

Universidade Federal de Minas Gerais
Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas
Programa de Pós-Graduação em Comunicação Social

TRAMAS DA CORDILHEIRA:

Tessituras entre identidade e cinema documentário contemporâneo na região andina a partir
de características estilísticas

Claudia Regina Adrianzen Lapouble

Belo Horizonte
2014

Claudia Regina Adrianzen Lapouble

TRAMAS DA CORDILHEIRA:

Tessituras entre identidade e cinema documentário contemporâneo na região andina a partir de características estilísticas

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação Social da Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Federal de Minas Gerais como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Comunicação Social

Área de concentração: Comunicação e Sociabilidade Contemporânea

Linha de Pesquisa: Processos Comunicativos e Práticas Sociais

Orientadora: Prof^ª. Dr^ª. Simone Maria Rocha

Belo Horizonte
2014

301.16 Lapouble, Claudia Regina
L315t Tramas da Cordilheira [manuscrito] : tessituras entre
2014 identidade e cinema documentário contemporâneo na região
andina a partir de características estilísticas / Claudia Regina
Lapouble. - 2014.
104 f. : il.
Orientadora: Simone Maria Rocha.

Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal de Minas
Gerais, Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas.

1.Comunicação – Teses. 2. Comunicação de massa –
Teses. 3.Documentário (Cinema) – Teses. I. Rocha, Simone
Maria. II. Universidade Federal de Minas Gerais. Faculdade
de Filosofia e Ciências Humanas. III.Título.

Universidade Federal de Minas Gerais
Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas
Programa de Pós-Graduação em Comunicação Social

Dissertação intitulada *Tramas da Cordilheira: Tessituras entre identidade e cinema documentário contemporâneo na região andina a partir de características estilísticas*, de autoria da mestrandia Claudia Regina Adrianzen Lapouble, apresentada ao programa de Pós-Graduação em Comunicação Social da Universidade Federal de Minas Gerais, defendida e aprovada pela banca examinadora constituída pelos professores:

Prof.^a. Dr.^a. Simone Maria Rocha (Orientadora)
Universidade Federal de Minas Gerais

Prof. Dr. Renato Luiz Pucci Júnior
Universidade Anhembi Morumbi

Prof.^a. Dr.^a. Ângela Cristina Salgueiro Marques
Universidade Federal de Minas Gerais

Belo Horizonte, 21 de março de 2014

Para a tia Lourdinha, com saudades.

Agradecimentos

Há dois anos, quando entrei para o PPGCOM, não poderia imaginar que esse tempo fosse passar tão rápido e nem que seriam tantas as pessoas que contribuiriam para que hoje eu pudesse estar aqui, lembrando de todas elas para escrever este pequeno texto. Creio que em primeiro lugar tenho que agradecer às felizes coincidências do mundo, sorte ou talvez destino, depende da crença de cada um. O feliz encontro número um foi com a Simone. Agradeço muito à Simone, orientadora exigente, de extrema generosidade, atenta aos detalhes e a quem muito devo. Um exemplo de pesquisadora e de mulher forte, seria e comprometida com o trabalho de pesquisa.

O felizes encontros seguintes foram com os colegas do COMCULT, Matheus, Lorena, Marialice, Bruna e Lívia. Cada reunião foi um aprendizado e cada um de vocês está nas linhas deste trabalho. A professora Ângela que acompanhou meu trabalho desde o início e sempre trouxe ótimas observações para melhorar e enriquecer a pesquisa. Os colegas e amigos com quem partilhei bibliografias, expectativas, risadas, descobertas acadêmicas e que espero levar por muitos anos comigo. Nanda, Marco Túlio, Bárbara, Campa, vocês vão brilhar na academia.

Mas não só aos novos amigos e professores tenho que agradecer. Os antigos foram os que me fizeram chegar aqui. Astréia, sempre me dando força, puxando a orelha quando necessário e acreditando em mim sempre e os professores da FUMEC que plantaram as primeiras sementinhas de meus interesse em pesquisa e aos professores da UFMG que foram apresentando novas perspectivas e despertando ainda mais meu interesse por pesquisa em comunicação.

Por fim tenho que agradecer também a minha família, que a seu modo, me dá força e motivos para continuar. Meus amigos de dez anos de amizade Amanda, Bárbaras, Roberta, Pedro, vocês são uns tesourinhos! E ao Blaise, que vai ganhar o prêmio à paciência 2013/2014 por me aguentar reclamar de tudo e ainda assim sempre ter uma palavra de ânimo e carinho. Você também é um tesourinho!

A todas minhas pessoas muito obrigada.

Resumo

Este trabalho procura pelas relações possíveis entre estudos teóricos sobre a identidade latino americana na contemporaneidade e o cinema documentário produzido nos países da região andina nesta primeira década do Século XXI. Pela análise de características estilísticas do documentário *Nostalgia de la luz* (Chile, França, Alemanha, 2010) de Patricio Guzmán, tomamos como referência a análise histórica do estilo proposta por Bordwell (2009) e procuramos identificar as tessituras possíveis de se estabelecer entre o homem andino encenado e os estudos acerca de identidade latino-americana empreendidos por autores dos estudos culturais, como Martin-Barbero e Canclini. Ainda tomando as ideias de Bordwell nossa análise se centra na observação sistemática de três elementos da *mise-en-scène* do filme: 1) atuação dos atores; 2) cenários e 3) enquadramentos, que compõe nossos operadores analíticos. Assim, indo do produto midiático cinema documentário para as relações desse com a cultura propomos uma forma de entender o audiovisual como expressão da cultura, como cenário, objeto e agente das práticas sociais na contemporaneidade. Em suma, procuramos aqui observar as encenações do homem andino e os traços de sua identidade postos em cena em documentários realizados em um contexto e lógicas de produção específicas.

Palavras-chave: América Latina. Estilo. Cinema documentário. Encenação. Identidade.

