceiro Mundo os torna vulneráveis a pressões neocoloniais.

É como resistência⁸ a essas relações de dominação política, econômica e cultural, que no campo das manifestações culturais, em especial através do cinema documentário, que se discutem as produções artísticas nos países latino-americanos, principalmente a partir de meados do século XX. Há um movimento de afirmação cultural em direção à valorização das culturas locais, marginalizadas pelos processos de colonização e dependência. São os chamados “novos cinemas” ou “cinemas novos”, sendo “novo” uma adjetivação comum em países da América Latina para manifestações culturais (como por exemplo, a “nova trova” cubana) que compartilhavam o mesmo ideário: a crítica ao sistema capitalista, a afirmação das identidades

---

⁸ Resistência essa que vinha se constituindo há, pelo menos, três décadas. De acordo com Jacqueline Mouesca, em seu livro *Plano secuencia de la historia cine chileno*, é desde 1938, quando há a criação da chamada Frente Popular, uma aliança dos principais partidos de esquerda chilenos (radicais, comunistas e socialistas), que se inicia uma série de transformações na esfera econômico-social. Entre elas, estaria a CORFO, uma entidade encarregada de promover o desenvolvimento industrial chileno. Assim, ela promoveu a fundação da *Chile Films*, um complexo de estúdios e laboratórios cinematográficos (semelhantes às instalações da Vera Cruz, no Brasil) capaz de atender a diversas demandas da produção cinematográfica: “Chile films fue en un campo específico el reflejo del impulso que se dio bajo el Frente Popular al conjunto de la industria nacional, pero es también una manifestación del auge que comenzaron a vivir en diversos dominios las actividades culturales. En los años 1940 se asiste a un vigoroso desarrollo en las artes teatrales y musicales; se funda el Teatro Experimental de la Universidad de Chile, que cambiará radicalmente el curso de la vida escénica em el país, y nace también, ligadas a la Universidad, entidades fundamentales como la Orquesta Sinfónica de Chile y el Ballet Nacional. En la literatura surge un importante conglomerado de escritores, a los que con posterioridade se agruparia como “Generación del 38”. Con ellos irrumpe en forma arrolladora la temática social, junto con la cual llegan a nuestra narrativa algunos de sus títulos mayores: Hijo de ladrón, de Manuel Rojas, La sangre y la esperanza de Nicomedes Guzmán, Cabo de Hornos, de Francisco Coloane. Presidiendo la escena aparece la figura enorme de Pablo Neruda, que acaba de volver al país luego de su traumática experiencia em la guerra civil española. Escribe en este tiempo algunos de sus grandes libros y crea una herramienta que será importante en la orientación del trabajo cultural: la Alianza de Intelectuales de Chile. Junto com su despertar político, el país vivía una preocupación por investigar sus raíces, establecer em lo cultural su identidad, y a partir de ello luchar por el desarrollo de todo aquello que pudiera expresarla”.

nacionais e regionais e, principalmente, o protesto contra as imposições ditatoriais de governos golpistas.

Ao se discutir ou analisar o cinema no contexto latino-americano, especialmente aquele produzido entre as décadas de 1960 e 1970 no Chile, é comum situá-lo à margem das cinematografias norte-americanas ou europeias institucionalmente constituídas e que se constituem como pioneiras na história do cinema. Um grande número de filmes produzidos no Chile nesse período deve-se à articulação de um grupo de cineastas que se identificavam com os ideais revolucionários e se inspiravam na experiência da Revolução Cubana⁹. Para Jacqueline Mouesca¹⁰, sobretudo o cinema documentário chileno, apresentou um auge nesse momento em que um intenso câmbio cultural e ideológico se realizava no Chile.

Guzmán é um entre vários documentaristas que começou a produzir filmes naquele contexto histórico e político violento que culminou com o golpe militar em 1973.

A realização de *A batalha do Chile* se dá no início da sua carreira, após passar alguns anos no exterior, onde se formou em cinema. O jovem cineasta, de volta ao Chile, inicia as filmagens das primeiras ações do governo de Salvador Allende. Antes de ir ao exterior, já

---

⁹ De acordo com Jacqueline Mouesca, muito dos ideais que o campo cultural absorve durante a década de 1960 tem suas causas na Revolução Cubana: “Es normal que la olla llegue al campo cultural. Los intelectuales y artistas se radicalizan, y en muchas áreas de la creación, particularmente en aquellas de la historia más joven, como el cine e la música, lo que aparece como tendencia dominante es la búsqueda de una síntesis entre la temática de la obra, el lenguaje en que ésta se expresa, y lo que el artista considera su deber político y social. Nacen así poderosos movimientos de renovación donde lo nuevo, por si hubiera alguna duda, empieza por anunciarse en el nombre que consciente o inconscientemente eligen: se habla de la “Nueva Canción Latinoamericana” y del “Nuevo Cine Latinoamericano. (...) Los años 60 son en Chile años movidos, de discusiones apasionadas y violentas, en que las ideas suelen expresarse de modo drástico y a veces tempestuoso y hasta intolerante. ”

¹⁰ Ainda conforme Mouesca: “Eso que llamamos “cambio fundamental” se define en lo esencial por el desarrollo de formas musicales distintas de las dominantes y por la incidencia en temas en que el drama político-social tiene una presencia hasta entonces inexistente. [...] En el cine se manifiesta un fenómeno similar, sobre todo en el documental, que es el género que muestra un mayor auge. [...] Con *Electroshow* (1965) debuta Patricio Guzmán, que terminaría por convertirse en el documentalista chileno más importante. Esta película, una sátira de los mecanismos con que la publicidad norteamericana procura condicionar al consumidor, obtuvo una mención en el Festival de Cine de Viña del Mar realizado en 1967. ” MOUESCA, Jacqueline. *Plano secuencia de la memoria del Chile: veinticinco años de cine chileno*. Madrid: Eds. del Litoral, 1998, p. 37.

simpatizava com as ideologias de esquerda, conforme afirma Jorge Ruffinelli¹¹. Com poucos recursos, Guzmán e sua equipe reduzida realizam o documentário com uma estrutura técnica básica (câmera e gravador de som direto). Uma das características importantes das filmagens da trilogia é que ela se dá por etapas. A ideia original de Guzmán e sua equipe era registrar o ineditismo de um governo de esquerda eleito democraticamente após tentativas frustradas, ou seja, havia uma nítida intenção de documentar um feito histórico num momento de ruptura do conservadorismo chileno. A efervescência daquele momento se manifestava diretamente nas ruas e havia uma urgência nesse registro, urgência que determinou o resultado estético da trilogia.

Para John King¹², a trilogia de *A batalha do Chile* representa o maior exemplar chileno de um processo histórico radical que se expõe sobremaneira na expressão cinematográfica daquele momento. Ainda que concordemos com o autor, reconhecemos que a trilogia é um dos primeiros passos de uma trajetória audiovisual que se modifica ao longo de sua carreira. Jorge Ruffinelli, um dos estudiosos de sua filmografia, ressalta que na maturidade que Guzmán adquire ao longo de sua carreira “reinventa o valor do subjetivo e do criativo no documentário”. Esse é um dos aspectos dos quais trataremos mais adiante neste capítulo.

A batalha do Chile é um extenso documentário com quase seis horas de duração e está dividido em três partes assim intituladas: *A ressurreição da burguesia* (1975), *O golpe de Estado* (1977) e *O poder popular* (1979). A estética desses filmes é semelhante à de uma reportagem cinematográfica da época, aspecto que pode ser identificado pela configuração das entrevistas, sempre realizadas *in loco*, nos moldes de uma reportagem jornalístico-televisiva. Guzmán,

---

¹¹ RUFFINELLI, Jorge. *El Cine de Patricio Guzmán. En Busca de las Imágenes Verdaderas*. Chile: Uqbar Editores, 2008, p. 29.

¹² KING, John. *Chilean Cinema in Revolution and Exile*. In: MARTIN, Michael T. (Editor) *New Latin American Cinema. Volume Two. Studies of National Cinemas*. Wayne State University Press, Detroit, 1997, p. 407.

diretor do filme, assume o posto do repórter que aborda as pessoas para entrevista-las nos lugares onde a equipe filma. Em nenhum momento do documentário, no entanto, ele se dirige diretamente à câmera como enunciador.

A singularidade dessa obra está tanto no valor histórico das imagens registradas pela equipe de Guzmán (e também das imagens de outras equipes aproveitadas pelo diretor) quanto nos testemunhos e falas de todos que aparecem no filme. O forte viés ideológico dialoga com um ideal político e “revolucionário” presente em outros filmes do mesmo período.

Os estudos recentes sobre o surgimento das cinematografias latino-americanas demonstram que ocorre a partir da década de 1960 uma aproximação e um diálogo intenso entre os cineastas de diversos países da América Latina (e também diretores franceses como Chris Marker e Joris Ivens) na busca por uma unidade estético-ideológica que pudesse representar temas próprios às culturas da América Latina. Se por um lado buscava-se uma integração em nível continental, por outro tentava-se afirmar as realidades nacionais – a partir de temáticas locais como o camponês, o trabalhador urbano, o indígena, as paisagens naturais e o maior foco nas problemáticas sociais – e fortalecer a posição contrária às posições políticas de direita e a favor da exploração capitalista¹³.

Os efeitos desse movimento de integração do cinema latino-americano atingem uma notável dimensão a partir da realização do *Festival de Viña del Mar*, quando os cineastas reunidos cunham o termo *Nuevo Cine Latinoamericano*, afirmando ali a existência de uma forma de expressão cinematográfica que se pretendia uma “concepção alternativa e de aspiração revolucionária”, preocupada em tratar o cinema como um instrumento de compromisso com o social e como “arma para as trocas históricas”. Nesse mesmo festival, uma série de declarações

---

¹³ Quanto a esse câmbio estético e intelectual cabe citarmos aqui as pesquisas desenvolvidas por Fabián Nuñez e Ignacio del Valle cujos trabalhos discutem detalhadamente a construção do projeto do *Nuevo Cine Latinoamericano* e apresentam minuciosamente o pluralismo de expressões cinematográficas que tal movimento abarcou.

públicas foram feitas no sentido de uma afirmação desses ideais. Um documento muito significativo que dialoga com esse mesmo contexto é o *Manifiesto de los cineastas de la Unidad Popular*, um documento que foi publicado em 1970 e apresenta os ideais e as diretrizes estéticas das produções cinematográficas realizadas por esse grupo de diretores.

Durante esse mesmo *Festival de Viña del Mar*, um grupo de cineastas latino-americanos se reuniu no *Primer Encuentro de Cineastas Latinoamericanos* com o intuito de discutir as ações de um movimento de caráter político, ideológico e estético que já vinha se desenvolvendo há alguns anos em diversos setores da produção cultural de alguns países latino-americanos. O encontro materializa um processo em curso, que consistia em uma proposta de “integração e regionalismo” do cinema latinoamericano. Os debates realizados nesse encontro se estenderiam a outros eventos, que reuniram muitos cineastas latino-americanos dispostos a discutir as “bases” desse novo cinema que vinha se delineando na América Latina: (1) o I Encuentro de Cineastas Latinoamericanos, durante o V *Festival de Cine de Viña del Mar* (Chile, 1 a 8/03/1967); (2) a *Mostra de Cine Documental de Mérida* (Venezuela, 21 a 29/09/1968) e (3) o II *Encuentro de Cine de Viña del Mar* (25/10 a 01/11/1969).

Viña del Mar se configurava como um pólo importante de debates e encontros: durante o III *Encuentro de Cineastas Latinoamericanos* lá realizado em 1969, os participantes tomaram a decisão de que festivais de cinema latino-americano *Viña del Mar* e de *Mérida* (onde havia ocorrido o II Encontro, em 1968) seriam realizados sempre alternadamente, com periodicidade bienal¹⁴. Essa medida pretendia transformar esses dois festivais no contraponto politizado dos festivais de *Mar del Plata* e do Rio de Janeiro, também festivais internacionais de cinema latino-americano, bem mais voltados, entretanto, ao mercado e ao cinema-espetáculo ou “comercial”, e que funcionavam segundo essa periodicidade e esse esquema de revezamento.

---

¹⁴ NÚÑEZ, Fabián Rodrigo. *O que é nuevo cine latino-americano? O cinema moderno na América Latina segundo as revistas cinematográficas especializadas latino-americanas*. Tese de doutorado. UFF, Niterói, 2009. p. 465.

Apesar dessa medida, as dificuldades do governo Allende e o golpe promovido pelo general Augusto Pinochet, em 1973, inviabilizaram a permanência de *Viña del Mar* como um polo importante do *Nuevo Cine Latinoamericano*. Nos anos 1970, a Venezuela foi novamente palco de encontros do NCL nos anos 1970 – o IV e o V *Encuentro de Cineastas Latinoamericanos* ocorreram respectivamente em Caracas, entre 5 a 11/09/1974, e em Mérida, em abril de 1977.

De toda forma, ao final dos anos 1960, circulava entre os cineastas latino-americanos a concepção, expressa particularmente nas discussões realizadas em 1968, na *I Muestra de Cine Documental Latinoamericano de Mérida* (evento que reuniu muitos dos cineastas que haviam participado do *I Festival de Viña del Mar*) de que era preciso ultrapassar os marcos do “cinema de testemunho” e assumir um “cinema de agressão”, a exemplo de *La hora dos Hornos* (1968), do grupo argentino *Cine Liberación*.

Para Marina Díaz López¹⁵, durante as mesmas décadas de 1960 e 1970, no Chile, o cinema documentário latino-americano, especificamente, se apresenta como um “texto de subversão ao sagrado”, entendendo que ele demonstra um modo de abordagem da realidade que pode ser, “mais do que nunca”, interpretada como política:

De los discursos removidos, precisos y externos que constituyen una forma de pensar parecida en todo el continente, que se reciente ante la incurrencia estadounidense en las economías y en los modos de entender los cambios, y que trata de redefinir esse espacio ‘otro’ de lo latinoamericano en las teorías de la dependencia, el cine absorbe esa conciencia crítica y espontánea para hacerse com um espacio de popularización de manera distinta a como había abordado lo popular hasta el momento. En el festival de Viña del Mar de 1969, se explicita este proyecto: ‘[Los cineastas][c]reían que una mejor forma de enfocar fenómeno del imperialismo y penetración norteamericanos era a partir de la realidad concreta del cine’.

---

¹⁵ ELENA, Alberto & LÓPEZ, Marina Díaz (editors). *The cinema of Latin America*. Columbia University Press. New York, 2003, p. 145.

Nessa lógica é que se inserem os primeiros filmes de Patricio Guzmán, produções que se situam, conforme alguns estudiosos de sua filmografia, dentro das características do “cinema político” ou “cinema de revolução”, cuja definição pode ser dada através das palavras de Mariana Villaça:

Entendia-se por ‘cinema político’ aquele que aderisse a temáticas e formas de narrativas que, buscando conscientizar o espectador da importância da mobilização coletiva e da ação revolucionária, denunciasses as dinâmicas de exploração do capitalismo, a dependência econômica, as agruras do subdesenvolvimento, as estratégias de dominação imperialistas, enfim aquele cinema que reiterasse aquele discurso propagado pelas esquerdas. Esse discurso era baseado, essencialmente, em textos acerca da função social da arte e em concepções de política cultural e educação política das massas divulgados pelos partidos comunistas e outras organizações políticas.

Ainda que possamos encontrar essas características nos filmes de Guzmán, é fundamental considerarmos outros elementos para a análise de sua produção. Ao mesmo tempo que o cineasta incorpora o ideário político de esquerda daquele contexto, também assume uma abordagem documental institucionalmente constituída com *A batalha do Chile* – que se assemelha à mesma abordagem documental do “cinema direto”. Um desses elementos é a relação que estabelece com o momento político específico de seu país durante o governo da UP. Outro elemento é sua relação¹⁶ com a *Chile films*, empresa estatal chilena de realização e distribuição de filmes de partido de ideologia de esquerda, durante os anos que precederam a eleição de Salvador Allende até o golpe militar que se dá em 1973. Antes de explorarmos esses aspectos, cabe abordarmos o início de sua trajetória como cineasta.

---

¹⁶ Embora Patricio Guzmán tenha sempre cultivado boas relações com a Chile Films, o documentarista nunca produziu filmes através dessa instituição. O que consta na bibliografia é que o cineasta usufruiu do acervo de imagens produzidas por ela para incluir em alguns de seus filmes. O projeto de *A Batalha do Chile*, que se inicia com *El primer año* e *El tercer año*, foram realizados em parceria com a Escola de Cinema da Universidade Católica do Chile.

Guzmán, embora não tenha participado ativamente desses debates sobre o Novo Cinema Latino-americano por ainda ser jovem e estar no início do seu processo de formação em cinema, incorporava o discurso anti-imperialista, e obtém um primeiro reconhecimento durante o *Festival de Viña del Mar* como diretor do curta-metragem *Electroshow*, um filme realizado apenas com uma montagem sequencial de fotografias cujo conteúdo apresentava uma crítica ao sistema imperialista norte-americano. As imagens que Guzmán utilizou em *Electroshow* foram fotografias de revistas velhas norte-americanas que podiam ser adquiridas em sebos e livrarias. Estimulado pelo prêmio obtido com seu curta metragem, Guzmán passou a se dedicar e a produzir outros curtas e a exibí-los por seu próprio esforço em sessões de cineclubes e reuniões informais em Santiago do Chile.

Em 1969, Guzmán decidiu estudar cinema na *Escuela Oficial de Cine de Madrid* pelo fato do Chile estar vivendo um contexto de crise econômica e política e por não existir um curso superior de cinema bem estruturado em Santiago. Após sua formação na Espanha, regressou ao Chile aos trinta anos de idade, em 1971, quando o país já vivia uma realidade distinta daquela que havia deixado para trás em 1969: a eleição de Salvador Allende, em 1970, conferia ao país um misto de “entusiasmo e incerteza quanto a uma nova situação política”¹⁷.

Nesse regresso ao Chile, Guzmán reúne uma equipe de filmagem e realiza dois filmes, sendo eles *El primer año*, em 1971, que trata do primeiro ano de governo de Salvador Allende e *La respuesta de octubre*, em 1972. Em seguida inicia as preparações para outro longa-metragem que viria a se chamar *El tercer año*, e com o mesmo nome batiza a equipe de produção cujos membros também haviam participado das duas produções anteriores. Segundo Jorge Ruffinelli, um dos estudiosos da biofilmografia de Guzmán: “*Equipo tercer año*. El nombre combinaba el objetivo de hacer la crónica del tercer año de Allende con el título

---

¹⁷ RUFFINELLI, Jorge. *El cine de Patricio Guzmán. En busca de las imágenes verdaderas*. Santiago, Uqbar Editores, 2008.

provisório de la película que lo registraría. Posteriormente el título pasaría a ser *La batalla de Chile*”.

Ao planejar as filmagens de *El tercer año*, o documentarista não imaginava que iria se deparar com uma mudança radical tanto na política de seu país quanto nos rumos e objetivos do seu longa-metragem. De posse de um roteiro prévio em que pretendia registrar as ações políticas do governo Allende, Guzmán vai para as ruas com sua equipe e se depara com uma série de acontecimentos e ações da oposição que culminariam no golpe de Estado.

As filmagens, realizadas com uma câmera cinematográfica Eclair 16mm e um gravador de som direto Nagra, duraram cerca de seis meses, de 20 de fevereiro a 11 de setembro de 1973. Nesse período utilizaram-se todos os rolos de filmes doados pelo cineasta francês Chris Marker, a pedido do próprio Guzmán, e que somavam um total de aproximadamente vinte horas de material bruto.

O processo de registro do material que viria a compor as três partes do documentário *A Batalha do Chile – a luta de um povo sem armas* (subtítulo original do filme) envolveu dois aspectos fundamentais na realização dessa extensa trilogia. O primeiro deles diz respeito ao conjunto de procedimentos e estratégias tomadas por Guzmán e sua equipe, para registrar uma grande diversidade de eventos e situações cotidianas daquele conflituoso momento histórico do país; o segundo trata do modo como tal material (rodado em poucos meses de filmagem) foi trabalhado ao longo de seis anos, durante o exílio de Guzmán, para a elaboração da montagem de três filmes que procuram sintetizar as ideias do diretor conforme ele amadurecia a própria experiência vivida durante as filmagens, revisitando-a por meio do material bruto.

Consideramos que em *A batalha do Chile* Guzmán inicia um caminho particular no modo de realizar documentários que se transforma ao longo de sua trajetória. Acreditamos que os reveses históricos pré-golpe de Estado com os quais Guzmán se deparou ao iniciar a captação

de *El primer año* foram o estopim para a busca do documentarista por uma expressão particular que desse conta tanto de sua memória pessoal quanto da memória coletiva daqueles eventos. A linguagem audiovisual elaborada pelo cineasta está intrinsicamente relacionada às estratégias de abordagem de temas delicados, vinculados a essas experiências.

Os filmes estudados nesta dissertação foram selecionados conforme o pressuposto de que o diretor possui um interesse profundo pelo seu próprio país e pelas questões relacionadas à identidade de sua geração. A temática de quase toda sua filmografia é essa busca constante por seu objeto perdido, ou seja, seu vínculo com um projeto utópico fracassado e, de forma mais ampla, com os desdobramentos da história de seu país a partir do governo Allende, processo que o intriga e angustia, despertando-lhe questionamentos profundos sobre sua identidade, sobre o transcurso do tempo e sobre a própria existência humana.

Veremos que, após *A batalha do Chile*, Guzmán encontra o foco de sua lente: a vocação constante de uma memória. A construção dessa memória se dá através da incansável exploração de temas e histórias chilenos, quase sempre associados a lembranças da violência do golpe e da ditadura que marcou o país e a vida de Guzmán em particular. Os títulos de seus filmes mostram como o diretor se ocupa da linguagem audiovisual para trabalhar a memória e os movimentos que o ato de relembrar proporcionam, como *Chile, a memória obstinada* e *Nostalgia da luz*.

Nos deteremos, a seguir, sobre o processo de filmagem de *A batalha do Chile* (1975), procurando identificar algumas marcas autorais de sua filmografia que nos ajudam a compreender como sua trajetória de cineasta vai desembocar na estética de *Nostalgia da Luz*.

Nos primeiros minutos de *A insurreição da burguesia*, primeira parte de *A batalha do Chile*¹⁸ evidencia-se o modo como se aproveitam as imagens através dos recursos da montagem:

---

¹⁸O bombardeio do Palácio La Moneda, em Santiago, é a primeira sequência do filme *A Insurreição da Burguesia*. A cena em que Leonardo Henricksen registra sua própria morte é a primeira que abre o segundo filme da trilogia, *O Golpe de Estado*.

a tomada de abertura, que se tornou antológica nesse documentário, não pertence ao material bruto registrado pela equipe original; trata-se de uma das poucas imagens de arquivo que Guzmán utilizou na montagem, dada a força de seu significado: o exato instante do bombardeio do Palacio La Moneda.