Abstract

This work searches for the relations that can be made between theoretical studies about Latin-American identity in the contemporaneity and the documentary cinema produced in the countries of the Andes region during the first decade of the XXI century. Through the analysis of stylistic characteristics of the documentary *Nostalgia de la luz* (Chile, France, Germany, 2010) by Patricio Guzmán, based on the historical analysis of style as proposed by Bordwell (200), we try to identify how the staging of the Andean man intermingles with the studies about Latin-American identity undertaken by cultural Studies authors, such as Martin-Barbero and Canclini. Still supported by Bordwell's ideas our analysis focuses in the systematically observation of characteristics of the film's *mise-en-scène*: 1) play of the actors; 2) scenarios e 3) framing, our analytical operators. Thus, going from the media product, documentary cinema, to its relations with culture, we propose a way to understand audiovisual as a culture expression, as scenario, object and agent of the social practices in the contemporaneity. To sum up, we tried to observe the staging of the Andean man and the traces of his identity put on screen in documentaries made in specific contexts and production logics.

Keywords: Latin America. Style. Documentary cinema. Staging. Identity.

Sumário

Introdução	8
1 – Por uma definição de cinema documentário	12
1.1 – Notas sobre o cinema documentário na América Latina	26
1.2 – Por uma estética do altiplano	35
2 - “Latino-americanos que fazem cinema”	40
2.1 – A nostalgia de Patricio Guzmán	41
3 – O estilo como método.....	51
3.1 - Análise de estilo e estudos culturais	57
3.2 – Operadores analíticos.....	62
3.3 – <i>Corpus</i> ou unidades de análise	63
3.4 – Análise de estilo documental.....	64
4 – Lendo as imagens de memória.....	66
4.1 - Análise pelos operadores	67
4.1.1 – Atuação dos atores dentro do quadro	73
4.1.2 - Cenários.....	79
4.1.3 - Enquadramentos	83
4.2 - Síntese da análise de <i>Nostalgia de la luz</i>	87
5 – De volta à cultura	89
Referências.....	102

Introdução

O presente trabalho procura entender a relação que se pode estabelecer entre os estudos teóricos sobre identidade latino-americana na contemporaneidade e o cinema documentário produzido nos países da região andina na primeira década do século XXI. Para a geografia a chamada América Andina compreende os países pelos quais passa a Cordilheira do Andes: Colômbia, Venezuela, Equador, Peru, Bolívia e Chile e têm em comum a língua espanhola, um passado colonial, atuais condições sociais e políticas muito próximas e são destacados culturalmente por uma forte presença da tradição dos povos nativos da região. Os elementos das culturas tradicionais destes países coexistem, entretanto, com elementos típicos de sociedades urbanas, onde se fazem presentes aspectos de uma cultura de massa que vem assumindo características do que Nestor Garcia Canclini (2000) chama de “culturas híbridas”. A esse respeito cabe aqui enfatizar que nossa proposta é dar enfoque à América Andina considerada mais sob o ponto de vista das questões culturais e das características marcantes que configuram os aspectos identitários da região, do que nos deter à questão geográfica como recorte primordial.

Pela análise de características estilísticas do documentário chileno *Nostalgia de la luz* (Chile, França, Alemanha, 2010) de Patricio Guzmán, procuramos chegar às marcas de identidade do homem andino, postas em cena no filme. Partindo assim, da leitura (Martin-Barbero, 1976) das características da *misé-en-scène* do filme a partir de três operadores analíticos: 1) atuação dos atores; 2) cenários e 3) enquadramentos, procuramos identificar as tessituras possíveis de se estabelecer entre o homem andino encenado e os estudos acerca de identidade latino-americana empreendidos por autores dos estudos culturais, como Jesús Martin-Barbero e Canclini.

A América Andina, como parte do que podemos chamar de sub-continente latino-americano, tem sido objeto de estudos que, em sua maioria, se voltam para a análise política, social e econômica focando as discussões culturais em aspectos antropológicos, pautados para a compreensão das tradições dos povos indígenas. Contudo, a moderna produção cultural da região, como o cinema documentário, objeto de pesquisa deste projeto, tem sido muito pouco discutida na academia, ao lado do cinema contemporâneo, o estilo televisivo e a moderna música popular.

Nosso pressuposto é de que o cinema documentário constitui-se em um elemento importante para a compreensão da cultura andina contemporânea, dentre outras coisas por ser uma das expressões da comunicação como prática social que mais nos oferece elementos para compreender e analisar as formas sociais e identitárias e suas práticas.

A definição da região andina como *locus* da produção do documentário a ser estudado foi orientada pelos escritos acerca do cinema da região, que em sua maioria se centram na produção do chamado “indigenismo” da segunda metade do século XX com pouquíssimas iniciativas de análise da produção audiovisual mais recente. Assim também, dentre outros estudos, nos valem da análise de Néstor Canclini (2000) para quem a América Latina é um lugar de culturas híbridas, em que o jogo de identidades se estrutura em complexas relações de solidariedade e dominação e a modernidade adquiriu traços também peculiares, indispensáveis para traçar um panorama do que poderíamos ter por cultura e identidade latino-americanas. Para ele trata-se de uma “região de múltiplas culturas”, que ao interagir resultam em um tecido social que coloca em xéque as perspectivas tradicionais sob as quais conceitos como identidade e modernidade são analisados nas ciências sociais. É a diversidade o traço que, segundo o autor, melhor caracteriza a realidade latino-americana nessa que chamamos de Era da Globalização.

No primeiro capítulo apresentamos um percurso das correntes e estilos que compõem a história do documentário produzido na América Latina, com ênfase nos países andinos. Procuramos assim fazer um mapeamento dos estilos documentários já desenvolvidos nessa região de modo que nos fosse possível compreender quais foram os esquemas utilizados pelo diretor do filme que tomamos como objeto de estudos, bem como quais foram os aspectos inovadores introduzidos na obra. Nesse capítulo procuramos observar como a história do documentário andino foi desenvolvendo formas características de posicionar os sujeitos frente e atrás das câmeras, levando os atores a se colocar em cena de determinada forma, escolhendo cenários preferenciais para o desenrolar das ações e na preferência por determinada escala de planos. Elementos esses que apontam para marcas de uma identidade andina.

Nossa intenção é tentar ver traços dessa identidade e do hibridismo de modo gradual e concreto. Observar os cenários preferenciais (se em lugares públicos ou privados), o modo como eles são enquadrados, a temporalidade na qual os personagens

estão inseridos; atentar para o modo como os atores aparecem no quadro (se acompanhados ou a sós), como as vozes são entoadas (se firmes ou trêmulas; suaves ou ríspidas) pode nos ajudar a costurar um perfil de identidade que pode ser conectada com suas influências culturais. A ideia, assim, não é partir somente do conteúdo ou do tema de antemão, mas perceber que certas composições cinematográficas podem nos situar numa cultura com seus traços identitários e suas características marcantes.

No capítulo 2 apresentamos o filme que forma nosso *corpus*, como mencionamos acima: *Nostalgia de la luz*, de Patricio Guzmán, apresentando com mais detalhe aspectos de sua realização e da trajetória de seu realizador. Destacamos que os critérios de escolha adotados obedeceram a questões relativas à acessibilidade e repercussão, uma vez que se trata de um filme premiado em mostras e festivais internacionais, além de ser o mais recente de um renomado diretor latino-americano, com intensa produção.

O terceiro capítulo traz uma apresentação da proposta metodológica adotada nesta pesquisa, a análise de estilo, baseada principalmente nos estudos de David Bordwell (2008). Procuramos nesse ponto promover uma aproximação entre os estudos de estilo e os de cultura, que nos dão as ferramentas para a análise que nos propomos realizar, nossa ponte para tal aproximação são as ideias de Martin-Barbero (2009) em “*Dos meios às mediações*”. Apresentamos também nesse capítulo uma delimitação do *corpus*, a saber cinco sequências que consideramos mais marcantes, no filme que escolhemos como objeto.

Após essa apresentação do *corpus* e da metodologia partimos para a análise das sequências escolhidas. A análise pelos operadores que mencionamos anteriormente nos dará subsídios para responder à pergunta de pesquisa ou problematizar os resultados encontrados em um percurso que se propõe do “meio” para os usos que os sujeitos fazem deles, as “mediações”, como afirma Martin-Barbero.

Por esse percurso proposto, do meio para a cultura, nossa pesquisa procura não se limitar a uma mera análise formal e técnica de documentais andinos, ao contrário, conforme procuramos expor acima, nossa análise propõe partir do produto para daí voltar às questões relativas aos estudos culturais. Nosso esforço de análise procura assim não apontar produtos midiáticos como meros exemplos de uma teoria da cultura dada de antemão. Nesse ponto fazemos uma ponte entre as ideias de Martin-Barbero,

empenhado em suas análises que procuram dar centralidade às mediações culturais, e Bordwell, no que se refere à importância de observar também as práticas, os produtos, reconhecendo sua centralidade no processo comunicativo.

A cultura marca e atravessa os indivíduos, porém são eles, atravessados por esses múltiplos referentes culturais, os que de fato constroem seus discursos de mundo. Assim, indo do produto midiático cinema documentário para as relações desse com a cultura, propomos uma forma de entender o audiovisual como expressão da cultura, como cenário, objeto e agente das práticas sociais na contemporaneidade. Em suma, procuramos aqui observar as encenações do homem andino e os traços de sua identidade postos em cena em um documentário realizado em um contexto e lógica de produção específicas.

1 – Por uma definição de cinema documentário

A sociedade contemporânea, em especial a latino americana – objeto deste trabalho – se caracteriza por uma marcante diversidade de referenciais simbólicos no campo da cultura. O cinema, como expressão de uma cultura de massa, dialoga com esses novos referenciais da contemporaneidade. Em mais de um século de história muitas foram as escolas e grupos de realizadores que propuseram novas formas narrativas e estéticas para o cinema documentário, a partir das mudanças pelas quais sociedades foram passando bem como também pelas inovações tecnológicas ao longo do tempo.

Desde a primeira projeção dos Irmãos Lumiere em 1894 até os filmes experimentais com tecnologia 3D, que dão ao espectador a sensação de estar dentro do filme, realidade e cinema foram modificando sua relação, mas sem, contudo, se dissociar.

Pela perspectiva de Manuela Penafria (2004), não é possível pensar o cinema documentário fora da ideia geral “cinema”, com sua linguagem e características estilísticas que lhe conferem particularidade como expressão artística e, claro, como produto comunicacional expressivo. A autora estabelece as peculiaridades do documentário frente ao cinema de ficção afirmando que entre ambos “não existe uma diferença de natureza, existe uma diferença de grau” (Penafria, 2004, p.01). Por graus a autora se refere às relações que as imagens em quadro, as imagens às que somos expostos quando vemos um filme, têm com o mundo cotidiano, com a vida comum.

Ainda pela perspectiva da autora seria preciso, para se empreender um estudo do documentário dentro do grande campo cinema, partir da materialidade para a teoria. Isto é, elaborar questões e pensamentos acerca desse produto não a priori, de modo a encaixar as produções em uma teoria concebida de antemão, mas após uma observação atenta dos filmes ditos documentais.

A nossa posição é que o documentário deve ser estudado por conceitos cinematográficos e não por termos que lhe são exteriores e que as teorias sobre o filme documentário não devem encontrar nos filmes um exemplo, como se estes fossem meras ilustrações. As teorias devem partir dos filmes, encontrado neles os conceitos a trabalhar. Ou, dito de outro modo, o que aqui se pretende é redimensionar os problemas que se colocam ao cinema a partir de conceitos que possam ser retirados dos filmes que tomam a designação de documentário (PENAFRIA, 2004, p.3).