Na sequência de abertura da segunda parte da trilogia, *O golpe de Estado*, o operador de câmera argentino Leonardo Henricksen enquadra nas ruas centrais de Santiago alguns soldados descendo de uma viatura militar, enquanto vários civis correm em fuga; ao aproximar a lente de um desses soldados, este olha para a câmera e não hesita, saca o revólver e o executa em pleno registro, a câmera cai e o plano é cortado.

Essas duas tomadas representam uma intenção bastante clara e presente nos filmes que compõem a trilogia: uma impressão de simultaneidade do registro dos acontecimentos. Ao assistirmos as sequências *A Batalha do Chile*, notamos a presença da câmera no instante decisivo da ocorrência dos acontecimentos: manifestações pacíficas, passeatas e manifestações, reuniões de partidos políticos, ações relacionadas a movimentos grevistas trabalhadores, ou, contrariamente, a repressão dos militares contra partidários de Allende.

Cabe ressaltar que apesar da cena do bombardeio do *Palacio La Moneda* e a dos soldados nas ruas de Santiago não terem sido realizadas pela equipe original do filme¹⁹, elas acentuam, no início do filme, algo muito presente em toda a trilogia: a persistente presença de Guzmán e de sua equipe no calor da hora, à semelhança de uma cobertura de TV ao vivo.

As cenas captadas pela equipe de Guzmán, precisamente pelo diretor de fotografia Jorge Müller, mostram que o método de registro adotado em *A batalha do Chile* se aproxima muito do formato de uma reportagem jornalística. Nos primeiros dez minutos de *A insurreição da*

---

¹⁹A do bombardeio foi registrada por uma equipe de TV alemã e a imagem dos soldados foi feita por um cinegrafista argentino que não fazia parte da equipe original de *A Batalha do Chile*

burguesia, podemos efetivamente observar como Guzmán assume uma posição de repórter, com um microfone em punho (quase sempre em quadro), coletando opiniões das pessoas nas ruas a respeito das eleições parlamentares que ocorreriam naquele ano²⁰. Basicamente, pergunta em quem as pessoas votarão, no candidato da esquerda ou no da direita. Quando é possível, pergunta ao entrevistado a razão do seu voto.

Vale aqui lembrar, a respeito do processo de produção do documentário, as considerações de Jorge Ruffinelli²¹, ao sublinhar que Patricio Guzmán e a sua equipe tinham um objetivo muito claro quando escolheram a sua estratégia de registro:

[...] resolvieron no realizar el mismo tipo de cine celebratorio y épico que habían intentado em El primer año. La situación era diferente, y en consecuencia se orientaban en una dirección más analítica que descriptiva, más coherente con la necesidad de entender y explicar la historia inmediata que con el propósito de movilizar a las masas. [...] La voluntad de ‘recoger y describir que está pasando’ era más compleja de lo que suponía la frase. No se trataba de salir a la calle con la cámara Eclair de 16mm y su correspondiente gravadora Nagra-4 y filmar todo o cualquier cosa. De ahí que esos otros pasos consistieron en adquirir conciencia sobre la necesidad de elegir sólo algunos núcleos de ‘casos específicos’, que debían a su vez, idealmente, representar a otros casos. [...] Según Guzmán, la filmación debía ‘aprovechar el contrapunto permanente’ entre las acciones visibles de la izquierda y las acciones visibles de la derecha.

A referência de Ruffinelli ao *A Batalla do Chile* como um “cinema celebratório e épico” se deve ao tratamento que Guzmán deu ao material bruto na montagem, numa tentativa de elaborar um discurso favorável à parcela da população que apoiava Allende e se colocava contrária ao conservadorismo da direita e da crescente violência que os órgãos militares apregoavam contra o governo do presidente eleito.

---

²⁰ Vale mencionar que a partir da eleição de Allende, em 1970, a oposição se articulava intensamente para constituir uma maioria no parlamento e, assim, gradativamente ir minando o governo popular de Allende.

²¹ RUFFINELLI, Jorge. *El Cine de Patricio Guzmán. En Busca de las Imágenes Verdaderas*. Uqbar Editores, Santiago, 2008, p. 89.

Sobre a construção discursiva do filme, voltamos nossa atenção a um dado talvez ainda pouco explorado. Consideramos a operação de câmera em *A batalha do Chile* um importante recurso desse documentário, por ser fundamental tanto para a montagem das sequências filmadas por Jorge Müller, como por estabelecer princípios que se manterão na direção de Guzmán, como por exemplo, o uso dos planos-sequências (sempre presentes no filme) e os reenquadramentos de outras ações que se passam próximas à cena principal.

Assim, a partir da comparação entre os métodos de filmagem de *A batalha do Chile* (1975), *Chile, a memória obstinada* (1997) e *Nostalgia da Luz* (2010), podemos compreender como Guzmán vai se apropriando dos recursos/estratégias narrativos/discursivos de modo distinto e progressivo. Essa estratégia permitirá analisarmos o aspecto visual desses filmes, uma vez que entendemos que a forma como Guzmán desenvolveu sua filmografia está, sim, relacionada ao modo como ele articula na montagem as imagens presentes nos seus filmes, em como a câmera é posicionada, bem como a maneira como lida com os entrevistados a partir de seus depoimentos.

O modo de operar a câmera é um elemento que determina diretamente a expressividade da imagem em movimento. No caso de *A batalha do Chile*, a câmera foi operada com um senso de urgência: o operador, naquelas circunstâncias de filmagens, deveria estar atento ao que ocorria no campo de enquadramento e, ao mesmo tempo e quando possível, ao que ocorria ao seu redor. Na década de 1970, uma câmera cinematográfica de 16mm podia ser carregada com chassis que, por sua vez, continham rolos de filme com duração de dez minutos, no máximo, fator que também determinava o método de registro.

Considerando que a novata²² equipe de Guzmán trabalhava em condições precárias²³, principalmente pelo fato da quantidade de filme disponível ser escassa (cerca de dezenove horas totais de filme virgem para um período que não se sabia quanto iria durar), a decisão de filmar um determinado evento deveria ser feita de forma certa para que não se desperdiçasse o material. Esse foi um outro fator determinante para as filmagens: a escolha prévia do que seria filmado deveria ser feita com precisão e a duração das entrevistas necessitava ser breve para o propósito da equipe, ou seja, registrar as manifestações populares que se davam nas ruas de Santiago.

Assim, a equipe de filmagem, tendo consciência da escassez dos recursos para a realização do filme, executou um planejamento de registro cujo método escolhido favoreceu o trabalho futuro de montagem do material. Isso se revela em muitas das cenas nas quais Patricio Guzmán (diretor), Jorge Müller (operador de câmera) e Bernardo Menz (som direto) se inserem em meio aos protestos populares e procuram registrar, no calor dos acontecimentos, o maior número de entrevistas possível, na busca por uma variedade de opiniões dos transeuntes a respeito dos rumos da política do Chile. A equipe de Guzmán parece assumir a mesma energia que se via nas ruas, onde milhares de pessoas protestavam a favor ou contra o governo de Allende. Há algumas tomadas no filme que sugerem que a câmera deveria estar “em todos os lugares”: assumindo o mesmo ponto de vista dos manifestantes nas ruas, dentro das reuniões fechadas do partido, registrando as votações no Senado chileno ou dentro das casas das pessoas. Por diversas vezes também notamos que a câmera se encontra no interior de residências,

---

²² No livro de Ruffinelli, assim como alguns críticos apontaram na ocasião do lançamento do filme, falou-se muito do sucesso de *A Batalha do Chile*, tendo sido realizado por uma equipe muito jovem e inexperiente. Mais adiante, neste trabalho, entenderemos como uma série de apoios dados a Guzmán, assim como as próprias circunstâncias através das quais ele pôde realizar o filme o favoreceram como documentarista estreante. Não minimizamos, assim, a capacidade de Guzmán, mas temos de reconhecer que esse documentário, realizado por uma competente equipe, obteve apoios substanciais, em diversas frentes, durante sua realização.

²³ Conforme entrevista dada a Jorge Ruffinelli, Patricio Guzmán afirma que, com a crise econômica muitos produtos saíram de circulação no Chile. Era o caso dos rolos de filme cinematográficos. Por esse motivo, Guzmán, após ter conhecido Chris Marker durante sua visita ao Chile, ao lado de Costa Gavras, quando realizam o filme *Estado de Sítio*.

buscando um ângulo das ruas e avenidas por onde as multidões passavam. Desse modo, ao que parece, a busca por múltiplos pontos de vista foi uma tônica nessa proposta de registro.

Cabe ressaltar que é possível observar o uso recorrente, por Jorge Müller, câmera e diretor de fotografia, de planos-sequências durante as filmagens, como se pode constatar no vasto material da trilogia. Também se pode verificar que muitos dos planos-sequências realizados pelo operador sofreram cortes na mesa de montagem. Isto se evidencia pelos sucessivos cortes operados na sequência posterior à da abertura do filme *O golpe de Estado*. Nela, a equipe se encontra em uma grande avenida de Santiago, e Guzmán aborda sucessivamente diversas pessoas que transitam pelas ruas, vendedores ambulantes ou motoristas dentro de seus automóveis no engarrafamento. Nessa sequência, supomos que ocorreram cortes efetuados posteriormente na ilha de edição sobre a tomada que Müller registra, interrompendo, assim, o plano-sequência original, sem descaracterizar a continuidade espacial que identificamos pela permanência dos mesmos elementos visuais em quadro.

É dessa forma que *A batalha do Chile* está estruturado: basicamente a partir de planos-sequências, facultando, no trabalho de montagem, a opção entre o uso do plano-sequência na sua íntegra, ou enxugando-o, de acordo com a escolha da direção, fato que indica a busca de um registro que desse a impressão da simultaneidade dos acontecimentos.

Quando registros audiovisuais, como os da *A Batalha do Chile*, exigem um operador de câmera capaz de efetuar registros contínuos de planos, nos instantes imprevisíveis das ocorrências, a atividade desse profissional torna-se decisiva para a realização da proposta documental.

Patricio Guzmán menciona em entrevista dada a Jorge Ruffinelli, que o filme *A Batalha do Chile* seria apenas um. Quando se encerraram as montagens do que viria a ser a primeira

parte, *O Golpe de Estado*, verificou-se que havia material para elaborar outros mais “episódios” sobre a violenta ditadura no Chile.

Diante da informação de que se dispunha de cerca de dezenove horas de rolos virgens para rodar, chegamos à conclusão de que o aproveitamento do material filmado na montagem é um dado muito relevante sobre a realização dessa trilogia. Considerando que foram filmadas todas essas horas e que os três filmes têm quase seis horas totais de duração, vemos que houve um alto aproveitamento das imagens.

Nesse sentido, percebemos que o trabalho de câmera realizado por Jorge Müller foi fundamental para a estruturação do trabalho e Guzmán não pôde ter consciência disso até o momento em que assistiu aos primeiros copiões na sala de montagem do ICAIC, em Cuba, meses depois de sair do Chile para o exílio.

Certamente, a extensa trilogia *A batalha do Chile* – segunda obra em longa-metragem de Patricio Guzmán – oferece-nos várias possibilidades em mais de um aspecto. Para efeito desta pesquisa, entretanto, escolhemos focar nossa atenção no que entendemos ser a gênese de um modo particular desse diretor pensar o documentário, os métodos dos quais ele faz uso e como sua atividade se transforma nos filmes seguintes. Por não pretendermos realizar uma exaustiva análise dos três filmes que compõem a trilogia, elegemos o terceiro filme, *O poder popular*, finalizado no ano de 1979, como nosso objeto de estudo neste primeiro capítulo, por entender que este evidencia melhor que os outros dois (*A Insurreição da Burguesia* e *O Golpe de Estado*, finalizados respectivamente em 1975 e 1977) as estratégias de filmagem que Guzmán continuará a adotar nos seus filmes seguintes.

Um dos aspectos fundamentais da obra *A batalha do Chile*, como um todo, está na força do relato dos intensos movimentos político-sociais no Chile pré-golpe militar.

1.2 O trabalho de câmera e a narrativa em *O poder popular*

Uma parcela das imagens de *A batalha do Chile* é proveniente de outros dois registros originais rodados anteriormente pelo próprio documentarista: *O primeiro ano* (1971) e *A resposta de outubro* (1972).

Patricio Guzmán, aliado de Allende devido a sua conexão com a *Unidad Popular* (coalizão partidária da qual Allende era a maior liderança), realiza, com *O primeiro ano*, um filme sobre os primeiros resultados de seu programa de governo, através do qual buscava documentar um momento inédito e “revolucionário” da história chilena: a eleição de um presidente de esquerda.

O primeiro ano constituiu parte de um projeto maior que compreendia a realização de um documentário a cada ano de mandato do presidente Salvador Allende. O intuito era o de registrar as transformações políticas, econômicas e sociais empreendidas pelo presidente de esquerda. Em menos de um ano no poder, Allende nacionalizou diversas indústrias e desapropriou terras improdutivas, o que gerou uma intensa movimentação de diversos setores da sociedade, contra e a favor de tais medidas.

No filme *A resposta de outubro*, Guzmán realizou um documentário a partir da grande greve dos transportes no Chile, durante o mês de outubro de 1972. Esse evento significou uma grande primeira ofensiva, por parte da direita, contra a *Unidad Popular*. No documentário, o diretor sai às ruas para gravar os caminhões parados, as agremiações e assembleias. Durante as filmagens, descobre que uma parcela da população se organiza através dos chamados “cordões populares”, a fim de garantir a produção e seu escoamento, a despeito das greves e como forma

de reação política a essas. O que Guzmán descobre nessa cobertura é o que denomina, então, de “poder popular”: trabalhadores, favoráveis aos ideais políticos da *Unidad Popular*, se organizam voluntariamente em defesa da produção nacional e do abastecimento.

As filmagens de *A resposta de outubro* permitiram a Guzmán que grande parte do material rodado fosse também utilizado na terceira parte de *A batalha do Chile: O poder popular*.

A cobertura cinematográfica dos eventos político-sociais realizada por Guzmán no Chile, estivessem eles relacionados às ações dos integrantes dos partidos de direita ou dos integrantes da oposição ao governo de Allende, está articulada na montagem de *A batalha do Chile* de forma a procurar nos apresentar uma nítida noção da amplitude desses movimentos. Isto se coloca de forma clara na medida em que identificamos um árduo trabalho de pesquisa e deslocamento da equipe de filmagem durante a cobertura das manifestações de rua, das reuniões de partido, das sessões do Parlamento chileno, dos trabalhadores dos diversos setores de serviço e indústria e assim por diante, trabalho esse que se realiza durante vários anos de acompanhamento e filmagem desses eventos.

Conforme as duas primeiras partes de *A batalha do Chile, O poder popular* inicia-se com uma sequência de cenas que não foram realizadas pela equipe de Patricio Guzmán. Nesse momento, o documentarista ainda se encontrava na Europa, pois ele regressa ao Chile somente em fevereiro de 1971. As imagens do desfile de posse do Presidente Salvador Allende, não compõem o acervo original da equipe de cinema liderada pelo cineasta. Portanto, se trata aqui de imagens de arquivo provenientes de outras fontes, conforme vemos tanto nas cenas iniciais de *A insurreição da burguesia* quanto em *O golpe de Estado*. Enquanto na primeira parte (*A insurreição da burguesia*) temos uma tomada de abertura do filme que mostra o bombardeio do Palácio La Moneda, a segunda parte, *O golpe de Estado*, inicia-se com uma sequência que

inclui a tomada que mostra o assassinato do próprio cinegrafista – Leonardo Henricksen – que gravava a incursão das forças de repressão militar nas ruas de Santiago. Num determinado momento da cena, um dos militares aponta a arma e a dispara contra o cinegrafista, que cai, e a cena é cortada no movimento da queda da câmera.

A forte sequência do bombardeio do palácio La Moneda, que abre o filme *A insurreição da burguesia*, foi responsável por propagar pelo mundo pela repetição nos noticiários televisivos, uma cena bastante emblemática do golpe militar no Chile. As tomadas dessa sequência inicial são provenientes de diversos canais de TV que registravam o avanço das tropas militares e o bombardeio do palácio. Na montagem, temos a nítida impressão de que se trata de um registro único, realizado por alguém que organizadamente previu a cena e posicionou as câmeras em pontos estratégicos da cidade com a finalidade de termos uma visão clara, nítida e total do acontecimento, que se tornaria o ícone da derrocada da esquerda chilena quando o golpe militar se efetiva com todas as suas forças.

Nas primeiras cenas de *O golpe de Estado*, segunda parte da trilogia, temos a tomada em que o cinegrafista Leonardo Henricksen registra a própria morte, causada pelo tiro vindo do militar que ele mesmo filmava durante uma incursão violenta nas ruas de Santiago. Embora seja uma das tomadas conseguidas pelo diretor como um registro de “arquivo”, a escolha de sua inserção na abertura do filme indica um aproveitamento narrativo do ângulo em que a tomada foi realizada, como se fosse uma tomada “subjativa”, comumente utilizada em filmes de ficção. O ponto de vista da tomada e localização da cena na montagem do filme representa, ao nosso ver, uma decisão relevante para a construção da ideia do que representou o golpe, no ponto de vista da equipe de Guzmán, que o registrou: um disparo contra o próprio espectador. Mais uma vez, uma cena de arquivo significativa é utilizada na abertura de um de seus filmes da trilogia, fato que pode passar despercebido, pois não é possível distinguir quais imagens

originais foram captadas pela equipe de Guzmán e quais imagens de arquivo provêm de outros registros.

Vemos que, a partir de um material rodado em circunstâncias distintas, mas com os mesmos propósitos (acompanhar os acontecimentos subsequentes à posse de Allende), Guzmán elaborou uma visão própria do golpe. Através dos três filmes, o que vemos é uma escalada de acontecimentos organizados na narrativa fílmica fora de uma ordem historicamente cronológica, mas, da forma como estão compostos, intentam transmitir uma noção de causalidade e continuidade desses eventos.

Nos três filmes, o diretor aborda eventos que antecederam o golpe militar, mas é no terceiro filme, *O poder popular*, que há uma espécie de ruptura de uma suposta sequencialidade dos eventos que *A insurreição da burguesia* e *O golpe de Estado* parecem demonstrar. As primeiras cenas de *O poder popular* são compostas de planos rodados durante a posse do presidente Salvador Allende em 1970. Há uma retomada do momento glorioso do presidente de esquerda, porém, agora transformado em memória monumentalizada do passado, uma vez que nos dois primeiros filmes o que vemos é a progressiva tomada de poder pelos militares e a consequente queda política de Allende, que resulta na sua morte.

Os créditos iniciais presentes nos três filmes de *A batalha do Chile* repetem as mesmas informações da equipe técnica que neles trabalhou, assim como os prêmios e méritos que o filme colheu ao longo dos anos, conforme cada uma das partes foi sendo finalizada. Os dados dos prêmios e menções honrosas recebidos pelo filme, devidamente assinalados antes de abrir a primeira cena, são as primeiras informações mostradas; em seguida, vemos os créditos da equipe e a informação, no final: “em memória de Jorge Müller Silva”, o cinegrafista responsável pelas imagens originais do filme.

A qualidade das imagens captadas por Jorge Müller Silva pode ser considerada um dos aspectos relevantes para a análise que aqui propomos. A destreza que possui o cinegrafista, por exemplo, é um dado a se considerar diante dos prêmios que o filme recebeu. É notável a alta capacidade de atenção, observação e execução das tomadas que Jorge Müller proporciona ao trabalho da montagem, através do domínio da técnica de operação de câmera, mas, acima de tudo, dos propósitos que suas escolhas permitem estruturação das sequências.

Observando atentamente o trabalho de câmera desempenhado por Jorge Müller, vemos que um grande número de tomadas foi realizado com a câmera na mão; poucos são os planos em que o operador faz uso de um tripé. A maior parte das sequências do filme mostram cenas captadas nas ruas, quase sempre em deslocamento, acompanhando as movimentações e os confrontos político-sociais, os trabalhadores em suas fábricas ou as reuniões parlamentares e partidárias. Mesmo nos planos em que vemos a reunião de indivíduos de um determinado grupo social ou político, a câmera no ombro do operador indica uma liberdade da sua movimentação nesses espaços interiores ou exteriores. Em alguns dos depoimentos ou longos discursos feitos por políticos ou militantes, Jorge Müller faz uso de tripé e dos planos próximos, garantindo um detalhamento das expressões desses indivíduos em *close* e com a câmera estabilizada.

Procurando sistematizar um olhar sobre os eventos que antecederam o golpe militar chileno em setembro de 1973, os enquadramentos realizados por Jorge Müller demonstram a urgência do registro. A câmera busca simular um olhar abrangente em cada tomada, ao movimentar-se e enquadrar detalhes até mesmo durante uma breve entrevista de rua: enquanto Patricio Guzmán faz perguntas e posiciona o microfone para a resposta do entrevistado, por exemplo, Müller busca outros enquadramentos, seja um detalhe daquilo que já está enquadrado ou um outro motivo do fora-de-campo de filmagem. Essa atitude demonstra que o operador estava atento ao que ocorria também fora do enquadramento naquele instante, o que se repete

em muitas das sequências da trilogia, indicando uma busca de múltiplos pontos de vista sobre os conflitos políticos do momento.

O trabalho de direção de câmera em *A batalha do Chile* está na singularidade de sua realização, evidenciada, certamente, por um planejamento prévio às filmagens (um recorte e uma escolha efetiva dos eventos que deveriam ou não ser registrados pela equipe), mas substancialmente pelo talento do operador Jorge Müller.

A performance do operador de câmera, no caso de *A batalha do Chile*, abre caminho para discutirmos o modo de produção desse documentário a partir da leitura da articulação da montagem dessas imagens. Assim, temos a oportunidade de imergir no fluxo da linguagem audiovisual que Patricio Guzmán elabora esse seu segundo longa-metragem.

Há em *O poder popular* um tom de memória evocada. O filme já não apresenta uma visão francamente positiva do governo de Allende, assim como nos dois primeiros filmes da trilogia, dado a derrota diante da oposição. Concomitantemente à uma evocação da imagem de Allende como símbolo de um líder honrado, há indícios do sentimento de frustração, bem como um tom de indagação sobre a herança ideológica deixada pela *Unidad Popular*, considerando que a população não se mobilizou o suficiente pela defesa desse projeto político.

As imagens captadas por Jorge Müller, na primeira sequência de *O poder popular*, vêm em seguida de uma longa introdução de créditos sobre um fundo preto e, em *off*, ouvimos gritos ovacionando “Allende” e mixado a esse som ambiente proveniente das ruas de Santiago ouvimos também uma melodia que, segundo Jorge Ruffinelli, se mostra bastante “emocional”. Essa mesma melodia se repete no meio e no final do filme e evoca um sentimento de tristeza. No mesmo momento, essa música contrapõe-se com as imagens iniciais do filme: a posse de Allende acompanhada das honras militares. Aquilo que poderia se apresentar como derrota através da melodia característica, não se mostra através do conteúdo das cenas, apesar dessas

mesmas cenas constituírem parte de um contexto da sequência histórica que o espectador atento percebe já ser passado. Caberia aqui a pergunta: que sentido Guzmán buscou ao resgatar a imagem de Allende, já derrotado, na abertura de *O poder popular*, tanto para aquele que visualiza os três filmes na sequência, quanto para o próprio documentarista que realiza a montagem do filme tardiamente, anos após sua saída para o exílio? Embora não haja uma resposta objetiva que possamos dar sobre os porquês da escolha particular do documentarista, pode-se aqui realizar uma leitura a respeito do sentido que, para nós, tem a inserção dessa sequência inicial em *O poder popular*.