Nessa perspectiva, podemos questionar então o que seria um filme documental? Responder a esse questionamento nos exige pensar essas produções em contraste com outros tipos de filmes, isto é, em contraste com o cinema dito de ficção. Porém, assim como afirma Bill Nichols, a tarefa de definir documentário não é nada fácil, já que por abranger diferentes estilos, técnicas, temáticas e formas, seria esse um “conceito vago” (Nichols, 2005). A proposta do autor é que para melhor defini-lo é importante pensar o documentário sob quatro diferentes óticas: 1) a das instituições: significa dizer que são documentários os filmes produzidos por empresas que os financiam e que assim os rotulam e os apresentam ao espectador; 2) a dos profissionais: é a percepção sobre o ofício de documentarista compartilhada por esses cineastas, o conjunto de expressões próprias, os festivais e congressos que frequentam, e a visão semelhante sobre aquilo que produzem; 3) a dos textos: refere-se aos filmes que compõem a tradição documental, tudo que foi produzido sob essa denominação nos diferentes momentos históricos que configuram toda a coleção de esquemas estilísticos e percepções sobre a relação dos filmes com a realidade; e por fim 4) a ótica do público, diz respeito ao conjunto dos espectadores, é à sensação que esses têm de estar assistindo a um documentário e não a um filme de ficção.

Propondo a observação dessas quatro instâncias, Nichols reafirma sua tese de que não é suficiente ou acertado procurar uma definição exata e precisa do que seria documentário *a priori*. Da mesma forma que, como acabamos de expor acima, defende Penafria, delinear uma ideia de documentário requer que o pesquisador se debruce sobre o estudo dos filmes que compõem essa tradição.

Mais do que proclamar uma definição que estabeleça de uma vez por todas o que é e o que não é documentário, precisamos examinar os modelos e protótipos, os casos exemplares e as inovações, como sinais nessa imensa arena em que atua e evolui o documentário. A imprecisão da definição resulta, em parte, do fato de que definições mudam com o tempo e, em parte, do fato de que, em nenhum momento, uma definição abarca todos os filmes que poderíamos considerar documentários (NICHOLS, 2005, p.48).

O documentário começa a se estabelecer, com muitas das características que lhe conferem sua especificidade tanto formal quanto estética, no final dos anos 1920 com a Escola Documental Inglesa, ou griersoniana. Uma das principais características dessa escola eram os filmes de propósitos didáticos, com a utilização de narração fora

de campo, em sua forma mais direta a “voz-de-Deus” ou *voz-over*¹, como fio condutor da história narrada. Em muitos exemplos desse primeiro documentário esse recurso chegava a dominar a cena.

Como destacado por Teixeira (2006), no entanto, antes mesmo da configuração da Escola Documental Inglesa, observavam-se alguns textos e experimentações que apontavam para uma estética similar à que essa escola estabeleceria. Esses primeiros filmes, realizados como forma de documentar descobertas científicas e fatos do cotidiano, deram as bases para o documentário, que carrega em seu nome a marca dessas primeiras experimentações. Porém, o próprio termo *documentário*, proposto por Grierson, não é um consenso entre os cineastas. Ao longo da história do cinema documental foram propostos inúmeros outros termos que, segundo as muitas escolas documentais que se seguiram às pioneiras, davam conta de abranger com mais propriedade a proposta de abordagem da realidade e as marcantes características de encenação que cada uma delas tinha.

Mesmo entre os primeiros documentaristas o nome pelo qual essa nascente proposta cinematográfica devia ficar conhecida gerou discussões. Ainda na década de 1930, Alberto Cavalcanti chegou a defender a proposta de que a Escola Inglesa fosse denominada não de documental, mas de “neo-realista”. Ao contrário do termo que ficou cunhado *documentário*, ao falar em um “neo-realismo” fica claro que a proposta é trazer uma nova abordagem da realidade, que antes mesmo do documentário se configurar, já representava um objeto do cinema.

O interessante da visão de Cavalcanti é sua premonição de um novo realismo que, em estado nascente no domínio documental do cinema naquele momento, década e meia depois se alastraria do cinema italiano para diversas cinematografias mundiais (TEIXEIRA, 2006, p. 264).

Até hoje a tradição documental carrega em si o estigma de ser o cinema do real, uma estética da transparência, em que tudo que o espectador tem em cena é diretamente captado do real. Tal visão é posta em xeque no documentário moderno, em que a própria ideia do real é questionada e o documentário se liberta dessa prerrogativa de representação direta de fatos ou episódios da realidade para alcançar novos desafios. Observam-se cada vez mais filmes que trazem experimentações tanto estéticas quanto narrativas. O que o primeiro documentário propunha e constitui até hoje um dos raros

¹Entende-se por *voz over* ou *voz off* as narrações fora de campo, ou seja, qualquer fala em que não se tem em cena a imagem de quem a produz.

consensos entre os documentaristas, era a promoção de uma discussão acerca de como poderia a realidade ser representada utilizando os recursos que o cinema colocava à disposição dos realizadores.

Recursos narrativos e dramáticos adaptados do teatro, como a preferência por planos abertos e interpretações excessivamente dramáticas, além de recursos visuais como as trucagens dominavam as películas produzidas nessa época. Os documentaristas faziam frente a esses artifícios, sua proposta era realizar filmes cuja simplicidade estética seria mais próxima das primeiras experimentações do cinema.

A questão do documentário não era, apesar das tentativas, a de constituir um conjunto de convenções comuns, uma espécie de consenso cultural para onde pudesse confluir uma determinada prática das imagens. Tal consenso nunca se realizou e, em seu lugar, o que se formulou foi uma série de concepções com matizes bastante diferenciados, muitas vezes até antagônicas, com base em uma diversidade muito grande de filmes. Por cima dos atributos e intenções que o configurariam como um gênero, a questão reivindicada pelo documentário era de cunho epistemológico, ou seja, uma questão de como conhecer, formar, educar com os meios postos à disposição pelo cinema, num momento em que o modelo ficcional nele se alastrava e destituía a realidade como referente (TEIXEIRA, 2006, p. 254).