Conforme aqui já mencionado, o último crédito a ser apresentado no início do filme tem os seguintes dizeres: “En memoria de Jorge Müller Silva”, menção ao cinegrafista da trilogia, morto em 1975 no Chile, vítima da repressão militar, dois anos depois que Patricio Guzmán deixou o Chile rumo ao exílio.

As cenas que abrem o filme mostram Salvador Allende no tradicional desfile da cerimônia de posse pelas ruas de Santiago. O operador está posicionado com sua câmera no mesmo ponto de vista que as pessoas comuns, porém, com um diferencial: ele transita livremente entre os veículos e militares que compõem a comitiva do desfile oficial. Na primeira tomada, militares em posição de continência se preparam para a passagem do presidente. Em seguida, há um plano-sequência em que o operador transita entre os oficiais e os carros buscando um enquadramento do rosto de Salvador Allende. A tomada não é cortada até o momento em que vemos, em *close*, o rosto de Allende. Na mesma sequência, em dois momentos dados por cortes, vemos também, em primeiro plano, rostos das pessoas que acompanham o desfile e bradam “Allende”.

Quando Salvador Allende é enquadrado pela câmera, o som ambiente da cena abre espaço para a voz do narrador, em *off*:

Santiago do Chile, ano de 1972. Em apenas 18 meses de governo socialista de Salvador Allende cumpriu com boa parte de seu programa de mudanças sociais. No decorrer de uma ano e meio, nacionalizou as grandes minas de cobre, ferro, nitrato, carvão e cimento. Nesse período, o Estado conseguiu controlar a maioria dos grandes monopólios do país. Além disso, expropriou mais de seis milhões de hectares de terras cultiváveis e estatizou quase todos os bancos nacionais e estrangeiros. Por outro lado, durante esses mesmos 18 meses, o governo norte-americano e a oposição interna colocou sérios obstáculos à gestão do governo. Apesar disso, Salvador Allende continua recebendo apoios de amplas camadas da população. Até final de 1972, o setor mais duro da oposição reafirma sua estratégia. O Partido Nacional insiste em provocar a queda do governo antes das próximas eleições parlamentárias. Para tanto, provoca uma greve dos setores de transporte que sirva como ponta de lança para desencadear um colapso geral da economia. A escassez de reposições, fomentada pelo governo norte-americano proporcionou as condições ideais para que o Partido Nacional pudesse controlar a cúpula desses empresários²⁴.

Essa narração permite-nos constatar que Guzmán mantém uma das características mais presentes na trilogia, o didatismo através das narrações em *off*, associadas a um grande número de sequências originalmente filmadas para dar conta da dimensão dos acontecimentos. É a partir desse aspecto “didático” da narração que Guzmán assume em *A batalha do Chile* que vamos encontrar um princípio de seu estilo como documentarista.

O que ocorre, e devemos salientar, é que não podemos ignorar o fato de que Guzmán só visualizou e descobriu o que havia nos rolos de filmes expostos por Jorge Müller quando estava nos primeiros anos do exílio, em Cuba. A partir desse material e dos materiais de “arquivo” de suas filmagens anteriores, Guzmán elabora uma estratégia de montagem baseada num princípio de que a ordem dos acontecimentos possa explicar seu ponto de vista sobre a realidade, com base no material revelado e decupado. Nesse processo de feitura, fica claro após a visualização de *A batalha do Chile*, que a montagem se realizou a partir das limitações do registro realizado por Jorge Müller. Não haveria como Guzmán ter assistido ou averiguado a qualidade das

---

²⁴ *O poder popular*, minuto seis do filme.

tomadas anteriormente ao trabalho da montagem, dado que o material necessitava ser revelado, o que não aconteceu até o momento em que ele resgata os rolos, já no exílio. Esse aspecto nos encaminha às estratégias de elaboração argumentativa sobre os eventos relacionados ao golpe militar e que foram possíveis de serem filmados.

Voltando à sequência inicial de *O poder popular*, na qual há alguns planos-sequências do desfile de Salvador Allende sobre os quais é inserida a primeira narração em *off*, verificamos que o filme nos apresenta o conflito político entre o governo e a oposição, que chega a um ponto limite representado pela grande greve do setor de transportes, que comprometia a distribuição de mercadorias por todo o país. Se a greve do setor significava profundos problemas para a economia e estabilidade do país, a grande preocupação da ala esquerda política era a de que ela pudesse atingir os setores da indústria. No entanto, havia muitos trabalhadores que recusavam o movimento de greve por questões partidárias – não queriam se filiar a esse ou aquele perfil partidário – preferiam defender um discurso que se colocava a favor do próprio país. A principal argumentação do documentário *O poder popular* se baseia nessa contradição. Guzmán percorre os bolsões industriais, realiza cobertura da greve dos caminhoneiros, entra nas reuniões dos sindicatos, acompanha as votações parlamentares e entrevista os líderes dos movimentos a favor ou contra o governo. O que mostra e o que está em jogo a partir da sua argumentação no filme é uma grande pulverização de forças políticas, visível na fragmentação dentro da própria esquerda (dividida principalmente entre os partidários da UP e os identificados com a proposta do MIR, que exigia do governo medidas políticas e econômicas mais radicais no sentido de aproximar o Chile do socialismo).

Na perspectiva da análise que aqui propomos, os dados que apresentamos e estão relacionados a esse filme (a decisão de não usar imagens de arquivo na abertura, a qualidade das tomadas originais realizadas por Jorge Müller e um posicionamento de derrota diante do

golpe chileno, evidente no filme) nos encaminham para a percepção do seu modo de filmar, considerando o lugar que essa última parte de *A batalha do Chile* ocupa na trilogia.

A narrativa de *O poder popular* está organizada para nos apresentar a ideia de que havia uma atitude voluntária – e não partidária – por parte dos trabalhadores dos chamados “cordões industriais” do Chile em permanecer trabalhando durante as grandes greves promovidas pela ala direita e conservadora da sociedade.

Essas informações nos são apresentadas a partir de imagens realizadas pelo operador Jorge Müller, pelas narrações em voz *voice-over*, pelas entrevistas que Guzmán coleta durante as filmagens e pelas falas dos líderes de categoria trabalhista ou mesmo por discursos de operários em seus postos de trabalho.

As sequências seguintes à introdução do filme, naquela em que Guzmán mostra o desfile de posse de Allende, contrapõem-se a uma suposta imagem de prosperidade que os primeiros meses do governo prometia. A narração que acompanha as imagens iniciais de Allende em carro aberto fazem referência às conquistas do presidente durante poucos meses de mandato. Mas nas sequências seguintes, a contraposição é dada pelo início da grande greve de caminhoneiros e pela repercussão que ela gera na sociedade, dada a força com que se apresenta. Tanto as imagens de Allende, como os planos descritivos e padronizados que Jorge Müller faz dos caminhões e ônibus parados num grande terreno baldio, estão articulados na montagem de tal forma que nos dá a impressão de consequência dos fatos. No entanto, são tomadas originalmente de dois momentos distintos. A posse de Allende se dá em 1970 e a grande greve dos caminhoneiros é deflagrada em 1972.

Nesta altura de nosso estudo, ocorre-nos que Guzmán utilizou em sua trilogia estratégia análoga à de seu primeiro filme, o premiado *Electroshow*. O filme *A batalha do Chile* é na verdade uma montagem de imagens muito eloquentes que por si só contam uma história, sem

que seja necessário formalmente um fio condutor, dado que este já está inscrito nos anais da História, por assim dizer, ou seja: o percurso de Allende (e do Chile) entre a gloriosa posse e a derrocada final. Em outras palavras as imagens funcionam aqui como testemunho de uma história que já conhecemos.

Capítulo II

Chile, a memória obstinada (1997)

Após sair do Chile, Guzmán produziu outros três documentários, antes de realizar o filme *Chile, a memória obstinada* (1997), nosso objeto de estudo neste capítulo.

Entre os filmes que realizou durante o exílio está *En nombre de Dios*, que ele produziu no Chile, clandestinamente em 1986, ainda durante o regime militar, no qual aborda a *Vicaria da Solidariedade*, que foi a primeira instituição a denunciar a prática de abusos, desaparecimento forçada e tortura durante a ditadura. A realização desse filme se deu no seu primeiro regresso ao país desde que se exilou. No entanto, é com o filme *Chile, a memória obstinada* que o documentarista recupera a experiência do golpe a partir do viés da memória, o que faz por meio de diversas estratégias de registro, que nos interessam para esse estudo em particular e que veremos a seguir.

2.1 O projeto do filme

Tendo durado dezessete anos, o regime militar chileno impôs a Patricio Guzmán um longo período no exílio, desde que foi obrigado a sair do país em 1973. O governo ditatorial de Augusto Pinochet também proibiu a exibição do filme *A batalha do Chile* até meados de 1990. A partir da autorização de sua exibição, Guzmán regressa ao país, em 1995, para projetá-lo a um grupo pré-selecionado²⁵ de pessoas, entre jovens e idosos.

---

²⁵Em entrevista dada a Jorge Ruffinelli, Guzmán relata que procurou algumas escolas de Santiago que o autorizasse a projetar o filme para um grupo de alunos e para algumas pessoas de seu conhecimento. Entre essas pessoas, algumas tinham sido filmadas durante os registros de *A batalha do Chile*. De acordo com o seu relato, o diretor afirma que muitas escolas negaram o pedido e que, portanto, foi muito trabalhoso encontrar uma instituição que o aceitasse a projetar o filme e a filmar a sessão de debate em seguida da projeção. Como explicou o próprio cineasta, “*solo me permitieron ir a cuatro colégios. En el resto me dijeron que los chicos se podrían traumatizar, que el pasado havia que olvidarlo*”.

A projeção de *A batalha do Chile* para esses e outros grupos serviu como principal motivação e fonte de material audiovisual para que Guzmán realizasse uma parte fundamental de *Chile, a memória obstinada*, dado que o primeiro filme havia sido banido pela censura do regime militar e, portanto, os chilenos o desconheciam, exceto algumas pessoas que haviam participado da realização de *A batalha do Chile* e eram diretamente ligados a Guzmán²⁶.

Das pessoas presentes nessa projeção, enquanto as mais idosas não haviam tido contato com a trilogia mas guardavam na memória a experiência do golpe, os mais jovens evidentemente não possuíam tal memória e tampouco sabiam da existência do documentário. As reações e comentários dos espectadores ao longo da projeção da trilogia vão compor uma parte importante de *Chile, a memória obstinada*.

Há também uma clara disposição, por parte do cineasta, em sistematizar suas memórias, assim como sua leitura do passado, assumindo uma autorreferencialidade na realização desse filme. Nas primeiras cenas, a narração em *voice-over* nos conta que o filme *A batalha do Chile* havia percorrido cerca de 37 países, numa “volta ao mundo” durante todo o tempo em que fora proibida sua exibição no Chile, e nesse percurso ganhou diversos prêmios. Identificamos aqui, em Guzmán um esforço em valorizar sua própria experiência como documentarista. Há uma frase do cineasta amplamente repetida em críticas, análises de seus filmes e no seu próprio *site* oficial, que já se tornou um bordão: “um país sem cinema documentário é como uma família sem um álbum de fotografias.”

No entanto, como autor do filme que teve sua exibição proibida, Guzmán tinha suas próprias razões para expô-lo àqueles que não tinham tido oportunidade de assisti-lo e, a partir

---

²⁶ Amigos, conhecidos e um tio de Patricio Guzmán participam das gravações de *Chile, a memória obstinada*, como testemunhas do golpe ou das filmagens de *A batalha do Chile*, conforme o próprio cineasta as credita no filme.

disso, elabora um novo filme que sistematiza suas próprias memórias valendo-se das memórias de outras pessoas ali reunidas.

Para trazer à tona essas memórias que lhes são tão caras, Guzmán recorre, em *Chile, a memória obstinada*, a diversos procedimentos que nos interessa discutir. É a partir deles que identificamos a evolução de um movimento de busca por um método próprio de realização de documentários. Esse filme nos parece estratégico para percebermos a maturidade audiovisual que Guzmán exercita, gradativamente, ao longo da sua trajetória.

Enquanto em *A batalha do Chile* se utilizam as mesmas estratégias do formato jornalístico-televisivo, em *Chile, a memória obstinada* ele utiliza estratégias heterogêneas, a saber:

(1) alguns depoimentos são registrados com um padrão, no qual ele posiciona o depoente diante da câmera com um plano de fundo negro, tal como uma entrevista gravada em estúdio;

(2) uso de imagens de arquivo com transições temporais (realizadas na mesa de montagem) às imagens da atualidade da gravação para o filme;

(3) outros depoimentos são registrados de uma maneira mais informal: é o caso, por exemplo, de Ernesto Malbrán, que aparece como última personagem nesse filme. Nessa entrevista, acompanhamos Malbrán em sua casa e ele discorre a respeito do tema memória. Nesse trecho, a câmera o acompanha em seus afazeres domésticos. Notamos aí que há uma empatia maior por parte do documentarista com o entrevistado.

(4) o recurso de projeção de seu filme para os grupos de entrevistados. Conseguem-se com isso reações das mais diversas e a câmera é operada de modo a garantir o registro da espontaneidade das pessoas;

(5) a utilização de rememorações: em alguns momentos o documentarista parece estar reconstituindo as cenas presentes na memória do entrevistado. Como não se trata de uma reencenação ficcional da cena, vamos nomeá-las de rememorações porque não há uma intenção (ao menos que se veja clara) de reconstituir as ações e gestos do entrevistado, mas sim de captar a espontaneidade com que ele relembra os acontecimentos. Entre as primeiras sequências do filme temos algumas cenas de Juan Osses, no Palácio La Moneda, que rememora os momentos críticos que ali viveu durante o ataque dos militares no dia do golpe, enquanto Guzmán o acompanha no trajeto por dentro do edifício;

(6) a utilização de materiais fotográficos e pictóricos. Temos tanto o exemplo das fotografias de acervo pessoal de alguns entrevistados, como os de Juan Osses, quanto a inserção do quadro do pintor José Balmes, feito a partir de uma fotografia da tomada do Palácio;

(7) por último, a utilização de um procedimento recorrente em quase todos os seus filmes: a narração em *voice-over*. Em *Chile, a memória obstinada*, o diretor a utiliza tanto para apresentar as personagens que filma quanto para explicar as cenas que registra. Notamos que, através desse recurso narrativo o documentarista fala também, mesmo que discretamente, de sua própria experiência; um exemplo disso está no início do filme, na sequência com Juan Osses, antes de entrar no Palácio La Moneda.

Assim, Guzmán utiliza uma diversidade de matérias de expressão visual, audiovisual e sonora para compor um filme de memórias pessoais (incluindo as do próprio diretor), tendo também a memória como próprio tema. Trata-se de uma amálgama de lembranças e reflexões cujo enfoque temporal está nas circunstâncias em que se deu o golpe militar em 1973.

Não sendo apenas um dado curioso, *Chile* é um nome que está presente em três filmes de toda a sua filmografia (*A batalha do Chile*, *Chile, a memória obstinada* e *Chile, uma galáxia*

de problemas). Jorge Ruffinelli²⁷ afirma que o filme *Chile, a memória obstinada* receberia outro título antes desse: *A memória obstinada*. No entanto, segundo o autor, Guzmán preferiu incluir a palavra Chile para o título não ficar vago, já que ele trata das memórias de um determinado período histórico através de um seletivo grupo de pessoas, assim como algumas dessas pessoas falam sobre o tema da memória livremente em seu filme.

2.2 Título do filme: a memória como ponto de partida e de chegada

Sendo a memória também o próprio tema do diretor neste filme, não podemos deixar de abordá-la sem no entanto nos estendermos no campo teórico sobre a amplitude do termo, contentando-nos com estudar o mecanismo pelo qual o cineasta representa o tema com os recursos específicos da linguagem audiovisual.

Um primeiro detalhe que nos chama a atenção no título de *Chile, a memória obstinada* é a palavra *obstinada*. Recorrendo ao dicionário, é interessante entender seu significado: “que persiste, firme, pertinaz; que não se deixa convencer, irredutível, inflexível; teimoso”. Pensamos que a palavra **obstinada** é uma chave importante para a compreensão desse documentário.

Lembrando que o cineasta regressa ao país após dezessete anos no exílio, tendo sido impedido de veicular a sua trilogia de *A batalha do Chile* durante todo esse período, sua obstinação parece surgir desses longos anos distante. Isto parece ser algo que se traduz no seu objetivo de registrar o que permanece na memória das pessoas com relação aos eventos do

---

²⁷ RUFFINELLI, Jorge. *El Cine de Patricio Guzmán. En Busca de las Imágenes Verdaderas*. Chile: Uqbar Editores, 2008, p. 190.

golpe. Uma grande parcela da população apoiava o golpe, o que se vê na projeção de *A batalha do Chile* para os espectadores que Guzmán conseguiu, pois ali se demonstra que há divergências ideológicas entre eles. Utilizando a trilogia como disparadora das lembranças nos espectadores que vivenciaram o golpe e os anos de regime militar, ele expõe uma espécie de diagnóstico das possibilidades daquelas pessoas em recordar aqueles acontecimentos. Assim, através dessas falas, se faz presente no filme a ideia de dualidade memória / esquecimento. Com os espectadores mais jovens que não testemunharam o golpe militar, argumentação se faz de modo diferente, pois o que eles falam não parte de suas memórias, mas sim de suas opiniões. Cada um reage conforme sua própria ideologia às imagens de *A batalha do Chile*, mas, da mesma forma, elas eclodem nesses jovens manifestações significativas para o filme. A força das imagens da trilogia proporciona a esses estudantes a reflexão sobre a história de seu próprio país.

A projeção do filme como recurso que Guzmán planejou sistematicamente proporcionou o registro de um material relevante para o filme, embora ele não pudesse prever as reações e manifestações emocionadas, conforme elas aparecem entre as pessoas mais velhas. O próprio documentarista entra como testemunha da história em *Chile, a memória obstinada*.

Entre os dois filmes Guzmán muda de posição no modo como dirige. Nas condições em que ele realizou *A batalha do Chile*, assumiu as funções de um diretor-repórter nos eventos que grava. Em *Chile, a memória obstinada* ele se desloca para a posição de um diretor que pouco aparece diante da câmera (ele também pouco o faz em *A batalha do Chile*, porém, como entrevistador é constante sua presença em quadro). Isso demonstra que o documentarista, ao utilizar-se dos recursos que enumeramos anteriormente, compõe um trabalho audiovisual cuja expressão se dá de modo diferente do filme anterior: a heterogeneidade de estratégias permite um aprofundamento no tema em suas diversas nuances, ao mesmo tempo em que o diretor se camufla entre elas. No trabalho da montagem, ao experimentar os recursos narrativos que

explorou para fazer o filme, ele conseguiu elaborar um pensamento próprio sobre a experiência que teve durante as gravações. Da forma como ele realiza o filme, portanto, temos o indicativo de que o documentarista altera um modo de realização buscando uma maneira de expressar um pensamento próprio a partir de uma experiência que se dá durante a filmagem e, ao mesmo tempo, se faz a partir do movimento de rememoração dos acontecimentos passados incluídos no filme.

Assim, consideramos que em *Chile, a memória obstinada*, Guzmán procura uma forma expressiva para falar sobre algo que ele mesmo vivenciou e, através das pessoas que filma, busca uma polifonia sobre a experiência do golpe e da ditadura.

Podemos entender o projeto documental desse filme tanto como desdobramento de *A batalha do Chile* quanto uma nova forma de abordar a memória dos mesmos acontecimentos. Por um lado, tratava-se de rememorar o golpe de Estado de 1973 nas circunstâncias em que o cineasta consegue retornar ao seu país. A partir da projeção de um material fílmico de sua autoria relativo àquele momento histórico (material esse que é ressignificado na nova obra), para diversos grupos de pessoas, entre outros, para jovens que não tinham vivenciado o período. Por outro lado, tratava-se de realizar um novo projeto de documentário que mobilizava um conjunto de memórias a partir das quais se conjugam reflexões pessoais por meio dos depoimentos de pessoas que testemunharam aquele período histórico.

É evidente que Patricio Guzmán procurou realizar, com *Chile, a memória obstinada*, uma reflexão acerca de uma memória coletiva²⁸ tendo como ponto de partida sua própria

---

²⁸ É Maurice Halbwachs que elabora um longo estudo sobre esse conceito. Numa passagem de seu livro *A memória coletiva* assim ele relaciona as noções entre *história* e *memória coletiva*: “A história que deseja examinar muito de perto o detalhe dos acontecimentos se torna erudita e a erudição é condição de uma pequena minoria. [...] A memória coletiva se distingue da história sob pelo menos dois aspectos. Ela é uma corrente de pensamento contínuo, de uma continuidade que nada tem de artificial, pois não retém do passado senão o que ainda está vivo ou é capaz de viver na consciência do grupo que a mantém. Por definição, não ultrapassa os limites desse grupo.” In: *A memória coletiva*, Editora Centauro, São Paulo, 2013, p. 102.

experiência cinematográfica durante o registro de um grande número de acontecimentos históricos em seu país. Ao organizar materiais heterogêneos (imagens dos próprios filmes, imagens de arquivo, fotografias, pinturas, depoimentos e filmagens recentes e originais), o cineasta compõe uma narrativa na qual se mesclam objetivos distintos, a nosso ver: a elaboração de um pensamento sobre o golpe, representado através do seu próprio filme projetado e a reflexão sobre o tema da memória tendo como ponto de partida os acontecimentos que registrou no filme anterior. Os relatos das pessoas filmadas por ele compõem um mapa memorialístico da experiência traumática do golpe e da ditadura. Mas também é notável a presença de momentos de reflexão sobre o tema da memória ao longo do filme. É o caso de entrevistados como seu tio Ignacio Valenzuela, do cineasta Pablo Perelman e do seu amigo Ernesto Malbrán.

De acordo com Jorge Ruffinelli, estudioso da filmografia de Guzmán, *Chile, a memória obstinada* seria um projeto destinado a ser uma clara continuidade ao filme *A batalha do Chile*, o que não ocorreu porque o cineasta não conseguiu tudo o que era necessário para produzir o filme que originalmente idealizou. Concordamos que seja parcialmente uma continuidade, como já frisamos anteriormente, pois mesmo em condições diferentes das ideais, Guzmán permaneceu com o projeto de realizar um filme com o mesmo tema central proposto e explícito no seu primeiro roteiro de filmagem:

En setiembre de 1994 un 'guión imaginario' de *Chile, a memoria obstinada* desglosaba el documental en treinta y cuatro secuencias breves. La parte personal había quedado desplazada ante el dispositivo central de confrontar a las personas de La batalla del *Chile*, y a la vez como una oportunidad de re-vivir aquellos días alegres, violentos y aciagos, para dejar plasmadas en esta nueva obra (que pasaría a ser la 'cuarta parte' de *La batalla del Chile*) las transformaciones que sólo el tiempo, sino la experiencia de la dictadura, habrían provocado en los personajes.

São várias as pessoas entrevistadas no filme, o que indica que o cineasta privilegiou uma narrativa baseada nos seus testemunhos. Algumas dessas pessoas são bastante próximas a ele. Estão presentes nos depoimentos seu tio, Ignacio Valenzuela, Rodolfo Müller, pai de Jorge

Müller (cinegrafista de *A batalha do Chile*, morto pelo regime militar de Augusto Pinochet) e mesmo do amigo Ernesto Malbrán, um professor cuja presença é fundamental como testemunha no filme *O poder popular*, por questionar a representação e o alcance político da Unidade Popular, o partido de Salvador Allende.

Os elementos que demonstram que o cineasta também buscou construir uma versão de suas próprias lembranças na realização de *Chile, a memória obstinada* nos interessam na medida em que revelam um desejo e uma necessidade de regresso frequente a alguns temas que percorrem toda sua filmografia. No entanto, o que nos chama a atenção são os procedimentos que o documentarista utiliza para reelaborar essas memórias pessoais a partir de um passado comum compartilhado por outros: os acontecimentos vividos nas circunstâncias do golpe militar.

Entre as estratégias de filmagem de *Chile, a memória obstinada*, está o uso de imagens de arquivo assim como o uso da projeção do próprio filme *A batalha do Chile* aos grupos que o debatem. É a primeira vez que Guzmán utiliza, nesse filme, o recurso da projeção para deflagrar depoimentos. Esses dois recursos identificam um modo através do qual Guzmán conjuga uma memória pretensamente comum aos indivíduos ali presentes com a sua própria memória, embora não possamos notar objetivamente essa divisão. Através da alternância e da associação dessas imagens de arquivo com os depoimentos e cenas que rememoram os acontecimentos que habitam a memória dos depoentes, o diretor vai compondo um relato que hibridiza suas próprias experiências com a dos outros. Percebemos que ele realiza de forma concomitante a experiência da gravação das cenas de *Chile, a memória obstinada* (tanto para o documentarista como para os que participam do filme) e a escuta da rememoração das experiências do passado de cada um, ou seja, ele articula o passado através das memórias e das imagens de arquivo com o presente da filmagem. Assim, no filme, apesar de haver múltiplas

vozes da memória, há uma tentativa de compor uma voz fílmica única a partir da heterogeneidade dos registros.

Em *Chile, a memória obstinada* a colocação da câmera nos indica que o modo de registro das cenas foi planejado rigorosamente antes da filmagem. Isso vale, por exemplo, numa das sequências iniciais quando, após Guzmán acompanhar Osses no palácio com a câmera na mão, ele realiza um movimento cujo enquadramento final se dá no mesmo ângulo que a imagem original de arquivo (do filme anterior) que precede essa tomada.

A sequência em que Guzmán percorre o palácio La Moneda com Juan Osses rememorando os instantes em que lá esteve anteriormente aos bombardeios do palácio em 1973 também demonstra um cuidado e um planejamento anterior à filmagem. Aparentemente, não há improvisos de câmera que sejam perceptíveis. Uma cena muito relevante no filme é aquela em que vemos uma série de rostos dos sobreviventes do golpe. A câmera, numa tomada única, registra um movimento aleatório, porém com um enquadramento fixo, das faces desses sobreviventes, que fitam a câmera sem desviar os olhares da lente.

As citadas reconstituições e encenações constituem umas das principais novas estratégias de filmagem de Guzmán neste filme.

No capítulo do livro *El cine de Patricio Guzmán* que trata do filme *Chile, a memória obstinada*, Jorge Ruffinelli²⁹ afirma que “Patricio Guzmán preparo con cuidado el regreso”. Estando 17 anos proibido de ser exibido no país, o filme *A batalha do Chile* é trazido por Guzmán, nesse regresso do exílio com o claro objetivo de apresentá-lo publicamente. Essa tarefa significou para o cineasta um momento em que ele se coloca, através das filmagens de

---

²⁹ RUFFINELLI, Jorge. *El cine de Patricio Guzmán. En busca de las imágenes verdaderas*. Uqbar Editores, Santiago, 2008, p. 187.

Chile, a memória obstinada, a reviver e a questionar sua própria visão a respeito do tema memória / esquecimento.

O realizador procurou muitos grupos para projetar *A batalha do Chile* com vistas a registrar cenas para o seu novo documentário. Conseguiu apenas a autorização de quatro deles. Entre esses grupos, não por acaso, havia sobreviventes do golpe e jovens que não tinham vivenciado a mesma experiência. No momento das filmagens não era possível prever as reações das pessoas. É, entretanto, a partir delas que ele consegue extrair os conteúdos que irá utilizar para articular, na montagem, as imagens e os depoimentos com o tema majoritário que explora no filme: a memória nas perspectivas do tempo e do esquecimento.

Jorge Ruffinelli menciona o filme *Chile, a memória obstinada* como sendo uma possível “parte quatro” da trilogia *A batalha do Chile*. Concordamos em parte por entender que o documentarista mantém a continuidade temática, mas rompe com o mesmo padrão de registro presente em *A batalha do Chile*. O processo de realização da trilogia consumiu muitos anos da experiência do cineasta durante o período em que permaneceu exilado. A produção de *Chile, a memória obstinada* soa como um regresso e uma reelaboração de sua experiência anterior e ao mesmo tempo anuncia um novo modo de abordagem documental.

2.3 Ao encontro de uma forma documental

Dos recursos e estratégias que diferenciam *A batalha do Chile* de *Chile, a memória obstinada*, quais deles poderíamos destacar?

Para realizar *Chile, a memória obstinada*, Guzmán usufruiu de sua trilogia *A batalha do Chile*, da experiência acumulada durante os anos de exílio e do resultado do uso de suas

próprias imagens associadas às lembranças e aos efeitos que essas imagens causaram ao serem expostas para diversos espectadores.

O que nos chama a atenção está no dado de que Guzmán utiliza, não somente seu primeiro filme na íntegra durante a projeção para seus entrevistados, como também reinsere diversos planos do mesmo para elaborar um novo filme através de estratégias distintas daquelas que usou em *A batalha do Chile*, de modo autorreferencial. Ao inserir esses planos na montagem de *Chile, a memória obstinada*, notamos uma nova composição narrativa e um modo distinto, em Guzmán, de traçar uma articulação própria sobre o tema. Isso se dá através da justaposição de imagens do passado e de relatos do presente da filmagem. Nessa composição, percebemos como se efetua a sua tentativa de elaboração fílmica: a partir de uma reapropriação do seu filme anterior, ele realiza uma nova abordagem sobre um tema já explorado por ele a partir de outros acontecimentos e circunstâncias.

Uma série de questões podem ser levantadas nesta perspectiva, com o objetivo de identificar algumas características peculiares de *Chile, a memória obstinada*: o tema que Guzmán aborda, o modo como é feito e, principalmente, como elabora seu discurso a partir das escolhas que realiza.

Podemos citar, entre outras questões: como Guzmán se apropria das matérias de expressão para narrar uma história? É possível identificarmos a elaboração de um pensamento próprio através das nuances que encontramos na elaboração discursiva do filme? Em quais aspectos as escolhas que ele faz se repetem, em alguma medida, na realização de *Nostalgia da Luz*, no entendimento de uma suposta inscrição audiovisual ensaística?

A presença da imagem do bombardeio do palácio La Moneda, como abertura de *Chile, a memória obstinada* nos mostra um recurso bastante explorado no filme: uma imagem como elemento de arquivo se fundindo com uma imagem da atualidade da filmagem³⁰.

Através desse encontro de temporalidades (pouco comum em seus filmes anteriores) proporcionado pela inserção dessas imagens do passado e as circunstâncias do momento da filmagem, acreditamos ser possível compreender como Guzmán estrutura uma forma particular de pensar através de imagens e sons.

Astruc³¹, no seu manifesto de 1948, defende a ideia de que o cinema é um “meio de expressão do pensamento” e “um meio de escrita tão flexível e sutil como o da linguagem escrita”. Assim, o que buscamos é identificar os traços que definem esse movimento de escrita entre o que ele observa e documenta e como o seu modo de pensar se inscreve no filme.

As imagens que Guzmán registrou ao longo dos anos antecedentes ao golpe, ganham, em *Chile, a memória obstinada*, uma outra significação em relação àquelas expressas na trilogia. O documentarista usou imagens provenientes de outras fontes e aquelas que ele mesmo registrou nos anos que antecederam o golpe de 1973 de modo que o espectador as identifique como pertencentes a de um passado que se efetuou numa esfera pública. Essas imagens, principalmente as do bombardeio do La Moneda, entram em *Chile, a memória obstinada* confirmando, de certo modo, o que veremos e ouviremos nos relatos das testemunhas daqueles eventos de grande intensidade.

As imagens divulgadas por Patricio Guzmán no filme *A batalha do Chile*, e agora, algumas delas repetidas em *Chile, a memória obstinada* tornaram-se imagens canônicas do golpe militar chileno. Ao assistir a trilogia, por exemplo, nota-se que as cenas que demonstram

---

³⁰ Refiro-me aqui às imagens que ele gravou para realizar o filme *Chile, a memória obstinada*.

³¹ ASTRUC, Alexandre. *Naissance d'une nouvelle avant-garde: La Camera-Stylo*. L'écran française, (Magazin) 30/03/1948.

a violência do bombardeio do palácio onde estavam Salvador Allende e seus aliados, são repetidas em várias sequências do novo filme.

Essas imagens se tornaram um “lugar comum” na crônica dos acontecimentos de 11 de setembro de 1973 em Santiago do Chile. Muito provavelmente, para Patricio Guzmán, elas representam uma ruptura na sua história particular.

Há pistas claras com relação a essa atitude de afirmação de um passado a partir de uma experiência particular vivida, que pode ser notada através do uso da *voice-over* e da forma como ele lida com as imagens de arquivo e os testemunhos.

Na sequência que abre o filme, Guzmán apresenta o personagem que talvez seja o mais relevante da narrativa: Juan Osses, sobrevivente do bombardeio ao palácio La Moneda no dia em que os militares tomam o poder. Juan é um personagem apresentado em vários momentos de *Chile, a memória obstinada*.

2.4 Juan Osses: elementos de arquivo, memórias e a voice-over

Os primeiros doze minutos do filme são dedicados ao relato de Juan Osses. No filme, ele ocupa um lugar muito significativo, graças ao uso de procedimentos heterogêneos para registrar as lembranças dessa testemunha.

Logo na abertura, podemos observar um recurso que será recorrente em toda a montagem, com o efeito de a inter-relacionar passado e presente. O diretor utiliza partes de cenas do filme *A batalha do Chile* em associação aos planos gravados para o filme *Chile, a memória obstinada*. O recurso é tecnicamente simples (a junção de duas imagens através de

uma fusão ou um corte seco na montagem) mas abre uma possibilidade para uma leitura das suas estratégias de filmagem e dos resultados que Guzmán consegue nesse filme.

No caso das imagens do bombardeio do palácio presentes no filme *A batalha do Chile*, percebemos que o diretor considerou a variedade de ângulos dos quais dispunha de registros provenientes de diversas fontes, em momentos diferentes do bombardeio que durou várias horas do mesmo dia nos dando a impressão de que o registro se deu simultaneamente aos ataques, como um factual jornalístico, aparentando corresponder a transmissão ao vivo de um evento.

Em *Chile, a memória obstinada*, o uso das mesmas tomadas do bombardeio é feito de uma maneira diferente: uma imagem “de arquivo” usada para evocar uma memória do mesmo evento histórico. A memória, no caso, é a do personagem Juan Osses, que depõe aqui sobre os momentos finais de sua experiência antes do término do ataque militar.

Osses é a mesma pessoa presente na fotografia e na pintura baseada na mesma foto que Guzmán irá também resgatar algumas sequências depois. Ou seja, no filme, é uma personagem cuja figura e trajetória de vida serão explorados pelo diretor mais de uma vez.

As imagens do bombardeio utilizadas que antecedem o depoimento de Osses são dois dos planos de *A batalha do Chile*. Sobre eles vem inscrito: “11 de Setembro de 1973, Santiago do Chile”.

Segundo Gervaiseau³², o uso das “imagens do passado” se dá em nossa contemporaneidade por influência dos meios de comunicação, os quais, ao disseminarem tais imagens, como por exemplo as do bombardeio militar do palácio La Moneda, constroem uma noção do acontecimento que é, antes de tudo, mediada. Ao visualizarmos as imagens do

---

³² GERVAISEAU, Henri Arraes. *Imagens do passado: noções e usos contemporâneos*. In MORETTIN, Eduardo et al. (org.) *História e documentário*, p. 211-235.

bombardeio do palácio em *A batalha do Chile* e em *Chile, a memória obstinada*, temos, no entanto, dois usos distintos.

Um deles pode ser visto a partir da inserção dos dois breves planos introdutórios do filme que antecedem o depoimento de Juan Osses: o avião passando e uma bomba explodindo sobre o palácio e em seguida um corte para um curto depoimento de Juan em que ele conta que no dia do golpe militar ele iria se casar. Após essa breve fala, vemos um corte para outros dois planos de arquivo que também mostram os aviões que bombardearam o La Moneda. É interessante notar que, entre as imagens dos aviões que bombardeiam o palácio e o depoimento, há um corte proposital no justo momento em que Osses volta o olhar de cima para baixo. O efeito alcançado aqui é o de que as imagens dos aviões que vemos são as mesmas que passavam pela cabeça de Osses durante aquele trecho do depoimento.

O que nos parece, entretanto, é que os recursos que Guzmán utiliza na montagem das imagens entre um depoimento e outro servem para compor uma coletânea de memórias, que incluem as suas próprias. Isto nos leva a refletir a respeito de suas estratégias narrativas.

É em *Chile, a memória obstinada* que Guzmán escolheu novos recursos e estratégias para documentar um tema a partir de estratégias híbridas: as reconstituições, a inserção de suas próprias memórias no conjunto das memórias dos entrevistados através da *voice-over* e a utilização de fotografia e pintura como elementos expressivos de arquivo para traçar uma problemática entre memória e esquecimento.

Há uma atitude sutil quanto à exposição de suas próprias memórias, mas ao mesmo tempo percebemos que as estratégias de filmagem e articulação das matérias de expressão indicam um novo tipo de abordagem audiovisual em comparação aos seus filmes anteriores

(principalmente *A batalla do Chile*). Jorge Ruffinelli³³ nos chama a atenção quanto à caracterização desse projeto de Guzmán:

Que *Chile, la memoria obstinada* sería una mezcla de historia personal y colectiva ya estaba señalado en el “proyecto” que en julio de 1994 el autor llevaba en sus viajes en busca de productores. Subrayada la preocupación por la memoria (y la “amnesia” correspondiente) con el desglose de cinco aspectos que el documental trataría (“La memoria cinematográfica”, “La memoria militar”, “La memoria económica”, “La memoria política” y “La memoria personal”), esta última era la que mejor podía llamar la atención porque constituía lo realmente nuevo en la práctica documental del cineasta: el elán subjetivo y autobiográfico.³⁴

Assim, a partir da personagem que abre o filme, Guzmán inicia a narrativa em que irá apresentar as memórias de um grupo de pessoas com um passado comum atado através de eventos que dizem respeito a uma história pública. A questão é que esse passado vivido em comum é também algo construído pelo cineasta que compartilhou dessas experiências de vida. Ele busca tecer uma memória a respeito dos acontecimentos que filmou em *A batalla do Chile*, mas através dos outros que filma.

Ainda sobre a primeira sequência do filme, tentemos entender de que maneira Guzmán se posiciona diante do seu próprio registro. Ele o faz na primeira narração utilizando o recurso da *voice-over*.

Transcrevemos a seguir apenas uma parte que julgamos necessária para a análise dessa sequência inicial. Após os trechos em que vemos Osses dando o seu depoimento para a câmera, entra uma sequência na qual o diretor repete o mesmo recurso usado anteriormente. Após o

---

³³ RUFFINELLI, Jorge. *El Cine de Patricio Guzmán. En Busca de las Imágenes Verdaderas*. Chile: Uqbar Editores, 2008, p. 189.

³⁴ Na mesma página 189 Ruffinelli insere parte do projeto que Guzmán apresentava: “Conservo dentro de mí una serie de imágenes muy antiguas: me veo comiendo sandwiches de chucrute y palta em las calles de Santiago con mi madre... Veo el camino que conducía a mi viejo colegio en Viña del Mar. (...) Tengo la memoria de alguien que há vivido muchos años afuera de su país, de alguien cuyos recuerdos se han embelecido con el passo del tiempo... ¿Cambiarán ahora, en contacto con la realidad?”

depoimento, vemos um plano de uma janela do palácio em chamas. A textura e a cor da imagem indicam que se trata do registro de um evento passado. Vemos a fusão dessa imagem do palácio em chamas para uma imagem atual cujo ângulo é muito parecido ao da anterior. O tempo passou e o palácio já não está mais em chamas. É dia e as janelas do La Moneda recebem a luz do sol. Há um corte e vamos para a praça que fica em frente ao palácio, na qual um grupo de militares marcham. Um novo corte e vemos Juan Osses, no meio dos militares, em frente à porta do La Moneda. Nessa sequência, Osses é filmado no breve trajeto pelo interior do palácio enquanto rememora os momentos em que esteve ali com Salvador Allende e sua equipe, acudados pelos militares durante o bombardeio. Nos primeiros planos da sequência, Guzmán apresenta o entrevistado através de uma narração em *off*, a primeira do filme. Em um trecho, a própria voz do cineasta enuncia:

Agora, [Osses] entra no Palácio, com nossa equipe de filmagem, para evocar alguns momentos. Igual a mim, é a primeira vez em 23 anos que ele volta a esse lugar. Nem ele, nem eu, queremos falar muito. Os melhores amigos de Juan desapareceram aqui. Naqueles anos, eu vinha com muita frequência aqui e me encontrei muitas vezes com Juan. Ele é um dos tantos personagens anônimos que filmei, nessa época, para fazer *A batalha do Chile*, um longo filme documental sobre a experiência da Unidade Popular.

Segundo Maurice Halbwachs³⁵, a memória pessoal existe, mas ela pouco significa isolada da memória de um grupo, de uma memória coletiva. Para o cinema há um aspecto especial nessa ideia, principalmente no campo do documentário, em que vemos a abordagem cinematográfica de uma experiência vivida em comum, seja ela pública seja ela compartilhada apenas entre o cineasta e aquele que é filmado.

Chris Marker, cineasta e ensaísta francês que contribuiu para a realização de *A batalha do Chile*, afirmou uma vez, a respeito do seu trabalho ensaístico *Sans Soleil*, que “a poesia nasce

---

³⁵ HALBWACHS, Maurice. *A Memória Coletiva*. Trad. Beatriz Sidou. São Paulo: Centauro, 2003, p. 73.

da insegurança e da ausência de algo”³⁶. As palavras de Marker ecoam aqui se pensarmos que é a partir da sensação de ausência própria da condição de exilado que Guzmán realiza, com *Chile, a memória obstinada*, uma tentativa de reflexão sobre a memória e esquecimento, como uma passagem de retorno, uma chave que pudesse abrir a porta de um lugar cuja história ficou em parte esquecida. Os 17 anos de exílio de Guzmán e a proibição da exibição de *A batalha do Chile* são fatos disparadores para que o diretor retome essa experiência cinematográfica passada e, também, componha uma reflexão a respeito do significado da ausência do filme *A batalha do Chile* na cinematografia chilena a partir da reação das diferentes pessoas (e consequentemente de diferentes ideologias) que tomam contato pela primeira vez com essas imagens³⁷.

Muitos anos se passaram desde a realização de *A batalha do Chile*. Além de ter sofrido a experiência do exílio e acompanhando as transformações das tecnologias, Guzmán colheu os frutos que a trilogia proporcionou visto que o filme foi exibido em dezenas de países e foi em parte responsável por dar a conhecer ao mundo as dimensões do golpe militar no Chile.

Assim, o tema da memória entra, no filme, como um exercício de reflexão e também como exercício da forma documental. O que leva o espectador à reflexão é o conjunto de depoimentos dos personagens cujas lembranças habitam um passado comum, somados aos sentimentos também comuns àqueles que não viveram a experiência do golpe ou da ditadura – as memórias da violência, as dores do desaparecimento e da perda de pessoas próximas, os

---

³⁶ LOPATE, Phillip. *La búsqueda del centauro: el cine-ensaio*. in WEINRICHTER, Antonio. (org) *La forma que piensa. Tentativas em torno al cine-ensaio*. Gobierno de Navarra, Colección Punto de Vista, Pamplona, 2007, p. 67.

³⁷ Há uma expressão sempre repetida pelo cineasta, em entrevistas ou conferências em que afirma que “um país sem cinema documental é como uma família sem um álbum de fotografias”. Ele se consideraria um dos documentaristas oficiais dessa “família”? Seria *Chile, a memória obstinada* a revisitação das memórias do seu país ou de suas próprias memórias? Jorge Ruffinelli menciona um detalhe a respeito da escolha do título do filme. Diz ele que Guzmán decidia se daria o nome de “a memória obstinada” ou “Chile, a memória obstinada”, mas optou pelo segundo para o título não ficar tão generalista.

posicionamentos políticos – e as falas de Ernesto Malbrán que elaboram um pensamento diante da câmera acerca dos mecanismos da memória.

Vários desses depoimentos são dados por pessoas diretamente ligadas a Guzmán e outras com quem ele manteve contato durante as filmagens de seus documentários (os entrevistados de ambos os filmes) ou então por pessoas que ele já conhecia por pertencerem ao mesmo ramo profissional (como o caso dos cineastas Pablo Perelman e Carlos Flores).

A observação do modo de uso desse conjunto de depoimentos, associada ao exame das estratégias de filmagem e dos procedimentos de montagem adotados em *Chile, a memória obstinada* é o que nos permite compreender a proposta de Guzmán neste filme, bem como situá-lo no evoluir da sua trajetória como cineasta.

Não podemos deixar de sublinhar a importância da qual se reveste, neste contexto, a narração em *voice-over* do próprio Guzmán. Somente através do texto de suas locuções é que sabemos que seu regresso se dá por conta da realização do filme após um longo tempo no exílio. Por outro lado, o texto enunciado direciona de modo significativo a nossa apreciação da importância das pessoas presentes nas cenas registradas. Através dele ouvimos breves apresentações dos personagens a quem será dado maior relevo ao longo do filme, como, por exemplo, Juan Osses, com quem explora espaços do Palácio La Moneda, ou Ernesto Malbrán, personagem bastante explorada tanto na trilogia (no filme *O poder popular*) como em *Chile, a memória obstinada*.