A procura dos primeiros documentaristas por uma linguagem cinematográfica livre dos excessos da ficção e uma aproximação de temas que representassem o real não significavam, no entanto, um mero retorno ao uso puramente técnico dos recursos do cinema para simplesmente “documentar” os fatos. O cinema, como afirma Morin (1970, *apud* TEIXEIRA, 2006), já aprendera a narrar. Assim a proposta do cinema documentário era utilizar esses recursos narrativos e técnicos para “re-presentar” a realidade produzindo filmes despidos da teatralidade e artificialidade dos filmes de ficção.

No entanto a dicotomia entre o cinema documentário e o de ficção, persiste em certa medida até os dias de hoje e encontra suas bases nesse primeiro momento em que o cinema começava a configurar as características que hoje permitem defini-lo. Apesar de se estabelecer como lados opostos e até conflitantes, ficção e documentário partilhavam na época a mesma ideia de realidade, diferindo apenas na forma e nos recursos utilizados para representá-la.

Voltando à perspectiva de Penafria, lembramos que, para a autora, todo filme é em princípio documental “no sentido em que documenta algo”, podendo ser essa documentação um produto interpretativo com ressonância em uma realidade exterior, ou

seja, correspondente a algum elemento fora da diegese do filme, no caso do cinema documentário; ou a documentação de algo construído inteiramente a partir de elementos imaginados, construídos propositadamente.

Nos anos do cinema clássico tanto ficção quanto documentário tinham por ideal de realidade um fato externo à criação cinematográfica. Essa ideia se confundia com a de verdade e era considerada um *objeto* pronto, de delimitação clara e que estava fora do controle do cineasta, existia independente dele. Tratava-se assim, de “algo que lhes era exterior, dado de antemão e que se expunha como objeto de descoberta e revelação pelo cinema” (TEIXEIRA, 2006, p.255). Essa realidade, quando tomada pelo cineasta poderia ser trazida para o cinema estilizada, idealizada e recheada de artifícios como na ficção, ou apresentada de forma mais direta como pretendia o documentário.

Assim, mesmo compartilhando com os realizadores de ficção a mesma visão do que seria o “real”, as formas de apresentá-la eram radicalmente opostas. Os documentaristas defendiam que essa realidade, una, absoluta e objetiva, deveria ser colhida pelo cineasta do universo do cotidiano e apresentada da forma mais pura possível, de forma a apresentá-la tal e como era.

Também quanto aos conceitos e à relação subjetivo-objetivo, o documentário não apresentava um conceito muito diferente do que norteava o cinema de ficção. Ambas consideravam que “objetivo” era tudo o que se apresentava como sendo a visão da câmera, o olho do cinema. Considerava-se por outro lado subjetivo as imagens captadas e apresentadas como sendo a visão do personagem. Apesar de se fazer essa distinção entre subjetivo e objetivo, no entanto, vale lembrar que os objetos filmados são vistos e captados pela mesma câmera, que por sua vez se direciona para aquilo que corresponde à visão do cineasta. A narrativa indireta da câmera capta a ação direta dos personagens.

Cabe ainda lembrar que, no cinema clássico, tanto ficção quanto documentário apostavam em uma linha narrativa sustentada por grandes heróis, personagens exemplares que apresentavam uma verdade que se pretendia incontestável e universal. Dessa forma o que o documentário fazia era simplesmente deslocar essa relação sujeito-objeto sem, contudo, superá-la. Em um documentário como *Nanook: O esquimó* (1922), tido como o primeiro filme dessa estética, temos a presença de um herói, um personagem principal, o esquimó, que interpreta sua própria história para a

câmera em uma estrutura narrativa que em sua base em nada se diferenciava da utilizada pela ficção.

Em seu artigo “A *mise-en-scène* do documentário”, Fernão Pessoa Ramos defende que, em uma perspectiva de análise estilística de sua *mise-en-scène*, uma característica marcante do primeiro documentário, clássico, e até mais ou menos a década de 1950, seria a roteirização das unidades de tomada. Essa necessidade de controle dos elementos de encenação, como a posição dos corpos em cena, a composição dos elementos em quadro e também a linearidade das narrações em *off*, seriam características do que o autor denomina de “encenação construída”.

A encenação-construída do documentário costuma trabalhar a tomada através de preparação prévia e sistemática da cena, envolvendo falas (a voz do documentário), movimentação dos corpos e da câmera, fotografia, cenografia, roteiro, decupagem. O grau da preparação prévia varia para cada filme e para cada época, mas o importante é frisar que, na encenação-construída, a abertura da tomada para a indeterminação é estreita (RAMOS, 2011, p.10).

Assim, o que o primeiro documentário trazia era não a proposta de trabalhar um novo tema, a realidade, mas uma mudança de utilização dos recursos do cinema. Em vez de atores profissionais sua proposta era trabalhar com anônimos interpretando seu próprio cotidiano, em vez de filmagens em estúdio a locação externa, em vez de todo um aparato técnico e artifícios de filmagem, como as trucagens, o documentário preferia uma economia de recursos técnicos e uma maior naturalidade na filmagem. Ou seja, operava-se uma série de deslocamentos que, para os defensores do documentário, trariam a verdade para o cinema.

O documentário clássico se dividia ainda em duas correntes, a do documentário propriamente dito ou etnográfico e o de investigação ou reportagem. Essas linhas de cinema documentário possuíam meios diferentes de representar a realidade por meio de recursos narrativos e relações sujeito-objeto bem diferentes, devido, em grande parte, à intenção documental de cada um deles. Enquanto o documentário etnográfico se interessava por apresentar o ponto de vista dos personagens reais, como em *Nanook*, ou no cinema etnográfico de Jean Rouche; o documentário investigativo procurava expor de forma objetiva alguma situação real, assemelhando-se muito ao jornalismo.