No decorrer do primeiro depoimento, vale destacar, mais uma vez, o uso de uma estratégia recorrente neste filme: a exploração do espaço de uma locação no qual a personagem depoente vivenciou no passado instantes decisivos de sua história pessoal, que é ao mesmo tempo lugar de memória emblemático de acontecimentos relativos à história do seu país.

A partir das estratégias de realização utilizadas por Guzmán *Chile, a memória obstinada*, observamos que esse filme, diante de *A batalha do Chile* e *Nostalgia da Luz* indica um conjunto de características no seu modo de filmar que se diferenciam. Assim como há uma continuidade temática, há uma ruptura no modo como ele filma e isso fica evidente nesse filme de 1997.

Entre o filme de 1979 e o de 2010, há uma notável mudança na sua postura diretiva. Enquanto no primeiro filme (*O poder popular*) ele emprega uma técnica de filmagem e montagem baseada na reportagem jornalística (dado que era a mais adequada e possível naquelas circunstâncias), em *Chile, a memória obstinada* a colocação da câmera nos indica que o modo de registro das cenas foi planejado com certo rigor antes da filmagem, o que vemos no repetido recurso das rememorações.

Em *Nostalgia da luz*, novos recursos serão explorados e abordados a partir de temas que, entretanto, estão presentes nos filmes antecedentes.

Capítulo III

Nostalgia da luz (2010)

3.1 O projeto do filme: no “vazio” do deserto a busca das paisagens internas

“Todos os procedimentos são sagrados quando internamente necessários”.

Wassily Kandinsky

Neste terceiro capítulo analisaremos o documentário *Nostalgia da luz* (2010), principal objeto de nosso estudo.

O intervalo de tempo entre a realização de *A batalha do Chile* e *Nostalgia da luz* é de quase quarenta anos. Nesse período Guzmán realizou diversos documentários, sendo a maior parte deles uma abordagem de fatos ou eventos associados à história anterior à ditadura militar no Chile, que perdurou entre os anos de 1973 e 2010. Há relevantes registros (além dos filmes aqui estudados) tais como: *Em nome de Deus* (1987), *O caso Pinochet* (2001), *Salvador Allende* (2004) e *Chile, uma galáxia de problemas* (2010).

A sinopse³⁸ oficialmente divulgada do filme, diz: “No deserto do Atacama, no Chile, astrônomos observam o cosmos na busca de respostas sobre a origem da vida. Perto dali, um grupo de mulheres vasculha a areia em busca dos restos de entes queridos, despejados clandestinamente pelo regime de Pinochet”.

A primeira metade do filme é dedicada à astronomia, que, conforme locução do próprio diretor trata-se de uma paixão sua assim como a de muitos chilenos. Além do depoimento de Gaspar Galaz, astrônomo que trabalha ESO e aparece em vários momentos do filme, também temos várias vezes o arqueólogo Lautaro Nuñez falando sobre as evidências de vida e morte no

---

³⁸ Fonte: IMDB (*International Movies Data Base*), <http://www.imdb.com/title/tt1556190/plotsummary>, acessado em 10/07/2015.

deserto do Atacama, território comum das duas atividades científicas (a astronomia e a arqueologia). Ambos os cientistas são chilenos e seus depoimentos sustentam a visão científica de suas atividades profissionais. Só a partir da segunda metade do filme é que somos levados para os eventos que representam uma faceta dos horrores da humanidade. Passamos por antigos cemitérios de trabalhadores das minas que ali existiram há cem anos, assim como por prisões clandestinas abandonadas após o período ditatorial de Pinochet. Guzmán encontra, inclusive, um sobrevivente que relata detalhadamente à câmera as suas rotinas e como planejava fugir utilizando recursos de observação astronômica amadora.

Nostalgia da luz é um filme, assim como vários outros do diretor, realizado em parceria com canais de televisão e com a ajuda de pessoas próximas ao cineasta na Europa e no Chile. Em um artigo publicado em seu próprio *site*, intitulado *La odisea financiera de Nostalgia de la luz*, Guzmán expõe as condições em que produziu o filme e conta que seu projeto inicial foi rechaçado por quinze canais de televisão, embora o orçamento total fosse baixo para os padrões europeus (cerca de 600 mil Euros dos quais a equipe conseguiu levantar apenas 378 mil Euros no total). Uma das justificativas para tal recusa é apontada pelo diretor logo no início do artigo³⁹:

“Desgraciadamente, no creo que nuestro caso sea un caso único. Nuestra película no es una excepción. En muchos países del mundo, hoy en día, numerosos documentales de autor se hacen bajo condiciones precarias. Me entristece verificar que – con el tiempo –, aumenta la falta de confianza de la industria hacia los autores, en particular hacia los que obras insólitas, atípicas, singulares; crece una falta de confianza hacia nuestra experiencia y oficio. Los criterios de la industria son indiferentes a la profundidad, solidez y intensidad de nuestro trabajo como realizadores. Por ejemplo, en algunos canales se ha impuesto una falta de respuestas cuando una película no cabe en ningún ‘espacio’, en ninguna ‘franja’, por buena que se ala película. ‘Su obra es maravillosa – dicen – pero no tenemos un espacio dedicado para este tipo de filmes’”.

---

³⁹ Disponível na página pessoal do diretor na web: www.patricioguzman.com.

Apesar da recusa por diversos canais de TV, segundo seu próprio relato no artigo, a verba montante final para realizar o filme foi conseguida graças à doação⁴⁰ de amigos e ao apoio de instituições importantes. Nos créditos do documentário consta que é uma produção em parceria de quatro países: Espanha, Chile, França e Alemanha. O documentário contou com uma equipe bastante reduzida: Guzmán na direção, sua mulher Renata Sachse como produtora, o operador de som chileno Freddy González, a diretora de fotografia e operadora de câmera francesa Katell Djan e mais a equipe de montagem. O trabalho do astro-fotógrafo Stéphane Guisard foi fundamental no registro das tomadas em *time-lapses* noturnas feitas no deserto do Atacama em que vemos o movimento acelerado das estrelas no céu. Uma grande parte das imagens astronômicas (constelações, lua e estrelas) foram conseguidas através de *downloads* da página oficial da NASA, que disponibiliza gratuitamente essas imagens em alta resolução. A trilha sonora original, um elemento que se destaca no filme pela atmosfera que cria, foi composta pela dupla de músicos chilenos Miranda & Tobar, que costumam assinar a trilha de diversos trabalhos audiovisuais no campo publicitário. Não podemos deixar de mencionar que uma trilha sonora original, tal como foi feita para o filme, proporciona na montagem uma edição sonora precisa. Por isso, vemos no filme que a banda sonora entra em momentos oportunos e sempre adequados à montagem visual das cenas. A sincronia da trilha e dos ruídos captados, nos moldes da edição de som em que o filme foi realizado, garantem uma ambientação semântica notável.

---

⁴⁰ No mesmo artigo, mais adiante, Guzmán explicita como conseguiu realizar o filme: “La película – finalmente – se hizo gracias a dos préstamos personales de amigos muy apreciados. Se filmó gracias al apoyo de Televisión Española (Manuel Pérez Estremera) y una serie de contribuciones: el canal alemán WDR, el apoyo de la Région Île de France y dos ayudas para la escritura: la beca Brouillon d’un Réve de la SCAM y la Fundación Sundance. El aporte definitivo, no obstante, vino del FONDS SUD, una ayuda para la producción cinematográfica de América Latina, África y el Próximo y Mediano Oriente, que otorga el Ministerio de la Cultura y Comunicación y el Ministerio de Exteriores de Francia. Con esto, el proyecto obtuvo el status de obra francesa hablada en una lengua de la Comunidad Europea.”.

Guzmán trata de assuntos que se distanciam temática e temporalmente, mas se desenrolam, por assim dizer, no mesmo espaço geográfico. Ele fala tanto dos fósseis de animais e restos humanos de antigas civilizações quanto da atividade dos cientistas que ali trabalham e das mulheres buscadoras⁴¹ que vasculham o solo árido do Atacama na esperança de encontrar restos mortais de seus desaparecidos durante o regime de Pinochet.

É somente quando Guzmán nos mostra, na segunda parte do filme, as tais mulheres buscadoras, que compreendemos seu objetivo em mostrar e principalmente aproximar assuntos tão diversos pensamos que esta seja a parte mais importante do filme e revele o que o diretor de fato quer abordar: os desaparecidos da ditadura, assunto grave e importante em si mesmo, mas também representativo de sua própria perda, da perda de seu lugar mítico no mundo, o Chile e seus anos de inocência.

3.2 *Nostalgia da luz* se configura um ensaio?

Consideramos apropriado embasar nosso estudo em debates acadêmicos que tratam do conceito de filme-ensaio, pois vemos nessas discussões uma chave explicativa para compreender essa forma peculiar. Ao longo de nossa apresentação e análise exporemos alguns aspectos que competem a esse debate e nos auxiliam no percurso da nossa argumentação. Nessas discussões há um conjunto de ideias que nos permitiram trazer para este estudo um

---

⁴¹ Ao longo deste capítulo denominaremos “mulheres buscadoras” para as personagens que Guzmán aborda e entrevista tanto no deserto (e habitam as cidades no seu entorno) como no espaço urbano e estão presentes no filme porque seus parentes desapareceram durante o regime militar e nunca foram encontrados, tendo sido clandestinamente sepultados, como o filme mostra, provavelmente no deserto do Atacama. São todas mulheres e, apenas uma delas, no filme, relata que encontrou um “membro” do corpo de um parente próximo.

ponto de vista específico e relevante acerca da estética do campo que se convencionou chamar de documentário, por suas diversas tradições.

Muito se fala do filme-ensaio a respeito de casos de obras audiovisuais de não-ficção. Embora os conceitos e as definições do termo documentário sejam um tanto movediças e aquelas sobre filme-ensaio um tanto difíceis de enquadrar. No entanto, há um conjunto de características que perfazem um diálogo entre os campos epistemológicos. Temos consciência, entretanto, que as categorizações, muitas vezes, não dão conta de seu objeto.

Não é possível encontrar uma definição única sobre o que é um documentário audiovisual mas é possível discutir sobre ele a partir de determinadas tradições e convenções; ainda que o conceito de filme-ensaio seja um tanto “fugidio”, nas palavras de Antonio Weinrichter⁴², há uma discussão bastante fértil na qual *Nostalgia da luz* pode se inserir dadas as características que apresenta.

Mas de que forma poderíamos abordar essa discussão teórica a partir do caso específico de *Nostalgia da luz*? Ou então: nos caberia também a seguinte pergunta: qual a relevância de realizar uma análise desse filme a partir das questões que se incluem nesse debate?

Para os objetivos aqui propostos, consideramos de fundamental importância compreender como o documentário *Nostalgia da luz* se situa no percurso cinematográfico de Patricio Guzmán. A ideia de percurso refere-se em nosso estudo, às diferentes matérias de expressão que Guzmán vai sucessivamente utilizando em seus filmes: a concepção da imagem, as técnicas de registro documental, os modos como realiza a montagem, o uso da *voice-over*, a maneira como ele se apropria de imagens de arquivo, os modos de entrevista e registro de

---

⁴² WEINRICHTER, Antonio (org.) La forma que piensa. Tentativas en torno al cine-ensayo. Colección Punto de Vista, Festival Internacional de Cine Documental de Navarra, Fondo de Publicaciones del Gobierno de Navarra, Pamplona, 2007, p. 19.

depoimentos, a escolha e a abordagem de temas e o uso do som e da imagem como elementos expressivos.

Em *O poder popular* (1979) o nítido registro factual é um elemento predominante; em *Chile, a memória obstinada* (1985), ele revisita o passado a partir de seu próprio filme (*A batalha do Chile*) como recurso de rememoração ao projeta-lo para um grupo de pessoas e na tentativa de elaborar uma miscelânea de pensamentos sobre o passado político do Chile.

Em *Nostalgia da luz*, por sua vez, ao mesmo tempo em que notamos a abordagem de temas preponderantemente históricos – o que ocorre na maior parte de seus filmes – percebemos que ele o faz de um modo distinto e que isso corresponde a uma nova forma de abordagem. A concepção da imagem e a estrutura do filme como um todo são aspectos que, observados atentamente, indicam essa reflexão.

Identificamos, em *Nostalgia da luz* como Guzmán aproxima e relaciona os temas no decorrer do filme. Há um conjunto de motivos tratados objetivamente mas que são registrados para corroborar um ponto de vista pessoal de sua própria experiência. A construção do seu discurso articula a objetividade dos temas com uma expressão subjetiva sutilmente exposta no documentário. Assim ele o realiza, procurando imprimir, ao mesmo tempo, uma nota poética na articulação entre uma dimensão particular (nostálgica) e outra dimensão concreta do registro dos vestígios do passado e das atividades humanas no presente da filmagem no deserto do Atacama. Isto nos remete à distinção que Bill Nichols apresenta na busca para elucidar a nebulosa definição de documentário:

Todo filme é um documentário. Mesmo a mais extravagante das ficções evidencia a cultura que a produziu e reproduz a aparência das pessoas que fazem parte dela. Na verdade, poderíamos dizer que existem dois tipos de filme: (1) documentários de satisfação de desejos e (2) documentários de representação social. Cada tipo conta uma história, mas essas histórias, ou narrativas são de espécies diferentes. (2009, p. 26)

Como documentarista, Guzmán apresenta em parte de seus filmes um forte vínculo entre os dados históricos e um ponto de vista particular acerca do que registra. Nesse sentido, a credibilidade transmitida por ele nos filmes aqui estudados se dá pelo fato de que é evidente que as pessoas, lugares e as coisas que registrou pertencem a um mundo histórico reconhecível e estão organizados narrativamente de modo eficiente. Independentemente da postura político-ideológica do documentarista, o espectador tem a oportunidade de reconhecê-lo como testemunha da história, pois assim ele se posiciona em seus filmes. O que se apresenta no filme como a dimensão pessoal do documentarista é realizado com efeito poético (e não com poesia) – o que vemos nas primeiras sequências do filme. E o modo como ele articula o que vem do âmbito particular (que passamos a saber no filme através das suas locuções em *voice-over*) com os dados objetivos da realidade que filma parece ser uma tentativa de se aproximar do objeto que afirmariamos ser o principal no filme: as mulheres que cavam o deserto.

A forma como a narrativa é construída e estruturada em *Nostalgia da luz* pode dialogar com o que vemos nos debates acerca do conceito de filme-ensaio. Conforme indica Weinrichter, apesar do ensaio fílmico se definir de modo “fugidio” e “problemático”, em filmes ensaísticos costuma haver um conjunto de métodos que se hibridizam e através dos quais reconhecemos uma experiência e a “voz” do autor que, quase sempre, a partir de elementos históricos (ou de uma experiência pública, como ele prefere) constrói o seu próprio pensamento com imagens e sons. Esse seria um dos requisitos que o autor reconhece, com ressalvas, para “enquadrar” alguma obra audiovisual no modo ensaístico.

O ensaio tem sua origem na literatura. Nos últimos anos, estudiosos do cinema como Alain Ménil, Laura Rascaroli, Antonio Weinrichter, Hamid Naficy, Josep Maria Català, Timothy Corrigan, Christa Blümlinger, trazem e se ocupam diretamente do debate em torno do

conceito de filme-ensaio a partir do que o caracteriza desde sua matriz literária. No entanto, na aproximação ao campo do cinema, em especial o de não-ficção o conceito um tanto se modifica para incorporar a especificidade própria dessa linguagem. Christa Blümlinger, por exemplo, nos revela que o filme-ensaio

torna-se objeto de uma leitura oscilante, tensionada entre imagem e linguagem, entre o presente o passado, entre a dimensão espacial da fotografia e dimensão temporal de um comentário retrospectivo. [...] O filme-ensaio suscita colisões entre as imagens, mas sobretudo entre a banda de imagem e a banda de som, o que resulta em fraturas que permitem instalar a dúvida, de voltar o olhar, por assim dizer, contra ele mesmo, em vez de entravá-lo no amálgama sub-reptício das imagens e sons.⁴³

Estudiosos como Blümlinger e Weinrichter defendem que o filme-ensaio está no meio campo entre o cinema de ficção e o documentário porque através dos seus métodos, tal distinção e tensão se torna ainda mais friccionada. Eles argumentam, em comum, que o ensaio fílmico (ou audiovisual, como outros autores preferem chamar) é uma forma de reflexão que “une a exploração social histórica e a pessoal” na busca de uma “experimentação e do exame inerente ao ensaístico que aponta para o seu verdadeiro objeto: as condições que determinam a forma da enunciação linguística (literária ou cinematográfica).”

Laura Rascaroli, por sua vez, explora o conceito de filme-ensaio a partir das modulações da *voice-over*. Este recurso, no campo do documentário, esteve por muito tempo associado a um uso da voz de modo autoritário e onisciente, pois em muitos filmes o comentário ou a narração em *voice-over* indica explicação limitada daquilo que as imagens já estão mostrando.

---

⁴³ BLÜMLINGER, Christa. Leer entre las imágenes. In: WEINRICHTER, Antonio (org.) La forma que piensa. Tentativas en torno al cine-ensayo. Colección Punto de Vista, Festival Internacional de Cine Documental de Navarra, Fondo de Publicaciones del Gobierno de Navarra, Pamplona, 2007, p. 53 (tradução nossa).

Nesse sentido, Rascaroli defende que, nos filmes em que se faz presente uma “inflexão ensaística”⁴⁴ do autor, é comum haver uma voz (seja ela do próprio diretor ou não) que ela denomina como “metacrítica”, que consiste em um comentário ou uma narração que sugere uma leitura não literal das imagens e dotada de uma visão particular proveniente de um “eu” determinado.

Pode-se afirmar que os domínios desse debate teórico se difundem e se diversificam à medida que os estudiosos optam por categorizações de filmes que apresentam um conjunto de características comuns, a partir do mesmo recorte: o modo como os cineastas (ensaístas) se aproximam e abordam o objeto filmado.

Jean Starobinski, no artigo “É possível definir o Ensaio?”, parte da etimologia da palavra ensaio que, segundo ele, “provem do baixo latim *exagium*, a balança; ensaiar deriva de *exagiare*, que significa pesar (...) exame ponderado, controle. Mas um outro sentido de “exame” designa o enxame de abelhas, a revoada de pássaros.” Ao longo do seu estudo, diz o autor que a palavra ensaio, conceito e forma cunhados desde Messire Michel de Montaigne, na obra Ensaaios (século XVI), e revisitados por diversos filósofos ao longo dos séculos (como por exemplo Francis Bacon, John Locke, Voltaire e Henri Bergson) significou um estilo de escrita literária à margem dos gêneros tradicionais. Não por acaso, um ensaio sempre esteve associado a uma ideia de “tentativa”, conforme menciona Starobinski, são “obras sem profundidade” em que pesam o “brilho do estilo e as audácias do pensamento”. Ou seja, no ensaio prevalece a ideia de “escrita livre”, na qual o autor inscreve os movimento e fluxos do seu pensamento no fazer artístico, um “pensar com as mãos”. O autor vê no ensaio, ainda, a presença da pluralidade temática abordada a partir de uma vertente objetiva e outra subjetiva.

---

⁴⁴ “Inflexão ensaística” é um termo que Marília da Rocha de Siqueira cunhou em sua dissertação de mestrado e nos parece bastante apropriado em nossa abordagem. In.: SIQUEIRA, Marília Rocha de. *O ensaio e as travessias do cinema documentário*, dissertação defendida pela UFMG em junho de 2006.

De certo modo, aspectos como esses são considerados ao se pensar o filme-ensaio. Alguns cineastas são tomados como exemplo nesses estudos: Agnès Varda⁴⁵, Chantal Akerman, Jonas Mekas, Alain Resnais muitas vezes considerados ensaístas pela crítica, desenvolveram filmes que se assemelham a uma carta escrita em formato audiovisual. A carta, assim como o diário de viagem ou os “filmes viajantes”, são “modos ensaísticos”, como define Timothy Corrigan⁴⁶ e Laura Rascaroli⁴⁷, dois estudiosos desses tipos de filmes.

Em um texto mais recente, Jacques Aumont, refletindo acerca de uma possível definição para filme-ensaio, coloca: “é uma forma de pensamento: ele nos fala sobre ideias, emoções e afetos através de um discurso de imagens e sons tão denso quanto o discurso das palavras”⁴⁸. Mesmo que seja ainda insuficiente, é Arlindo Machado que, em poucas palavras, nos apresenta alguma pista inicial para uma reflexão pormenorizada sobre esse conceito. Para ele, o ensaio fílmico é uma forma discursiva, espécie de inscrição de um pensamento próprio do cineasta que apresenta atributos “amiúde considerados ‘literários’, como a subjetividade do enfoque (explicitação do sujeito que fala), a eloquência da linguagem (preocupação com a expressividade do texto) e a liberdade do pensamento (concepção de escritura como criação, em vez de simples comunicação de ideias)”. A partir disso ele ainda esmiúça o que propõe Theodor Adorno⁴⁹, quando discute o ensaio como forma estética literária no texto *O ensaio como forma*. O que é relevante na leitura que faz Arlindo Machado da obra de Adorno é a maneira como ele entende que o conceito pode ser “transposto” de um campo para o outro,

---

⁴⁵ SIQUEIRA, Marília Rocha de. *O ensaio e as travessias do cinema documentário*, dissertação defendida pela UFMG em junho de 2006. Siqueira tece um relevante estudo sobre os filmes *Os catadores e a catadora* e *Lost Lost* dos diretores Agnès Varda e Jonas Mekas.

⁴⁶ CORRIGAN, Timothy. *O filme-ensaio. Desde Montaigne e depois de Marker*. Papirus, Rio de Janeiro, 2015, pp. 105-131.

⁴⁷ RASCAROLI, Laura. *The Personal Camera. Subjective Cinema and The Essay Film*. Wallflower Press, New York, 2009, pp. 21-44.

⁴⁸ *Apud* MACHADO, Arlindo. *O filme-ensaio*. INTERCOM – Sociedade Brasileira de Estudos interdisciplinares da Comunicação. XXVI Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação, Belo Horizonte - MG, 2003.

⁴⁹ ADORNO, Theodor. *Notas de Literatura I*.

grosso modo. Se há característica comum entre os conceitos de ensaio na literatura e no cinema é que o ensaio se define através da exclusão dos gêneros e das formas tradicionais literárias e audiovisuais. No campo do cinema, de acordo com Cyril Neyrat⁵⁰: “distinguir ‘ensaio ficcional’ e ‘ensaio documentário’ é permanecer em um sistema dualista que o ensaio permite justamente saltar. O espaço de ensaio é o espaço da indistinção entre documentário e ficção, o lugar onde é exibido seu co-pertencimento”.

A **heresia** do ensaio literário em relação a outras tradições literárias é, na palavras de Adorno, sua condição de existência pois o ensaio habita uma fronteira formal estética:

O ensaio é a própria negação dessa dicotomia [entre literatura e ciência, que endossa a existência de uma dualidade entre as experiências sensível e cognitiva] porque nele as paixões invocam o saber, as emoções arquitetam o pensamento e o estilo burila o conceito.⁵¹

Pois o ensaio é a forma por excelência do pensamento no que este tem de indeterminado, de processo em marcha em direção a um objetivo que muitos ensaístas chamam de verdade.⁵²

Ainda a respeito dessa “indeterminação” do conceito do filme-ensaio, Timothy Corrigan, um dos estudiosos do tema afirma: “De suas origens literárias até suas revisões cinematográficas, o ensaístico descreve as atividades de múltiplos níveis de um ponto de vista pessoal como uma experiência pública.” O termo “experiência pública” não é cunhado somente por Corrigan. Antonio Weinrichter, organizador da publicação *La forma que piensa*, se aproxima de Corrigan quando defende que há pelos menos dois requisitos fundamentais para que se determine uma obra como ensaística: (1) “não propõe uma mera representação do mundo histórico, senão uma reflexão sobre o mesmo, criando nesse caminho o seu próprio objeto (não

⁵⁰ NEYRAT, Cyril. L’essai à la limite de la terra et de l’eau, p. 169. In: GAGNEBIN, Murielle; LIANDRAT-GUIGUES, Suzanne (orgs.). L’essai et le cinema. Paris Ed. Champ Vallon, 2004 *apud* SIQUEIRA, Marília Rocha de. *O ensaio e as travessias do cinema documentário*, dissertação defendida pela UFMG em junho de 2006, p. 46.

⁵¹ MACHADO, Arlindo. *O filme-ensaio*. INTERCOM – Sociedade Brasileira de Estudos interdisciplinares da Comunicação. XXVI Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação, Belo Horizonte - MG, 2003.

⁵² MATTONI, 2001 *apud* MACHADO, 2003.

se limita a uma realidade pré-existente); (2) privilegia a presença de uma subjetividade pensante (deve haver uma voz reconhecível) e emprega uma mescla de materiais e recursos heterogêneos (comentários, imagens de arquivos, entrevistas, intervenção do autor) que acabam criando uma forma própria.”

A noção de “experiência pública” a partir de uma abordagem subjetiva em obras ensaísticas está, ao nosso ver, em Theodor Adorno, originalmente, quando ele afirma em seu *O ensaio como forma*: “A relação com a experiência – e o ensaio confere à experiência tanta substância quanto a teoria tradicional às meras categorias – é uma relação com toda a história; a experiência meramente individual (...) é ela mesma já mediada pela experiência mais abrangente da humanidade histórica.”⁵³ O ensaio é dado “metodicamente sem método”, como coloca Ilana Feldman, pois em cada caso ele une livremente os objetos pelo pensamento através de uma escolha também livre, “mobilizando as passagens e as indiscernibilidades entre o singular e o coletivo, o privado e o político, a pessoas e o personagem, a verdade e a fabulação, a memória e a presentificação.”⁵⁴

Poderíamos afirmar que *Nostalgia da luz* se enquadra em diversas características do filme-ensaio levantadas anteriormente, no entanto, o que é oportuno notar no caso particular do filme de Guzmán são as estratégias ensaísticas do cinema para abordar o seu objeto.

A dualidade presença / ausência de subjetividade se materializa através dos usos da *voice-over* e da expressividade das imagens – por sinal sempre belas e com um cuidado estético maior do que em seus filmes anteriores.

---

⁵³ ADORNO, Theodor. *O ensaio como forma*. In: *Notas de literatura I*. p. 26.

⁵⁴ FELDMAN, Ilana. *Na contramão do confessional: o ensaísmo em Santiago, Jogo de Cena e Pan-cinema permanente*, in: MIGLIORIN, Cezar. *Ensaaios no real. O documentário brasileiro hoje*. Rio de Janeiro, Azougue Editorial, 2010, pp. 149-167.

Em última análise, pensamos que é possível afirmar que *Nostalgia da luz* enquadra-se no conceito de filme-ensaio pelas seguintes razões:

- ausência de clara distinção entre o que é documento e criação ficcional, por exemplo: sabe-se que a atividade das mulheres buscadoras é real; entretanto fica evidente que as cenas em que elas aparecem buscando restos mortais no deserto são “encenadas”;
- a densidade poética das imagens ampara a narrativa tensa;
- pluralidade temática (arqueologia, astronomia, mulheres buscadoras);
- a utilização de materiais e recursos heterogêneos (imagens de arquivo, fotografias, as imagens da NASA, diversidade de enfoque de depoimentos, recursos de fotografia – *os time-lapses* –, as encenações, o tratamento artístico de certas imagens, como as da poeira em contra-luz, a exploração da trilha musical e dos ruídos de forma expressiva, um perfeccionismo dos movimentos de câmera em diversos planos);
- não se limita à mera representação do fato histórico mas quer elaborar uma reflexão sobre ele;
- a presença de uma subjetividade pensante (a insistência do diretor em falar sobre sua própria história);
- a associação livre dos objetos do olhar do diretor (os astrônomos, os arqueólogos, as mulheres buscadoras e a mesma Memória) utilizando a constatação de que em todos os casos há em comum o fato de que todos revolvem **necessariamente** o passado, porque o momento presente jamais pode ser flagrado, como bem explica o astrônomo Gaspar Galaz, em seu primeiro depoimento no filme.

3.3 Abertura: imagem e palavra

(...) Quando vim da minha terra,
não vim, perdi-me no espaço,
na ilusão de ter saído.
Ai de mim, nunca saí.
Lá estou eu, enterrado (...)⁵⁵

As primeiras tomadas de *Nostalgia da Luz* compõem uma sequência breve, de aproximadamente dois minutos de duração, de tal forma colocada que aparenta ser um prólogo do filme. No meio dessa primeira sequência, há uma interrupção para a inserção do título do filme e dos créditos iniciais – um dado que comentaremos mais adiante.

O que nos chama a atenção nessa abertura é a forma como é composta essa sequência sob o aspecto narrativo. Não há sequer uma informação textual (exceto as dos créditos), apenas imagens e som ambiente. Uma sucessão de planos decupa minuciosamente a ação de colocar um velho telescópio de observação astronômica em funcionamento. Mas essas tomadas não nos permitem compreender de que instrumento se trata exatamente. Aos poucos vamos descobrindo, detalhadamente, todos os mecanismos mostrados (rodas, polias, manivelas) e então percebemos que são partes de um telescópio antigo. O som ambiente também é trabalhado de modo delicado, trazendo para o primeiro plano os ruídos do aparelho.

---

⁵⁵ Excerto do poema *A ilusão do migrante*. In.: ANDRADE, Carlos Drummond. *Farewell*. Rio de Janeiro, Record, 1997.

Do modo como está composta e montada no filme, esta sequência antecipa e antecede o título por remeter, com o simbolismo do telescópio antigo à ideia de nostalgia e também à ideia da perseguição da luz⁵⁶. Ela também gera um certo suspense pelo fato de não vermos alguém acionando os mecanismos do aparelho. Ao conduzir nosso olhar, a câmera assume o papel de narrador que explana minuciosamente sobre cada detalhe do instrumento antigo colocado em funcionamento.

Após a apresentação dos créditos, a sequência se encerra com a imagem da abertura da cúpula. Percebemos que é dia pela característica da luz no ambiente e pelo modo como o último plano foi captado. A câmera, angulada para o alto da cúpula prestes a se abrir, grava o clarão do céu diurno quando a porta se abre até a transição para as imagens seguintes. Vamos assistindo, então, a uma sequência de oito fotografias que mostram os detalhes e as crateras da lua. Estas imagens, assim como várias outras utilizadas nesse filme são dos arquivos da NASA⁵⁷. A trilha utilizada aqui (uma peça para cordas, mas executada com sintetizador) cria o que se chama, em linguagem radiofônica, uma paisagem sonora, com o efeito de marcar o ritmo e andamento da sucessão de imagens. São imagens em preto e branco (as da NASA) fundidas no final com outra, também monocromática, que descobriremos ser a sombra (contra uma parede) das folhas que se agitam com a brisa, mas que parecem, no primeiro momento, chamas de um braseiro. Nesse momento a música silencia e ouvimos o som ambiente, um piar de passarinhos ao fundo, e em primeiro plano o que inicialmente identificamos como um crepitar mesmo de chamas, mas que em seguida se revela ser o ruído da agitação das folhas ao vento. Identificamos aí um símbolo de passagem de tempo e de espaço (recurso que o diretor usará

---

⁵⁶ Mais adiante, no filme, a fala do astrônomo Gaspar Galaz explica que todo corpo celeste observado no céu emana uma luz gerada no passado, pois, o tempo que essa luz pode levar para chegar à terra pode ser de milhões de anos, por exemplo. Ou seja, sempre que olhamos para o céu, estamos olhando para o passado.

⁵⁷ Em entrevista contida nos “extras” do DVD de *Nostalgia da Luz*, Guzmán reitera que não teve dificuldades para conseguir as imagens registradas pelos telescópios da NASA.

outras vezes), e também um outro talvez mais “mordente”, e alusivo ao que há de mais marcante na trajetória de Guzmán: o fogo da memória.

Do telescópio para a lua, da lua para as sombras, das folhas e das folhas para uma fachada de uma casa que aparenta ser da década de 1970; então passamos para o interior (supostamente o da mesma casa), para diversos detalhes dos móveis e dos objetos daquela época, todos em perfeito estado de conservação; sobre esses objetos incide a luz tênue do sol, de fim de tarde ou começo de dia, remetendo a um tempo passado, idealizado e tranquilo. Diversas passagens espaço-temporais vão nos conduzindo pelo que Guzmán realiza visualmente como sua nostalgia. A poesia que ele busca, entre uma transição e outra, se dá através de efeitos de luz e montagem associados à trilha sonora elaborada especialmente para o filme por uma dupla de compositores chilenos, Miranda & Tobar.

São cenas cuidadosamente registradas, nas quais notamos o modo como ali se realizou a direção de fotografia: enquadramentos e movimentos de câmera precisos, de grande beleza plástica, uso dos efeitos da luz como elemento dramático, ausência do improvisado e um cuidado com a continuidade visual e sonora na montagem das cenas.

Para fins do nosso estudo, estamos assumindo que a “abertura” do filme se estende por cerca de oito minutos a partir do início. Compreende a sequência em que o telescópio é acionado, o da descrição da casa de época com seus objetos antigos, outra em que vemos algumas imagens de pequenos grãos de poeira brilhando na luz e uma última – mais breve – que nos dá a entender que foi registrada no mesmo local onde a poeira se levanta, mostrando uma série de objetos e aparelhos eletrônicos jogados num “galpão” que no último plano descobriremos tratar-se de uma antiga cúpula de telescópio abandonada.

As sequências descritas anteriormente, ao nosso ver, representam uma unidade sintática na estrutura narrativa de *Nostalgia da luz*, pois, passados esses oito minutos de introdução

temos um corte que nos leva para o “cenário” em que Guzmán irá perscrutar os sentidos do que nomeia de “nostalgia”: o deserto do Atacama.

3.4 Título

O título *Nostalgia da luz* é inserido numa interrupção da primeira sequência do filme. Logo em seguida vemos os créditos principais “um filme de Patricio Guzmán” e “produzido por Renata Sachse”⁵⁸. Desde o filme *A batalha do Chile*, Guzmán insere seus créditos do mesmo modo; sempre reiterou sua própria autoria. Se diversos de seus filmes trazem uma dimensão pessoal auto-afirmada através das narrações em *voice-over* e através da inscrição de suas experiências, em *Nostalgia da luz* estamos diante de uma tentativa de elaboração poética com um misto de testemunho autobiográfico e documentário factual. Além disso, ainda somos levados por um passeio imagético por meio das imagens de última geração registradas pelos telescópios da NASA.

Que sentido teria a expressão “nostalgia da luz”? Obviamente se trata de uma expressão poética mas que contém a abstração que o cineasta escolheu. Guzmán emprestou o título de um livro homônimo, em francês, *Nostalgie de la lumière*, do astrofísico Michel Cassé⁵⁹. Mesmo que seja um título dado por outrem, é significativo que Guzmán o tenha escolhido para nomear o filme. Por isso, caberiam aqui as perguntas: dado esse título, quais sentidos evoca o filme? Como estaria nele representado um pensamento ou uma busca própria? Isso se realiza através de quais procedimentos?

---

⁵⁸ Renata Sachse é a esposa de Guzmán. Ela assina a produção em diversos filmes mais recentes do documentarista.

⁵⁹ CASSÉ, Michel. *Nostalgie de la lumière: monts et merveilles de la astrophysique*. Paris, Belfond, 1996.

Nostalgia é uma palavra que nomeia um determinado estado emocional. No dicionário da língua portuguesa o sentido direto do termo é o de uma “melancolia profunda causada pelo afastamento da terra natal”. Psicanaliticamente, nostalgia pode ser definida como: “o que nos põe em contato com o desejo de recuperar a perda. É o objeto idealizado que se perde. Evocando-o, temos a ilusão de recuperá-lo”⁶⁰. Assim, a escolha do termo certamente faz jus à experiência vivida pelo cineasta. Se a nostalgia é um sentimento comum de quem foi obrigado a exilar-se, como ele a representa?

Entendemos que, a partir dos elementos com os quais Guzmán elabora a sua *Nostalgia da luz*, há a busca de uma expressão de experiências muito particulares. Nesse documentário, o que a câmera mostra são os motivos de um interesse particular do cineasta e que podem encontrar ressonância no espectador empatizado. No entanto, o que queremos discutir está na articulação entre a forma documental que ele desenvolve em sua maturidade, ou seja, o modo como se dá sua abordagem documental à luz da sua trajetória como documentarista a partir dos filmes anteriores que estudamos nesta dissertação. Certamente é difícil separar esses campos, mas existem evidências desse modo de realização próprio de Guzmán, em *Nostalgia da luz*, que podemos trazer para uma discussão.

Guzmán trabalha, em *Nostalgia da luz*, com imagens que seduzem e chocam. É inquestionável a beleza de uma paisagem como a do deserto do Atacama onde a geografia ímpar permite registrar imagens límpidas e em profundidade, em virtude da secura do ar. Tal característica é justamente a responsável pela presença ali da atividade astronômica, aliás outra das paixões do cineasta, como ele mesmo conta na narração em *voice-over* no quarto minuto

---

⁶⁰ UCHITEL, Myrian. *Exílio, nostalgia, melancolia... as origens do tango*. Revista Percurso, número 13, fevereiro/1994.

do filme,: “El viejo telescopio alemán que vuelvo a ver después de tantos años todavía funciona en Santiago de Chile. A él devo mi pasión por astronomía. ”

A nota chocante está nos momentos em que os entrevistados do filme falam sobre as experiências traumáticas como vítimas do regime militar: é o caso de Miguel Lawner, ex-detento de uma prisão clandestina mantida por Pinochet no deserto do Atacama e das mulheres de Calama, pequena cidade da região do Atacama que buscam seus desaparecidos provavelmente enterrados clandestinamente no solo do deserto. Vemos isso, no filme, tanto nos trechos breves de locução em *voice-over*, feitas pelo próprio Guzmán, quanto nas sequências em que ele as mostra ou entrevista. Comparada com a incessante busca dessas mulheres pelos restos de seus entes queridos no solo do deserto, a presença espetacular e grandiosa do maior complexo de observação astronômica mundial, o ESO⁶¹ (European Southern Observatory) parece-nos coisa de menor importância. No entanto, é evidente que o documentarista a valoriza, pois imagens sedutoras do deserto e do projeto científico ocupam pelo menos a metade da duração do filme. Isso gera uma fricção com o trauma dos sobreviventes e dos parentes e amigos dos mortos da ditadura. É certo que isto serve aqui a uma reflexão sobre o horror e a beleza, mas parece-nos que o drama das mulheres buscadoras é o tema mais forte do documentário e em vista disso o tempo dedicado à digressão astronômica – digamos assim – parece desproporcional.

De qualquer forma essa pluralidade temática é um recurso de que Guzmán lança mão para conjugar o documento do fato com a expressão de sua subjetividade pessoal.

---

⁶¹ No ESO (Observatório Europeu Austral) há pesquisadores e cientistas de diversas agências e instituições de pesquisa, de diversos países, que mantêm seus programas no Atacama. A NASA é apenas uma das agências que investe seus recursos no complexo.

Quando Jean-Louis Comolli afirma que “o espectador de cinema não pode *não acreditar*”⁶², trata-se de uma discussão que corresponde aos movimentos através dos quais os cineastas “colocam o sentido em movimento”. Na “tessitura” de *Nostalgia da luz*, reconhecemos uma maturidade da trajetória do documentarista naquilo que ele apresenta como busca de uma elaboração de si mesmo, mas questionamos o que vemos, concordando com o que diz ainda Jean-Louis Comolli:

O que a experiência da sessão cinematográfica mobiliza em seu espectador é, antes de tudo, *incerteza*: incertezas perceptivas, cognitivas e afetivas. O suspense o medo, a narrativa, a adesão, nada disso seria possível sem um *espectador hesitante*, duvidando, de forma alternada, ou simultaneamente ludibriado e desludibriado, tolo e não-tolo. Esse princípio de hesitação é o princípio de aprendizagem. Assim como a pintura, a música ou o teatro, o cinema não deixa (e não tem outra opção) de *formar* ou *reformular* o seu espectador, quer dizer, de *confrontá-lo com seus limites*.

Ao mesmo tempo em que *Nostalgia da luz* traz, na voz do próprio cineasta e no modo como ele constrói as imagens uma reflexão sobre a ideia de nostalgia, há nesse filme um exercício de elaboração audiovisual através da linguagem de imagens e sons.

As imagens que Guzmán realiza que se inserem pelo viés da astronomia assim como as das questões humanas são colocadas por ele no documentário para justificar sua ida ao deserto e sua fixação pela astronomia. Sua busca se dá, por um lado, por imagens que remetem ao seu passado como aficionado por astronomia. Mas esse movimento deixa brechas quanto ao efeito poético gerado entre os temas que aborda. As imagens – tanto as que demonstram a beleza do deserto ou das estrelas, como as que demonstram o horror das mulheres que cavam –

---

⁶² COMOLLI, Jean-Louis. *Ver e poder. A inocência perdida: cinema, televisão, ficção, documentário*, p. 270.

apresentam uma polissemia no documentário: mostram o movimento de busca do documentarista que, no entanto, não se conclui.

Voltando ao texto citado anteriormente, Comolli fala sobre o que nomeia como “espectador hesitante”, que é o sujeito que, diante de uma projeção se porta de tal modo a questionar o que vê, que revela um comportamento crítico diante do que assiste e ouve. Acerca dessa ideia, nos questionaríamos a respeito das imagens que Guzmán registra no deserto do Atacama: o que ele busca em tamanha beleza? O que a beleza dessas imagens oculta ou deixa de dizer sobre os movimentos de suas reflexões pessoais? Se para o cineasta existe um passado traumático a partir do golpe de 1973, as imagens captadas no deserto do Atacama, assim como as imagens astronômicas, representariam o que ele nomeia como nostalgia?

Há um efeito estético gerado pela beleza natural dessas imagens. O encantamento gerado por elas, para um espectador que se deixa ludibriar, pode apagar uma percepção crítica a respeito de “quem fala” no documentário.

Para atingir tal efeito, Guzmán se utiliza de recursos narrativos. A continuidade dos assuntos que aborda em *Nostalgia da luz* é dada pelas associações simbólicas garantidas pela montagem. Esse recurso, tal como na sequência seguinte aos créditos iniciais, é usado mais de uma vez ao longo do filme.

3.5 A primeira sequência: a volta às origens

Enquanto que no filme *Chile, a memória obstinada* (1997), Guzmán o elabora com suas próprias imagens do passado (as cenas de *A batalha do Chile*), em *Nostalgia da luz*, ele realiza imagens preconcebidas que desenharam o seu discurso. É o caso, por exemplo, da sequência

inicial, em que vemos as imagens do telescópio antigo; das tomadas que realiza em uma casa antiga com seus objetos de época ilustrando parte de suas memórias e a cena em que grava o brilho de inúmeros grãos de poeira em contraluz com um fundo escuro, também no início do filme.

Nesse aspecto, suas estratégias são distintas daquelas que usou nos filmes anteriores, o que, para nós, se torna relevante para os propósitos deste trabalho. Há uma *mise-en-scène* desses objetos, organizados meticulosamente e assim iluminados. Ao mesmo tempo em que compreendemos os sentidos que a imagem desses objetos emana, sabemos que se trata de uma “encenação” das suas memórias evocadas, pelas palavras presentes no texto de locução: “Estos objectos, que podrían haver sido los mismos que havia en mi casa me recuerdan ese momento lejano quando uno cree que deja de ser niño”. Os elementos fotográficos, como por exemplo, a luz angulada, as características visuais dos objetos permitem ao espectador reconhecer ali um movimento de rememoração que pode acionar um processo de identificação com o cineasta. Afinal, o documentarista confirma que faz parte do exercício da memória associar o registro que se tem das coisas às sensações que elas evocam.

Nessas primeiras sequências do filme fica evidente a dimensão subjetiva da experiência de alguém que viveu os efeitos do golpe de 1973. Isso se dá na primeira locução do filme na qual ele descreve lembranças de um passado distante quando jovem e apaixonado pela astronomia:

El viejo telescopio alemán que vuelvo a ver después de tantos años todavía funciona en Santiago de Chile. A él devo mi pasión por astronomía. Estos objetos, que podrían haber sido los mismos que havia en mi casa me recuerdan ese momento lejano quando uno cree que deja de ser niño. **En esa época, Chile era un remanso de paz aislado del mundo. Santiago dormía al pie de la cordillera sin ninguna conexión con la tierra.** Yo amaba los cuentos de ciencia-ficción, los eclipses de luna y mirar el sol a través de un pedazo de vidrio ahumado. Aprendí de memoria los nombres de algunas estrellas y tenía un mapa del cielo. La vida era provinciana. **Nunca ocurría nada y los presidentes**

de la República caminaban por la calle sin protección. El tiempo presente era el único tiempo que existía.⁶³

As frases da locução destacadas em negrito, quando ele diz o que o Chile era, na sua visão pessoal, um “remanso de paz” onde “nunca ocorria nada” demonstra que a violência foi suficiente para interromper o tempo no qual vivia. O caráter nostálgico, nessas sequências iniciais, se dá através de imagens produzidas e elas nos chamam a atenção por ser um recurso que ele usa repetidamente para ilustrar ou figurar aquilo que denomina de nostalgia. O texto e a imagem nos remetem a uma temporalidade que se extinguiu, porém, se faz viva através do modo captado e montado pelo cineasta a partir de suas percepções.

Não poderíamos deixar de mencionar o tom de voz utilizado por Guzmán nessa locução de entrada. Com uma fala propositadamente lenta, pausada e uma atmosfera reflexiva, a locução inserida com um cuidado rítmico no encadeamento das imagens reforça o sentido de introspecção.