Nanook, o esquimó (1922), de Robert Flaherty filme do qual já falamos anteriormente, aproxima-se, como dizíamos, dos documentários etnográficos por se tratar da documentação de um mundo distante, totalmente exterior ao do documentarista. Ao buscar na rotina dos esquimós, o tema central de seu filme, Flaherty abre para discussão uma questão que é ainda hoje polêmica entre os documentaristas, a da relação com o “outro”. No caso do primeiro documentário, o distante, exótico. Daí a associação desses primeiros filmes com a antropologia - mais tarde, no documentário moderno, o outro passa a ser o familiar, próximo, porém, sempre outro. Essa última corrente foi inaugurada por Cavalcanti antes mesmo do que se convencionou chamar de documentário moderno, já em 1926, com o filme *Rien que les heures*, em que apresenta o cotidiano parisiense, ou seja, a visão do outro semelhante, um “estranhamento do familiar/próximo” (TEIXEIRA, 2006, p.258).

Corrente emblemática do primeiro documentário, ou documentário clássico, a Escola Documental Inglesa teve seus quadros formulados por um grupo de notáveis realizadores dentre os quais se destacam, além do próprio Flaherty, John Grierson e o brasileiro Alberto Cavalcanti. Os filmes produzidos por essa corrente, nas décadas de 1920 e 1930, debruçavam-se sobre temáticas sociais e procuravam mostrar a visão do “outro”. Visão essa, que na perspectiva de Teixeira (2006), não deixava de ser apresentada de forma estilizada, em um “tratamento criativo da realidade”.

Ao lado dos realizadores da escola giesoniana, outro nome importante do documentário clássico é o do soviético Dziga Vertov, que formulou uma estética cuja proposta ia além do cinema documental. Sua ideia de um “cine-olho” desafiava a noção de que a câmera representava uma extensão do olho humano e a apresentava como um “olho” bem mais abrangente, que conseguia ir além da visão humana, tornando “visível o invisível” (Teixeira, 2006). Sua proposta de um cinema verdade pregava a não encenação e a não interferência da câmera, que deveria estar sempre isenta, externa à cena, um objeto invisível capaz de captar a “a vida de improviso”. Em seu filme *Cine-olho: A vida do improviso* ou *Kinoglaz*, de 1924, observamos essas ideias, aliadas porém, a uma técnica de montagem expressiva. Diferente da montagem clássica, em que a narrativa era apresentada de forma linear que davam ao espectador a noção do “enquanto isso” e continuidade dos acontecimentos filmicos, a montagem subjetiva consiste em uma disposição de imagens em que mais importante do que compor uma

linha narrativa coerente, era expressar a visão subjetiva que o realizador queria imprimir ao filme para provocar no espectador uma certa reação.

A proposta do documentário clássico, no entanto começa a se esvaziar depois da Segunda Guerra Mundial. Esse marco histórico levantou questões importantes que acabaram por despertar nos documentaristas a necessidade de repensar a forma de se fazer cinema. Os mecanismos antes capazes de dar conta das complexas relações com o real não eram mais suficientes frente a um mundo em que os paradigmas que, até então se tinha, estavam esvaziados.

Após 1945, temos um quadro em que o cinema se constitui como linguagem, estabelece-se uma nova perspectiva para a noção de real e, por consequência de sua representação no cinema, ou seja, o realismo ganha novos contornos tanto éticos quanto estéticos, além de novas prerrogativas para conceitos caros ao documentário, como as noções de campo e direto. Esse “novo” cinema prometia um aumento do efeito verdade graças às novas tecnologias que possibilitavam ao cineasta “capturar” a verdade de forma mais eficiente. Essa possibilidade acabava reforçando a falsa ideia e a pretensão de que o documentário era um cinema transparente, que mostrava a vida como ela era, deixando que o público tirasse suas próprias conclusões. Nesse sentido, uma das principais características dessas novas configurações do documentário é a ausência da voz do narrador.

Nos anos de 1950 e 1960, o cinema já havia se estabelecido como uma narrativa, não apenas pela consolidação do som e da dominação do cinema falado, mas, mais importante que isso, pela adoção de estratégias narrativas. Não mais se fazia cinema apenas pela experimentação técnica, mas com a intenção de contar uma história, seja pelo modo da ficção ou do documentário. Nessas décadas Pós Segunda Guerra Mundial, os conceitos da semiologia impregnavam as discussões em um discurso segundo o qual todas suas formas de expressão passaram a ser entendidas como linguagem. Não foi diferente com o cinema, cuja linguagem não se reduz ao texto, falado, lido ou escrito, mas está intimamente ligada às imagens e suas especificidades técnicas.

É por essa via que o cinema, todo ele, de ficção ou realidade, clássico ou moderno, embora de formas diferentes, constitui suas narrativas em que a palavra (a voz, o dito, o lido, o ouvido), obviamente encontra seu lugar, compõe-se como a imagem, mas conforme elementos de articulação que não são os da linguagem e sim parâmetros específicos da imagética

cinematográfica: luz, movimentos, sons, cores que estão em modulação contínua (TEIXEIRA, 2006, p. 263-264).

Destacamos aqui o pensamento de Nichols (2005) com relação à voz no documentário. Para o autor, é em torno dessa questão e de suas transformações que se desenvolveu o documentário. Mais do que o diálogo ou a narração, ou seja, o sonoro, a voz do documentário é o conjunto de elementos que se faz “ouvir”, que se percebe como produtor do discurso que o cineasta procura fazer acerca da realidade que se propõe a relatar. “Algo semelhante àquele padrão intangível, formado pela interação de todos os códigos de um filme, e se aplica a todos os tipos de documentários” (NICHOLS, 2005, p. 50).