Da maneira como a primeira sequência é gravada e montada, sem nenhuma informação verbal, são inseridos os créditos iniciais antes da sequência encerrar. A informação contida nos créditos – “um filme de Patricio Guzmán” – nos remete a uma reflexão conduzida por Alain Ménil em que ele debate a respeito das “regras” do filme ensaio. No trecho que destacamos, o autor nos chama a atenção para um ponto relevante acerca do que se pode chamar de filme-ensaio:

Ce n'est pas seulement en tant qu'il a su s'élever a une forme; c'est en tant que cette forme se présente comme une reconfiguration du rapport de l'objet et du sujet, comme une redefinition de la relation entre le pôle objectif (ce que nous avons appelé essai “sur”) et le pôle subjectif (essai “de”), non en vue d'une

---

⁶³ Trecho da primeira locução em *voice-over*, entre os minutos 4 e 6 do filme.

synthèse réconciliatrice, mais en vue d'une discordance et d'un approfondissement de celle-ci⁶⁴.

Diante do que é colocado pelo autor, identificar em Guzmán um movimento que realiza que é de uma releitura de suas memórias pessoais que também se faz através das memórias alheias. Em *Nostalgia da luz* o que temos é a rearticulação dessa memória pessoal. A partir do que é exposto por Ménil, poderíamos entender que Guzmán realiza um filme dotado de uma singularidade porque ele busca uma poesia através do modo como constrói a relação entre o visual e o sonoro, ou seja, ele procura tratar o lado objetivo a partir de uma montagem que privilegia a expressão de uma subjetividade. Em suma, o registro que ele realiza sobre o deserto do Atacama compõe-se de elementos objetivos (por exemplo, os depoimentos e as imagens) que, por sua vez, na montagem, adquirem uma nova semântica, visando a expressão de um universo interior, nostálgico, como ele prefere denominar. A memória enquanto tema, portanto, assume uma nova roupagem, a da nostalgia. O movimento da lembrança que o documentarista realiza é de um tempo idealizado. Esse tempo nostálgico, representado no filme, não dialoga com o mesmo tempo traumático sobre os quais as vítimas da ditadura falam em seu filme. O que vemos aí não é mais a mesma relação que Guzmán construiu com *Chile, a memória obstinada*. Ele privilegiou, de certo modo, a exploração dos potenciais recursos que o audiovisual permite para expressar sua própria noção de nostalgia.

Conforme Weinrichter, já citado anteriormente, há uma hipótese acerca da noção de filme-ensaio que pode nos ser útil. Para ele, a obra de cunho ensaístico “privilegia a presença de uma subjetividade pensante (deve existir uma voz reconhecível) e emprega uma mescla de

---

⁶⁴ MÉNIL, Alain. *Entre utopie et hérésie: quelques remarques à propos de la notion d'essai*, p. 123. “Não é tanto que (o ensaio) tenha sabido se elevar a uma forma; é esta forma se apresenta como uma reconfiguração da relação do sujeito e do objeto, como uma redefinição da relação entre o pólo objetivo (o que chamamos ensaio “sobre”) e o pólo subjetivo (ensaio “de”), não em vista de uma síntese reconciliadora, mas em vista de uma discordância e de seu aprofundamento.” (tradução nossa)

materiais e recursos heterogêneos (...) que acabam criando uma forma própria”⁶⁵ (tradução nossa).

No mesmo sentido, Ménil reivindica que o ensaio deve ser compreendido a partir de uma relação “de alguns traços distintivos”, ou seja, mesmo que seja necessário pensá-lo a partir de cada caso em particular, há aquilo que Weinrichter, por sua vez, denomina como uma “voz reconhecível”:

C’est un genre qui n’existe qu’au travers de ses cas particuliers, lesquels se rencontrent et s’identifient sans doute à partir de quelques traits distinctifs, mais ceux-ci ne constituent en aucun cas une charte ou cahiers des charges⁶⁶. (2004, p. 92)

Na perspectiva apontada por Ménil e Weinrichter, o que poderíamos colocar em discussão a partir do filme *Nostalgia da luz* é a sua tentativa de relacionar os campos temáticos no documentário. Através da análise desse exercício de Guzmán poderíamos encontrar determinados aspectos formais que nos permitem identificar a singularidade de *Nostalgia da luz* a partir das características de filme-ensaio colocadas anteriormente.

Tendo o título a palavra nostalgia, o que a designaria no filme? Uma característica que gostaríamos de apontar é a de que o cineasta faz uso de uma série elementos visuais e sonoros para atingir um resultado que demonstre a sua visão (idealizada) do passado. A partir de fragmentos de lembranças suas e de outros ele realiza o que chama de nostalgia. Ele parte de

---

⁶⁵WEINRICHTER, Antonio (org.) La forma que piensa. Tentativas en torno al cine-ensayo. Colección Punto de Vista, Festival Internacional de Cine Documental de Navarra, Fondo de Publicaciones del Gobierno de Navarra, Pamplona, 2007, p. 13.

⁶⁶ MÉNIL, Alain. *Entre utopie et hérésie: quelques remarques à propos de la notion d’essai*, p. 93. “É um gênero que não existe senão pelos seus casos particulares, os quais se encontram e se identificam sem dúvida a partir de alguns traços distintivos, mas que não constituem em nenhum caso um código de conduta ou um programa a cumprir.” (Tradução nossa)

suas memórias nas primeiras sequências, passa pelas astronomia e arqueologia até chegar nas mulheres que ainda buscam os restos mortais dos seus entes queridos. Esse percurso narrativo é evidentemente estruturado para que funcione de acordo com os temas que apresenta. As passagens entre um assunto e outro ocorrem de forma a dar continuidade ao “pensamento” audiovisual ali montado. Um exemplo do que mencionamos está em planos ou cenas que ele usa como corte ou passagem para a próxima cena. É o caso da primeira sequência do filme, já descrita anteriormente, quando ele realiza na montagem uma fusão entre a imagem das crateras lunares com a sombra das folhas. Essa fusão serve como corte temático e passagem espaço-temporal para a próxima cena.

Um outro momento em que Guzmán usa o mesmo recurso está no depoimento de Violeta Berríos que, emocionadamente, relata que não se sente tranquila enquanto não achar os restos mortais de seu filho. Berríos é uma das mulheres buscadoras que aparecem no filme e fazem menção a essa busca obstinada dos restos mortais e que, em geral quando encontrados, são pequenos pedaços de membros de partes do corpo da pessoa. Ela se emociona ao dizer, sob muita dor, que não gostaria apenas de encontrar uma pequena parte do corpo de seu filho. Ela diz que realmente gostaria de encontrar o corpo inteiro se fosse possível. Então, Guzmán lhe pergunta sobre a existência dos telescópios mais poderosos do mundo ali no Atacama, próximos a eles. Ela lhe responde que, se aqueles aparelhos que são usados para observar evidências do surgimento do Universo pudessem ajudar nas buscas de seu ente, seria algo que amenizaria o seu sofrimento. A importância da inserção do depoimento de Berríos se faz evidente pois ela fala da busca pelos ossos no solo demonstrando muita dor. Após a sua fala, no minuto 63, há um corte para o astrônomo Gaspar Galaz caminhando diante de um pôr-do-sol. Em seguida ele fita o horizonte como quem o contempla em estado de reflexão. O plano a seguir é o de uma sala de trabalho onde vemos, em primeiro plano, Gaspar Galaz e, em segundo plano, o astrônomo sênior George Preston que realiza leituras de imagens em uma tela de computador.

Na cena, Preston mostra gráficos que dizem respeito às observações do elemento cálcio presente nas estrelas: “o mesmo cálcio presente em nossos ossos”, ele fala.

Nessa sequência do filme o espectador pode associar um tema ao outro: a busca de um desaparecido pelo regime militar com a astronomia. Através da montagem, Guzmán deflagra o tema e ao mesmo tempo concilia o discurso que ele quer construir. Ali se justificam, mesmo de modo forçado, os motivos pelos quais somos levados ao deserto através da sua câmera.

Assim como as mulheres de Calama buscam os fragmentos dos ossos, Guzmán reúne os “fragmentos” dessas unidades temáticas no documentário como um todo. Nessa junção de partes, vemos o exercício de um exilado. Ao tentar unir essas unidades, ele realiza uma tentativa poética de busca de si mesmo, de entender os motivos de sua busca. O mais interessante é que isso fica bastante explícito a partir nas respostas dadas por entrevistados em dois momentos do filme. O primeiro deles se dá quando Guzmán entrevista o arqueólogo Lautaro Núñez, o segundo entrevistado no filme, aos vinte minutos do início. Lautaro é um arqueólogo que pesquisa as evidências de antigas civilizações no deserto do Atacama, assim como realiza pesquisas sobre os mortos e desaparecidos pelo regime militar de Pinochet enterrados clandestinamente em áreas desconhecidas do deserto. Em um momento mais adiante do filme, Guzmán explicita em locução que o trabalho de uma Comissão Especial⁶⁷ estima que cerca de trinta mil pessoas tenham sido enterradas ou lançadas ao mar de clandestinamente em diversas regiões do país. As buscadoras de Calama, mostradas somente na segunda metade do documentário, iniciaram as buscas após se confirmar a existência de uma vala comum no deserto com cerca de 800 corpos de desaparecidos.

---

⁶⁷ Embora o cineasta não explique no filme, provavelmente ele se refere à *Comisión Nacional de Verdad y Reconciliación (Informe Rettig)*, criada para investigar e esclarecer a verdade sobre as violações de direitos humanos por parte do Governo Pinochet, que corresponde ao período ditatorial no Chile.

No trecho do filme mencionado anteriormente, o arqueólogo responde a uma pergunta feita por Guzmán após uma explicação detalhada de Lautaro sobre os motivos da coexistência dos arqueólogos e astrônomos naquele mesmo território. É interessante tomar um contato com as informações dadas por Lautaro, que explica cientificamente os motivos daquele território no Chile ser valioso devido suas singularidades ideais para a natureza daquelas pesquisas. Porém, os propósitos da inserção dessa parte do depoimento se explicitam com a pergunta de Guzmán no momento seguinte a essa explicação: “no entanto [o Chile] é um país que não trabalha o seu passado. Está numa tentativa de entender o que foi o Golpe de Estado, mas que se mantém imobilizado? ”. Lautaro lhe responde:

Eu acredito que este seja o paradoxo que mais te preocupa. Que seja a tua maior ânsia e que te preocupa e eu compartilho com ela. É um paradoxo. O passado mais próximo a nós já o temos escondido. Ouve: que pouco sabemos sobre o século XIX? Quantos segredos guardamos do século XIX! Nunca dissemos com clareza porque eliminamos os nossos indígenas. É praticamente um segredo de Estado. (...) Nossas histórias mais próximas temos mantido ocultas, como um encobrimento. Isso é um absurdo porque não queremos saber a história próxima. Que seria quase como uma história acusatória. Isso, meu amigo, não serve para nada. Nem para a direita, nem para o centro, nem para a esquerda (tradução nossa).⁶⁸

Esse trecho do filme parece-nos elucidativo porque evidencia o modo como o documentarista instaura a maneira de entrevistar. Além disso, é um dos poucos trechos que revelam, na dinâmica pergunta-resposta as inquietações do documentarista. Nesse momento se estabelece o que o documentarista Eduardo Coutinho denomina de “verdade da filmagem”, ou seja, ele deixa transparecer a maior das riquezas: a sinceridade do momento da filmagem. Percebemos que Guzmán, através de uma visível empatia que Lautaro expressa, busca respostas para reflexões que surgem a partir do desejo de documentar os eventos do passado e do presente

---

⁶⁸ Esse depoimento de Lautaro se dá no minuto 26 de *Nostalgia da luz*.

numa determinada região geográfica e de relacioná-las com uma visão pessoal acerca da sua própria experiência política. Em seguida a essa entrevista, segue um corte que corrobora o que afirmou o arqueólogo: o deserto é um cemitério, tanto o céu como o solo, e ali estão camadas de temporalidades. A secura e a transparência do solo e do céu, respectivamente, permitem a “cavação” de suas próprias memórias desenhadas através das lembranças dos outros e através de um discurso que se mostra reflexivo através da ciência. Há diversos depoimentos de Lautaro ao longo do documentário. A presença do arqueólogo em vários depoimentos ao longo do filme apresenta uma visão relativizada daqueles acontecimentos quando ele diz (e Guzmán corta uma de suas primeiras falas no filme) a seguinte frase: “Isso, meu amigo, não serve para nada. Nem para a direita, nem para o centro, nem para a esquerda”, quando Lautaro se refere ao interesse de Guzmán em abordar aqueles acontecimentos no deserto que remetem às escavações. O deserto como símbolo de ausência aparece idealizado pela busca de Guzmán: frequentemente explicando e reiterando ao longo do filme, cabe aqui dizer através de figuras poéticas, o que o deserto revela a partir de eventos históricos.

A memória pessoal do cineasta, que no início do filme está representada na sua fixação pela astronomia nos conduz para o deserto do Atacama: lá está o lugar ideal para se observar os astros. Na passagem dessas memórias para o deserto, Guzmán faz referência em *voice-over* a um tempo de dificuldades políticas que o país passa a viver a partir de um determinado momento: “La vida era provinciana. Nunca ocurría nada y los presidentes de la República caminaban por la calle sin protección.” A ruptura que o cineasta viveu não é explicada senão através do encadeamento de uma série de fatos que ocorreram e ainda ocorrem sobre o deserto do Atacama e sob a história desse lugar. Guzmán abandona o dado meramente factual para tentar poesia sobre ele. O que poderia ser matéria para um documentário realizado nos moldes tradicionais ou institucionais, ele prefere representar de um modo no qual ele busca se inscrever. A lembrança, a nostalgia e a busca que ele emprega no deserto conduzem o seu propósito. É

nesse ponto que vemos um descompasso entre o seu ponto de interesse principal (as mulheres que cavam) e o modo como tenta criar uma atmosfera nostálgica. Julguemos que, se ele viu no deserto a possibilidade de realizar uma nova abordagem para o mesmo conjunto temático a que ele dá atenção em grande parte da sua filmografia, então ele encontrou os fatos que corroboram essa busca. Parece-nos, entretanto, que ele exagera a suposta ligação que as coisas ali representadas podem ter entre si. Diríamos que ele dá voltas desnecessárias antes de tratar de um tema cujos fatos já demonstram uma força documental suficientemente dramática e verdadeira. Embora Guzmán relacione poeticamente a astronomia (tanto da sua memória quanto das atividades dos astrônomos no Atacama), a arqueologia e os eventos trágicos do deserto, ele o faz de modo maneirista.

A ação de posicionar a câmera e gravar uma simulação da busca que as mulheres realizam representa o propósito do cineasta. Uma das cenas da sequência em que ele registra as mulheres buscadoras se torna a cena principal do filme: a silhueta de uma mulher se fundindo com uma linha do horizonte em um horário em que há pouca luz do sol (devia ser bem pela manhã ou no fim de tarde). É uma imagem “chapada”, sem perspectiva e, por isso, contraditória com a lucidez da paisagem do deserto. Da forma como foi registrada, nota-se que não é uma imagem realizada ao acaso: a câmera foi colocada para se captar a silhueta, a luz contrária naquela mulher cuja cabeça está posicionada como quem olha para o chão.

Estratégia como essa indica que o diretor, mais do que nos filmes anteriores, escolheu a imagem como discurso sobressalente aos depoimentos. Isso se realiza de forma gradativa desde *O poder popular*, um filme no qual as entrevistas e as locuções são quase onipresentes ao longo do filme. As entrevistas, em *Nostalgia da luz*, servem de ancoragem para a argumentação reflexiva a respeito do tempo e da memória: os depoimentos das mulheres buscadoras são intercalados com falas do arqueólogo Lautaro Núñez que apresenta a visão detalhada da ciência a respeito da condição dos ossos que essas mulheres podem encontrar. O

trauma e a dor se traduzem em pranto de, principalmente, Violeta Berríos, a quem Guzmán dedica uma das sequências mais importantes do filme, de aproximadamente dez minutos de duração entre os minutos 57 e 67 do documentário.

Nesse trecho vemos o emocionado depoimento de Violeta Berríos, uma obstinada buscadora de um ente desaparecido. Na sua entrevista, Guzmán pergunta a ela se continuaria à procura dadas as dificuldades e a dúvida que o arqueólogo coloca anteriormente: não se sabe se o corpo foi sepultado clandestinamente no deserto ou jogado ao mar. Diante dessa dúvida, Violeta tece um doloroso testemunho da sua dor e da sua determinação em continuar sua procura. Guzmán parece simpático à sua situação, a ponto de demonstrar interesse em amenizar sua dor a partir da sequência seguinte, em que aparece o astrônomo George Preston falando sobre o elemento cálcio encontrado em diversos corpos celestes, o mesmo elemento presente nos ossos humanos. Após a sequência de Preston, Guzmán mostra tomadas de um arquivo em que se encontram diversas amostras de ossos do solo do Atacama, associando a essa cena o raciocínio que Preston elabora anteriormente: de que o elemento cálcio encontrado em ossos, rochas ou estrelas foram formados quando o Universo surgiu. Dessa forma, o discurso que parece estar sendo construído por Guzmán é de que há uma ligação em tudo, na natureza das coisas, que antecede à tragédia vivenciada, por exemplo, por Violeta. Ao mesmo tempo em que ele se mostra simpático ao seu sofrimento, há uma tentativa de colocá-lo à beira do esquecimento a partir de tal relativização.

Não querendo julgar a decisão de Guzmán de relativizar o sofrimento dessas mulheres no final do documentário, ao longo do qual ele tenta reelaborar sua nostalgia de modo ensaístico, parece que sua busca se encerra na única possibilidade que lhe resta: sublimar a dor, o trauma e a memória através do exercício da observação, ali representada na astronomia, uma paixão sua desde jovem, conforme ele mesmo expõe no início do filme.

Fazendo jus a suas memórias de aficionado pela astronomia, Guzmán dedica as sequências finais do filme à personagem de Valentina Rodríguez, uma jovem cujos pais desapareceram durante o regime de Pinochet e acabou sendo criada pelos avós, que também aparecem de modo discreto no filme. Valentina não é uma personagem qualquer para encerrar *Nostalgia da luz*. É uma jovem que trabalha na principal agência astronômica baseada no Chile, conforme apresenta Guzmán através da *voice-over*. Em seu depoimento, Valentina fala sobre como a astronomia a auxilia a transformar a dor gerada pela ausência dos pais. A sua presença no documentário nos parece estratégica e ao mesmo tempo idealizada, assim como a nostalgia de Guzmán. A sequência dedicada a Valentina mostra uma tentativa de sublimação da ausência e do trauma, embora essa operação seja impossível de ser realizada. É através das possibilidades cinematográficas que o diretor redimensiona a sua necessidade de discurso a partir de suas experiências.

As últimas tomadas do filme entram como uma encenação e, não por acaso, revelam uma idealização do cineasta. No interior da mesma cúpula do telescópio mostrado no início do filme estão o astrônomo Gaspar Galaz, Vick Saavedra (uma das mulheres buscadoras também entrevista no filme) e Violeta Berríos. Nessa sequência não há som ambiente, apenas uma música de fundo (cuja atmosfera é reflexiva) e as três pessoas ensaiam uma sessão de observação no telescópio antigo (não há como observar nada no céu, pois trata-se de uma cena registrada durante o dia). Tanto o astrônomo quanto as mulheres sorriem na cena e estas se mostram entretidas com aquela situação, estrategicamente encenada por Guzmán, pois em nenhum momento vemos essas personagens reunidas naquele ambiente. Tal encontro não é explicado; é uma estratégia de discurso imagético para representar o encontro dos temas que aborda no filme.

O traçado narrativo que ele elabora se inicia nas suas memórias de infância, quando relembra algo comum entre tantos outros chilenos apaixonados pela astronomia, como ele.

Todo o percurso desemboca nas mulheres buscadoras, real motivo de encontro entre sua dimensão de exilado e a bárbara realidade da vida daquelas mulheres em busca dos mortos. Guzmán se revela como autor, nesse filme, mais pela estrutura narrativa do seu filme do que por outros elementos. Ao mesmo tempo em que ele expõe elementos de sua particularidade como testemunha da história, ele o faz mascarando através de uma tentativa de abordagem poética. É o modo que o cineasta encontrou para abordar os aspectos de sua experiência pessoal mesclando-os com elementos da realidade objetiva presente nos temas da astronomia, da arqueologia e da morte.

Considerações Finais

Patricio Guzmán: de repórter a memorialista

Ao término deste estudo, consideramos que a oportunidade de analisar os três filmes de Patricio Guzmán nos permitiu identificar um percurso realizado pelo documentarista de acordo com os nossos objetivos iniciais: analisar, a partir de um quadro teórico sobre o filme-ensaio, como o documentarista desenvolveu ao longo do período contemplado pelos três filmes, suas abordagens documentais através do uso da linguagem audiovisual.

O estudo teórico dos conceitos sobre o filme-ensaio ainda são recentes e têm aberto novas possibilidades de abordagem do estudo de obras audiovisuais. Trouxemos tal debate teórico apenas para o documentário *Nostalgia da luz*, pois, ao nosso ver, esse filme apresenta modulações do uso das estratégias documentais em Patricio Guzmán que se tornam mais evidentes na sua trajetória.

Considerando os três filmes aqui estudados, percebemos que Guzmán realiza ao longo dos anos, documentários nos quais utiliza estratégias de linguagem heterogêneas. No entanto, como vem sendo nossa intenção demonstrar, analisar essa sucessão de linguagens diversas como um processo de busca estética, à luz de sua trajetória histórica como cineasta, permite elucidar seu percurso autoral e melhor compreender as opções tomadas em cada fase.

Em *A batalhado Chile*, vemos o modelo canônico do *cinema direto*, que se assemelha a uma reportagem televisiva no qual o documentarista assume o lugar o repórter que sai às ruas e recolhe diferentes opiniões sobre os acontecimentos. Em *Chile, a memória obstinada* temos uma grande mudança estética com relação ao modo como ele grava e estimula os depoimentos e as falas daqueles que filma, trabalhando assumidamente a questão da memória, tão importante

para ele. E, finalmente, com *Nostalgia da luz*, o documentarista intensifica seus propósitos e métodos como memorialista. Para isso, ele utiliza estratégias de registro heterogêneas, porém, deixa de lado a postura arrojada de documentarista – como vemos em *Chile, a memória obstinada* – e passa a assumir uma escrita audiovisual de cunho personalista.

A constante abordagem cinematográfica a temas que se associam à história de seu país revela, de certo modo, que Guzmán nunca o deixou e sempre se esforçou em rememora-lo. As consequências do exílio e o sucesso alcançado por Guzmán através do seu filme mais conhecido mundialmente, *A batalha do Chile*, proporcionam uma trajetória cinematográfica em que se faz muito presente o exercício da memória. O que, para o cineasta, se realiza através das insistentes tentativas de falar sobre si por meio de elementos históricos e personagens de seu país. É interessante notar como o nome de seu país se faz presente em três filmes de sua filmografia: *A batalha do Chile*, *Chile, a memória obstinada* e *Chile, uma galáxia de problemas*.