Uma crítica feita tanto por Nichols quanto por Teixeira ao documentário moderno, com sua proposta de representar “a vida como ela é”, é quanto à tendência desses filmes em abolir a voz. Essa proposta vai além da opção por não se utilizar o recurso da narração e voz *off*, é mais radical, procurando calar o documentário, deixando a “realidade falar por si”. Na perspectiva de Nichols (2005), o cineasta não pode renunciar à própria voz, o que muitos documentaristas modernos fazem em favor da voz de seus entrevistados. O resultado são filmes que passam a falsa ilusão de que a realidade existe por si só, independente deles e que caberia ao cinema apenas apresentá-la ao público. Para Nichols, ao contrário, a voz imprime personalidade e realidade ao filme, cujo compromisso é criar discursos e apresentar impressões e pontos de vista a partir da realidade.

Muitos cineastas contemporâneos parecem ter perdido a voz. Politicamente, renunciam à própria voz em favor da de outros (em geral, personagens recrutados para os filmes e entrevistados). Formalmente, rejeitam a complexidade da voz e do discurso pela aparente simplicidade da observação fiel ou da representação respeitosa, pela traiçoeira simplicidade do empirismo não questionado (do tipo: as verdades do mundo existem; só é preciso tirá-lhes a poeira e relatá-las) (NICHOLS, 2005, p. 50).

Como dizíamos, o período de guerra havia deixado profundas marcas nas relações nas sociedades. A política de guerra, que forçava a uma economia de recursos, a morte e a destruição não poderiam ser ignoradas pelos cineastas e foram determinantes para um deslocamento das até então temáticas predominantes do cinema, que, no pós-guerra se volta para temas sociais. Esses elementos confluíram para se delinear um novo cinema cuja proposta era uma maior aproximação com a realidade, que ficou conhecido como neo-realismo italiano.

Os filmes dessa escola, produzidos no período final e no imediato pós-guerra, promoveram uma ruptura com o classicismo do cinema ao abolir as narrativas baseadas na figura do herói e personagens exemplares para propor um cinema em que são apresentadas “puras situações ópticas”, como explica Teixeira (2006), em narrativas em que o homem comum, despido de qualquer pretensão de discurso universal ou idealizado, é posto em cena.

Na visão de Rossellini, um dos maiores cineastas do neo-realismo, apresentada por Teixeira (2006), implicaria o neo-realismo em

Uma maior curiosidade pelos indivíduos humanos como são, com o recurso da “sinceridade da visão” e não dos “rebuscamentos”, uma necessidade, tipicamente moderna, de dar-se conta da realidade de forma “desapiedada”, concreta, correspondente ao interesse contemporâneo pelos “dados estatísticos e científicos”; um desejo de “esclarecer a si próprio” e de não ignorar a realidade qualquer que seja ela. O objeto do filme realista seria, assim “não a história nem a narração”, mas “o mundo” (TEIXEIRA, 2006, p. 256).

Assim, essa nova proposta para o cinema se constitui em um desafio, uma ruptura, que vem instaurar uma crise de conceitos no campo do cinema documentário, até então impregnado de elementos que o neo-realismo pregava como artifícios de ficção e deturpadores da verdade, que o documentário sempre reclamou como sendo relativa a seu campo de atuação cinematográfica. Essa corrente estética viria, portanto, a “instaurar uma nova disponibilidade para os elementos documentais da imagem, cujo resultado foi a introdução, daí em diante, de uma incerteza ou indiscernibilidade cada vez maior na oposição antes reivindicada entre ficção e realidade” (TEIXEIRA, 2006, p. 264-265).

Essas mudanças do pós-guerra, que levaram à necessidade de se repensar a forma de fazer cinema, tal como a proposta do neo-realismo italiano, como dizíamos anteriormente, foram alguns dos fatores que, aliados a outros elementos transformadores dessa época confluíram para uma transformação do fazer documentário. Conforme destacado por Teixeira (2006), seriam esses elementos transformadores a proliferação das denominações para se referir ao campo documental, como o “cinema-verdade”, de Jean Rouch, o “free cinema” inglês e o “cine-direto” nos Estados Unidos. Também o estabelecimento de novas bases técnicas, com o desenvolvimento de câmeras mais leves e silenciosas que conferiam maior mobilidade e possibilitavam à equipe, que podia ser também mais reduzida, ter acesso a lugares mais distantes. Essa inovação técnica

significou também a possibilidade de ter, além de uma maior qualidade técnica nas películas, uma mudança nas percepções de cinema direto e relação com o “objeto” filmado, um deslocamento das noções de campo e ao vivo.

O terceiro fator que contribuiu para o estabelecimento de um documentário moderno foi o desenvolvimento de novos métodos de filmagem, propiciado em parte pelos novos e modernos equipamentos dos quais o cinema passou a dispor. Recursos como a captação direta de som e as câmeras mais leves, permitiram que os documentários adotassem novos métodos, como uma menor intervenção no ambiente que se pretendia filmar com a abolição da voz over e até do roteiro.

Além dessas modificações, outra questão foi determinante para configurar o que hoje se conhece por documentário moderno. É a que se refere à estética dos filmes documentários. A “estética do real” principalmente no que tange às relações entre imagens objetivas e subjetivas em contraste com um terceiro referencial, o das imagens subjetivas indiretas livres. Ao contrário do documentário clássico, que ora mostrava a realidade seja de forma indireta e objetivamente ora apresentava uma visão direta e subjetiva dos personagens, introduziu-se uma terceira visão, oblíqua, denominada por Pasolini de “subjetividade indireta livre”, em que a visão da câmera e a dos personagens se confundem.

São representativos desse documentário moderno, em que as ideias de real e realidade adquirem, como afirma Teixeira (2006), uma feição híbrida, filmes como *Eu, um negro* (1958), de Jean Rouch e *Crônica de um verão* (1961) de Rouch e Edgar Morin. Tais filmes são exemplos de como essas novas perspectivas do fazer documentário, longe de servir como paradigmas para um cinema documental único de características bem definidas que conseguiriam estabelecer sua definitiva diferenciação do cinema de ficção, acabam por conferir-lhe vários caminhos, várias correntes e possibilidades de realizar seu intento de representar a realidade.