O exercício da memória é necessário para qualquer um, mas para quem vive no exílio tem uma necessidade de reelaboração frequente a respeito do lugar de origem. Guzmán, como um cineasta exilado, encontrou maneiras audiovisuais de expressar o constante luto do que foi vivido fora de sua terra natal. Jeanne Marie Gagnebin (2006, p. 56-57) aponta de maneira precisa a respeito daqueles que não puderam realizar o luto porque não puderam enterrar o corpo desaparecido: sepultar é dar sentido e afirmar que aquela pessoa existiu. Ainda segundo a autora, situações traumáticas, como as de exilados, nos levam a pensar sobre o que Walter Benjamin chamou de “fim da narração tradicional”, que, nas palavras de Benjamin:

O narrador formula uma outra exigência; constata igualmente o fim da narração tradicional, mas também esboça como que a ideia de uma outra narração nas

ruínas da narrativa, uma transmissão entre cacos de uma tradição em migalhas⁶⁹.

Guzmán apresenta, através de seus filmes, uma busca obstinada por modos audiovisuais de falar sobre os mortos, a memória, o esquecimento, a história – em suma, sobre o lugar que nunca conseguiu deixar para trás, sua terra natal. Suas estratégias cinematográficas se transformam, como podemos ver a partir de *O poder popular* e *Chile, a memória obstinada*. O diretor pôde usar o cinema para buscar os seus mortos e falar como alguém que viveu distante de sua pátria para a qual nunca mais retornou, senão através de imagens e sons. Uma espécie de refúgio “audiovisual” que a ilha de montagem garante como um ambiente seguro para narrar.

Em análises de seus filmes, é frequente o viés de estudo que abordam o conceito de trauma, ruína e ausência, principalmente em *Chile, a memória obstinada* e *Nostalgia da luz*. Ao posicionar a câmera para gravar os testemunhos sobre o golpe militar, o período ditatorial e a fase de abertura pós-ditadura, ele se vê também como testemunha, porém, numa condição estabelecida pela distância que preferiu manter, fato que proporcionou a construção de um olhar distante e particularizado sobre as raízes de suas memórias. Nos depoimentos que colhe (especialmente para *Chile, a memória obstinada* e *Nostalgia da luz*) ele busca uma interlocução necessária para traçar um caminho que, através dos mecanismos de suas memórias e de suas experiências de vida, se realiza através desses filmes.

A partir de *A batalha do Chile*, Guzmán produz e finaliza seus filmes vivendo em países como Cuba, França e Espanha⁷⁰. De longe, assume esse lugar de um cineasta que fala sobre o seu país a partir dessa distância. Em *Chile, a memória obstinada*, é representativo desse

---

⁶⁹ *apud* GAGNEBIN, Jeanne Marie. Lembrar escrever esquecer, p. 53.

⁷⁰ De acordo com Jorge Ruffinelli, Guzmán viveu por anos em Cuba assim que deixou o Chile enquanto montou a trilogia. Após esse período, viveu mudando de país algumas vezes, morando entre a Madrid e Paris, cidades nas quais também realizou outros documentários, como por exemplo, *La cruz del sur* (1991), *Pueblo em Vilo* (1995), *Madrid* (2002).

regresso do documentarista a cena em que Juan Osses busca entender o que foi tudo o que aconteceu naquele 11 de setembro de 1973 ou mesmo na cena em que ouve os espectadores de *A batalha do Chile* comentando aqueles acontecimentos durante as filmagens de *Chile, a memória obstinada*.

Nostalgia da luz, por sua vez, apresenta fortes elementos para o investigarmos a partir de uma trajetória fílmica que destoa suas estratégias de filmagem. Notamos que, desde *A batalha do Chile*, Guzmán trabalha de forma distinta em seus filmes, porém, demonstrando um regresso que nunca cessa, marca de uma necessidade sua de discurso. A significativa escolha do título *Nostalgia da luz* para o filme que aqui analisaremos é uma evidência da expressão necessária das suas experiências. Conforme Hamid Naficy, estudioso dos métodos através dos quais alguns filmes foram realizados por cineastas que viveram no exílio, há uma importante relação entre exílio e nostalgia que nos cabe aqui ressaltar, em dois excertos do autor:

As Lacan has shown, masquerade is inherently nostalgic, an appearance which gestures toward a lack perceived as originary. Moreover, the exilic nostalgia for a real and originary homeland prevents the exilic performance of identity from becoming either totally unmoored or totally subversive. In fact, nostalgia tends to drive the exiles conservative tendencies (in the sense of keeping them rooted). Finally, because these subversive and defensive strategies – many of which have historically been deployed productively by colonial, postcolonial, subaltern, Third World, and exilic subjects – depend on splitting and multiplication, they produce subjectivities and identities that are often more anxious and phobic than at-ease and pleased.⁷¹ [...] Distance also motivates the *doppelgänger* characters and activates the films' narratives of desire,

---

⁷¹ Hamid Naficy cunhou o termo em inglês *accented cinema*, se referindo a filmes realizados por cineastas que passaram a viver no exílio. De acordo com nossa tradução livre, o excerto: “Como Lacan mostrou, o mascaramento é inerentemente nostálgico, uma aparência cujos gestos conduzem a uma falta percebida como originária. Além disso, a nostalgia por uma terra natal real e originária a partir do exílio impede que a performance da identidade do exílio se torne ou totalmente à deriva ou totalmente subversiva. De fato, a nostalgia conduz a tendências conservadoras no exílio (no sentido de mantê-los enraizados). Finalmente, porque essas estratégias subversivas e defensivas – muitas das quais foram historicamente empregadas de forma produtiva por exilados coloniais, pós-coloniais, refugiados e terceiro-mundistas – dependem de divisão e multiplicação [da consciência], elas produzem subjetividades e identidades que são frequentemente mais ansiosas e fóbicas do que tranquilas e satisfeitas. (...) A distância também motiva personagens duplicados (replicas) e ativa as narrativas fílmicas do desejo, da nostalgia e da memória por outras pessoas, de lugares e de tempos. Além disso, a distância impulsiona a estética de autorreflexão do filme que media os atos de ver e ser visto, exibicionismo e voyeurismo, presença e ausência. Em suma, a distância gerada pelo exílio permite e mesmo necessita de uma variedade de estratégias de performance e de mediação em filmes com sotaque, particularmente naqueles que são influenciados por discursos modernistas tardios. Estes assumem várias formas. ”

nostalgia, and memory for other people, places, and times. Moreover, distance propels the films' self-reflexive aesthetics, which mediate the acts of seeing and being seen, exhibitionism and voyeurism, and presence and absence. In short, exilic distance allows, even necessitates, a variety of mediated and performative strategies in accented films, particularly in those that are influenced by late-modernist discourses. These take several forms. (2001, p. 270-271)

Se no filme *Chile, a memória obstinada* o título esclarece o tema, o mesmo não ocorre com *Nostalgia da luz*. Afinal, pouco se pode deduzir dessa abstração.

Também consideramos que os estudos que realizamos não esgotam as possibilidades de leitura e análise dos procedimentos que Patricio Guzmán apresenta em seus filmes, pois permitem novas oportunidades para a continuidade dessa mesma abordagem.

Em *O poder popular* identificamos como se deu o início de sua trajetória como documentarista reconhecido pelo público, pela comunidade cinematográfica e acadêmica. A trilogia de *A batalha do Chile* representa, nesse percurso, o início de uma abordagem sobretudo documental. Os três filmes apresentam um caráter factual tão marcante que a presença da equipe no cerne daqueles acontecimentos registrados expressa um caráter notadamente testemunhal daquele registro como um todo. Por isso, *A batalha do Chile* possui uma força documental que atua como prova do embate político e ideológico que o Chile vivenciou nos anos precedentes ao golpe.

Além de *A batalha do Chile* representar uma prova da dimensão histórica dos eventos ali filmados, as condições nas quais a trilogia foi realizada revelam o modo como se deu sua aproximação aos temas posteriormente abordados em sua filmografia, algo que se dá não somente com o uso de novas estratégias audiovisuais, como também se mostra pela abordagem de uma temática que, então, se tornará predominante em seus filmes: a memória.

As três partes de *A batalha do Chile*, conforme expusemos no capítulo 1, foram montadas durante os primeiros anos do exílio de Patricio Guzmán, em Cuba, e lá o cineasta contou com tanto com o apoio essencial de colaboradores do próprio ICAIC (onde montou as três partes) como de outros colegas e parceiros chilenos também exilados no país. Nesse “processo colaborativo”, conforme afirma Patrick Blaine, o cineasta fez uma longa incursão ao “curto” material filmado, dado o resultado fílmico que esse processo permitiu: cerca de dezenove horas de filmagens brutas se converteram, depois de montadas, em quase seis horas de duração em três longas-metragens.

O trabalho de montagem das três partes de *A batalha do Chile* revela um processo de elaboração narrativa muito próximo entre elas, semelhantes à montagem de uma reportagem de televisão, em que se mostra a elaboração de um discurso dialético. Entretanto, esse foi um recurso utilizado por Guzmán para conseguir chegar nos núcleos partidários representativos. Uma grande quantidade de sequências foi realizada no calor dos acontecimentos. Para conseguir acesso aos locais em que se concentravam os representantes da ideologia conservadora, Guzmán e sua equipe se apresentavam como trabalhadores da imprensa e diziam pertencer ao Canal 13, emissora que atendia aos interesses conservadores da direita chilena.

Nos dois primeiros filmes da trilogia, *A insurreição da burguesia* (1975) e *O golpe de Estado* (1977), o diretor se concentra em argumentar como irrompeu o golpe de Pinochet. Na terceira parte, *O poder popular*, finalizada seis anos após o golpe, Guzmán se dedica a mostrar os esforços da classe trabalhadora, dividida ante a representatividade da *Unidad Popular* (que configurava a coalizão de Allende, “situação” no governo naquele momento da filmagem) mas empenhada em continuar a produzir, fosse por ideologia favorável ao partido de esquerda ou por um senso de necessidade. No percurso narrativo de *O poder popular*, Guzmán apresenta uma argumentação cuja intenção é defender que, apesar da classe trabalhadora estar dividida diante daquela disputa ideológica vivenciada, havia uma consciência de classe que sobrepujava

qualquer interesse escuso e golpista contra o governo de Allende. Quando o filme foi finalizado, em 1979, Guzmán já vivenciava anos de exílio. A atmosfera de fracasso não deixa de estar presente em *O poder popular*, tanto pela trilha sonora, ausente nos dois filmes anteriores da mesma trilogia, como pela elaboração discursiva: a imagem final de *O poder popular* é a falta de perspectiva gerada pelas linhas horizontais de um grande plano geral tomado na vastidão do deserto do Atacama.

O poder popular, assim como *A insurreição da burguesia* e *O golpe de Estado*, não é composto por imagens esteticamente belas. A crueza da imagem monocromática tomada de improviso, apesar da destreza e da habilidade do diretor de fotografia Jorge Müller, revela um registro fílmico de uma luz “enferma” típica em diversos filmes chilenos realizados durante a década de 1960 e 1970, como bem levanta Pablo Corro ao analisar a produção literária e cinematográfica chilena dessa época. A eloquência do registro *in loco* das imagens presentes em *A batalha do Chile* se sobrepõe à sua estética pobre. A urgência com a qual as filmagens se deram ganha um discurso de tom testemunhal daqueles fatos e acontecimentos tomados naquela realidade.

A força das imagens de *A batalha do Chile* será retomada, então, em *Chile, a memória obstinada*, filme que demonstra que o Guzmán buscava uma forma diferente de se expressar diante da proibição das imagens apagadas da memória audiovisual chilena durante o regime de Pinochet. Ao projetar as imagens de *A batalha do Chile*, o diretor aproveita o mote para realizar um filme diferente, buscando nesse exercício uma expressividade própria.

O uso de estratégias audiovisuais heterogêneas em *Chile, a memória obstinada*, marca, ao nosso ver um importante ponto de virada em sua filmografia, pois nesse filme, o diretor se aproveita dos recursos audiovisuais para elaborar uma inscrição própria de suas experiências. No entanto, ele se escora no poder das imagens eloquentes de *A batalha do Chile* para gerar

novos depoimentos e testemunhos e, assim, desenhar uma experiência audiovisual na qual ele busca se auto reconstruir.

A obstinação do cineasta se desenha, em *Chile a memória obstinada*, através do uso das imagens de arquivo em associação às imagens que realiza na atualidade da filmagem apoiados sobre os tantos testemunhos ali presentes. Nesse filme o cineasta aparenta estar empenhado em reconstruir um lugar sobre o qual quer ser reconhecido e lembrado. A memória, então, é explorada como tema em diversas nuances, marcada pelo uso das diferentes estratégias de filmagem: o uso de imagens de arquivo; o uso da projeção como recurso para contrapor a dualidade memória / esquecimento daqueles fatos e acontecimentos, traumáticos para muitos que ali são filmados, inclusive para o próprio cineasta; o registro de cenas através de uma estratégia que combina a rememoração e depoimentos no mesmo local em que o entrevistado viveu acontecimentos passados; uso de depoimentos associados a imagens de arquivo do próprio depoente; uso da *voice-over* como recurso de apresentação dos personagens, explicação de cenas e expressão da subjetividade do cineasta.

Através do filme *Nostalgia da luz*, identificamos uma exploração mais evidente dos recursos audiovisuais por parte de Guzmán. Notamos que, nesse documentário, ele utiliza recursos e estratégias heterogêneas que visam uma expressão tanto objetiva quanto subjetiva dos temas que aborda. Nesse filme, vemos a cristalização de um modo pelo qual o diretor buscou a expressividade de uma determinada experiência própria, como pudemos ver através do estudo da progressão de suas estratégias de realização, o que se torna mais evidente a partir de *Chile, a memória obstinada*. Assim, entendemos que o diretor, no amadurecimento de sua própria linguagem, concretiza um filme de caráter mais pessoal, privilegiando a manifestação de uma subjetividade sutilmente camuflada nos elementos visuais e sonoros.

Assim, concordamos com a afirmação de Timothy Corrigan:

A expressividade ensaística descreve, mais exatamente, penso, uma sujeição de um eu instrumental ou expressivo a um domínio público como uma forma de experiência que continuamente testa e desfaz os limites e capacidades desse eu por meio dessa experiência.⁷²

Entre *A batalha do Chile* e *Nostalgia da luz*, Guzmán desocupa o lugar de um possível documentarista tradicional para ocupar e assumir uma visão própria sobre a história e suas próprias experiências.

Certamente, este estudo é apenas o início de uma pesquisa que se poderá se aprofundar em diversos aspectos e conceitos circunscritos nos debates pelos quais entramos. As noções de filme-ensaio, por exemplo, abrem caminho para uma discussão de método, representação e análise de estratégias audiovisuais de ficção e não-ficção muito férteis.

---

⁷² CORRIGAN, Timothy. *O filme-ensaio. Desde Montaigne e depois de Marker*. Papirus, Campinas, 2015, p. 21.

Referências Bibliográficas

ADORNO, Theodor W. *O Ensaio como forma*. In: *Notas de Literatura I*. Trad. Jorge M. B. De Almeida. São Paulo: Duas Cidades, Ed. 34, 2003. pp. 15-45.

ASTRUC, Alexandre. *Naissance d'une nouvelle avant-garde: La Camera-Style*. L'écran française, (Magazin) 30/03/1948.

AUMONT, Jacques *et al.* *A estética do filme*. Trad. Marina Appenzeller. Revisão Nuno Cesar P. De Abreu. Campinas: Papirus, 2005.

AUMONT, Jacques, MARIE, Michel. *Dicionário Teórico e Crítico de Cinema*. Trad. Eloisa Araújo Ribeiro. Campinas: Papirus, 2003.

BLAINE, Patrick. *Representing absences in the postdictatorial documentary cinema of Patricio Guzmán*. In: *Latin American Perspectives*, Issu 188, Vol. 40 No. 1, January 2013 114-130.

BURCH, Noël. *Práxis do Cinema*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1969.

CAPELATO, Maria Helena (*et al.*). *História e cinema: dimensões históricas do audiovisual*. São Paulo: Alameda, 2011.

COMOLLI, Jean-Louis. *Ver e poder: a inocência perdida: cinema, televisão, ficção, documentário*. Seleção e Org. César Guimarães, Ruben Caixeta; tradução, Augustin de Tugny, Oswaldo Teixeira, Rubem Caixeta; revisão técnica, Irene Ernest Dias. Belo Horizonte. Editora UFMG, 2008.

CORRIGAN, Timothy. *O filme-ensaio: Desde Montaigne e depois de Marker*. Trad. Luís Carlos Borges. Campinas: Papirus, 2015.

DA-RIN, Silvio. *Espelho Partido*. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2004.

DUBOIS, Philippe. *Cinema, vídeo, Godard*. Trad. Mateus Araújo Silva. São Paulo. Cosac Naify, 2004.

FELDMAN, Ilana. *Na contramão do confessional: o ensaísmo em Santiago, Jogo de Cena e Pan-cinema permanente*, in: MIGLIORIN, Cezar. *Ensaaios no real. O documentário brasileiro hoje*. Rio de Janeiro, Azougue Editorial, 2010, pp. 149-167.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. *Memória, história, testemunho*. In: *Lembrar esquecer escrever*. São Paulo: Ed 34, 2006. Pp 49-58.

GAUTHIER, Guy. *O documentário: Um outro cinema*. Campinas: Papirus, 2011.

GERVAISEAU, Henri Arraes. *O abrigo do tempo: abordagens cinematográficas da passagem do tempo*. São Paulo: Alameda, 2012.

GUZMAN, Patricio. *A Importância do documentário*. In: LABAKI, Amir (org.). *A Verdade de Cada Um*. São Paulo. Cosac Naify, 2015. pp. 220-224.

HALBWACHS, Maurice. *A Memória Coletiva*. Trad. Beatriz Sidou. São Paulo: Centauro, 2003.

HUME, David. *A Arte de Escrever Ensaio*. Seleção de Pedro Pimenta. Tradução de Pedro Pimenta e Márcio Suzuki. São Paulo: Iluminuras, 2009.

KING, John. *Chilean Cinema in Revolution and Exile*. In: MARTIN, Michael T. (Editor) *New Latin American Cinema. Volume Two. Studies of National Cinemas*. Wayne State University Press, Detroit, 1997.

LEONE, Eduardo e MOURÃO, Maria Dora. *Cinema e Montagem*. Ed. Ática, São Paulo, 1987.

MENEGHETTI, Francis Kanashiro. *Documento e debates: o que é um Ensaio-Teórico?*. In: RAC. Curitiba, v.15, n. 2, pp. 320-332, Mar./Abr. 2011.

MORETTIN, Eduardo, NAPOLITANO, Marcos, KORNIS, Mônica Almeida (ORG). *História e Documentário*. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2012.

MOUESCA, Jacqueline. *Plano secuencia de la memoria del Chile: veinticinco años de cine chileno*. Madrid: Eds. del Litoral, 1998.

NAFICY, Hamid. *An accented cinema: exilic and diasporic filmmaking*. New Jersey. Princeton University Press, 2001.

NICHOLS, Bill. *A voz do documentário*. In: RAMOS, Fernão Pessoa (org.). *Teoria contemporânea do cinema, volume II*. São Paulo. Editora Senac, 2005.

_____. *La representación de la realidad. Cuestiones y conceptos sobre el documental*. Trad. Josetxo Cerdán y Eduardo Iriarte. Barcelona. Paidós, 1997.

NINEY, François. *L'épreuve du réel à l'écran. Essai sur le principe de réalité documentaire*. In: Cinémas: Journal of Film studies, vol.12, No 3, 2002, pp.165-173.

NÚÑEZ, Fabián Rodrigo. *O que é nuevo cine latino-americano? O cinema moderno na América Latina segundo as revistas cinematográficas especializadas latino-americanas*. Tese de doutorado. UFF, Niterói, 2009.

PELECHIAN, Artavazd. *Le montage à contrepoint, ou la théorie de la distance*. In: Trafic, No 2, Printemps, 1992, pp. 90-105.

PENJEAN, Pablo Blas Corro. *La dictadura y las enfermedades de la luz*. In Literatura y Lingüística No 28. 2013, pp 67-90.

RABIGER, Michael. *Direção de documentário*. São Paulo: Elsevier Editora, 2012.

REISZ, Karel. *Técnica del montaje cinematografico*. Taurus Ediciones, Madrid, 1960.

RICŒUR, Paul. *A memória, a história, o esquecimento*. Trad. Alain François (et al.). Campinas: Editora da Unicamp: 2007.

RODRIGUEZ, Juan Carlos. *Framing ruins: Patricio Guzmán Postdictatorial Documentaries*. In: Latin American Perspectives, Issu 188, Vol. 40 No. 1, January 2013 131-144.

RUFFINELLI, Jorge. *El Cine de Patricio Guzmán. En Busca de las Imágenes Verdaderas*. Chile: Uqbar Editores, 2008.

SHOHAT, Ella e STAM, Robert. *Crítica da imagem eurocêntrica*. Cosac Naify, São Paulo, 2006.

STAROBINSKI, Jean. *É possível definir o ensaio?* In: Remate de Males. Campinas (31.1-2): pp. 13-24, Jan./Dez. 2011.

STAROBINSKI, Jean. *Montaigne em movimento*. Trad. Maria Lúcia Machado. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

UCHITEL, Miriam. *Exílio, nostalgia, melancolia...as origens do tango*. In: *Percurso No 13* – 2, 1994. Pp. 37-46.

XAVIER, Ismail. *O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência*. São Paulo: Paz e Terra, 2012.

Referências Filmográficas

Patricio Guzmán

A batalha do Chile (*La batalla del Chile: la lucha de un pueblo sin armas*. 1975, 1977, 1979); A batalha do Chile I: A insurreição da burguesia (*La insurrección de la burguesía*, 94 minutos, 1975); A batalha do Chile II: O golpe de Estado (*El golpe de Estado*, 89 minutos, 1977); A batalha do Chile III: O poder popular (*El poder popular*, 79 minutos, 1979). Direção e roteiro: Patricio Guzmán, com a colaboração de Pedro Chaskel, José Bartolomé, Julio Garcia Espinosa, Federico Elton, Marta Harnecker e Chris Marker. Fotografia e câmera: Jorge Müller Silva. Montagem: Pedro Chaskel (ICAIC e John D. and Catherine McArthur Foundation). Narração: Avilio Fernández.

Chile, a memória obstinada (*Chile, la memoria obstinada*, 57 minutos, 1997). Direção: Patricio Guzmán. Fotografia: Eric Pittard. Música: Betarice Thiriet. Locução: Patricio Guzmán. Financiado por La Sept-Arte, Les Films d'Ici e National Film Board of Canada.

Nostalgia da luz (*Nostalgia de la luz*, 89 minutos, 2010). Direção e roteiro: Patricio Guzmán. Fotografia: Katell Djian. Música: Miranda & Tobar. Locução: Patricio Guzmán. Coprodução: Atacama Productions (França), Blinker Filmproduktion e WDR (Alemanha), Cronomedia (Chile) e Televisão Espanhola – TVE (Espanha).