As novas propostas do documentário moderno nos anos de 1960 e 1970 propiciaram uma abertura para novas experimentações no campo documental mundo afora. Sua característica era a de reelaborar os conceitos e elementos das formas clássicas e modernas de fazer documental para criar propostas estéticas novas. Temos nessa época os chamados documentários de entrevistas, nos quais são utilizados recurso do discurso direto, ou seja, as personagens falam diretamente ao espectador.

Voltando às questões acerca da *mise-en-scène* documental levantadas por Ramos (2011), o documentário moderno se caracteriza por um tipo de encenação que o autor denomina de “encenação direta” ou “encena-ção/afecção”. Esse modo de “posta em cena” é em sua forma mais radical a própria negação dos artifícios de encenação, conforme era colocada pelo documentário clássico-como vimos anteriormente, com alto grau de controle e previsibilidade. Ramos defende ainda que seria possível identificar dois momentos na encenação direta, a do primeiro documental moderno com sua estética da “mosca na parede” e que se pretendia captação direta do real, e o segundo a do documental moderno contemporâneo em que o sujeito da câmera se coloca em cena, como também um sujeito filmado.

A atração pela indeterminação radical da tomada, que funda o estilo do cinema direto, transforma-se no momento reflexivo de novo campo ético. Não existe ambiguidade na presença do sujeito-da-câmera na tomada, existe ação, intervenção, embate, movimentos que o sujeito-da-câmera acompanha e provoca. Existe afecção, na expressão da face do corpo na entrevista/depoimento. Existe afecção, no olhar do mundo para a câmera e seu sujeito. O afeto e a ação sendo *ence-nados*, não necessitam ser ambíguos, mas apenas jogar limpo com o espectador (novo ponto ótimo para a ética documental), mostrando o percurso da enunciação. A construção é a própria essência da *encena-ção* na tomada e por isso não pertence ao campo valorado da ética. Para ser valorada positivamente deve ser desconstruída, ou seja, deve ser revelada na estrutura de seu modo enunciativo, para o espectador (RAMOS, 2011, p. 14 e 15).

Resgatando a colocação feita anteriormente sobre as características da encenação do documentário clássico e as do documentário moderno, conforme colocadas por Ramos “podemos falar de uma *mise-en-scène* documental, colocando em seu centro a relação entre sujeito-da-câmera e mundo na circunstância da tomada” (RAMOS, 2011, p.7).

A partir dos anos de 1980, a videoarte e a popularização do *videoclip*, além da consolidação de uma cultura de massa que já vinha se estabelecendo desde a década de 1950 a partir dos Estados Unidos, trouxeram novos desafios para o fazer documentário. Passamos de um cinema que procurava se aproximar cada vez mais de uma noção pura do real para um documentário palimpséstico, denominado por Nichols (2005) de auto-reflexivo, que se estrutura por uma colagem de vários outros produtos e remete, paradoxalmente, para uma perda da realidade.

Segundo Nichols (2005), no documentário contemporâneo os filmes ganham matizes mais complexos em sua relação sujeito/objeto, ao produzir filmes que mesclam elementos observacionais do documentário clássico e moderno, com

entrevistas e ao mesmo tempo recursos que permitem perceber a voz do realizador. Assim, esses documentários deixam explícita a ideia segundo a qual o documentário não se pretende um canal pelo qual se vê a realidade, mas sim uma representação subjetiva dessa. Um olhar sobre os fatos reais carregado de significado e impregnado da percepção de seu realizador, um sujeito com um ponto de vista definido e não um indivíduo imparcial, neutro.

Exemplo de essa confluência de elementos das diferentes fases do cinema documentário são os documentários do brasileiro Eduardo Coutinho, como *Santo Forte* (1999) e *Edifício Máster* (2002). Segundo Lins e Mesquita (2008), podemos encontrar nos filmes de Coutinho a articulação de elementos do cinema clássico com planos fixos e abertos, entrevistas, e a presença constante do realizador, que se coloca o tempo todo no filme seja aparecendo em cena ou fazendo perguntas aos entrevistados desde o extracampo.

O lugar do documentário seria, pois, o de um cinema que procura trazer a realidade para uma cultura em que essa mesma realidade se torna um espetáculo. Em que a proliferação de *reallity shows*, reportagens jornalísticas, que se valem de câmeras ocultas e o uso de novas mídias de distribuição e captação, nos colocam cada vez mais frente ao cotidiano do outro, seja este o “outro” distante ou o “outro semelhante”.

O documentário se configura como uma válvula de escape para esse excesso, essa banalização da realidade ao voltar-se para um outro lado do real, aquele que nos escapa no intenso bombardeio de verdade a que somos diariamente expostos. É mais que uma tentativa de oferecer “a vida como ela é”, configura-se em um campo que permite mais que oferecer a verdade para nossos olhos. Permitir que ela realmente seja vista, e que se reflita a seu respeito.

Para Comolli (2008), os modelos realistas que encontramos na televisão e nos meios digitais, como o YouTube, colocam para o cineasta a necessidade de se voltar para questões relativas não apenas ao “como filmar”, mas também a um minucioso exercício de observação e dedicação para tentar fazer o filme existir. Comolli observa que, o principal desafio é trabalhar para fazer que haja um filme. Daí sua afirmação de que o documentário mais do que um cinema do real, e sobre o real, se realiza “sob o risco do real”. “Os filmes documentários não são apenas ‘abertos para o mundo’: eles são atravessados, furados, transportados pelo mundo. Eles se entregam aquilo que é

mais forte, que os ultrapassa e, concomitantemente, os funda” (COMOLLI, 2008, p. 170).

Podemos citar aqui o exemplo de dois filmes brasileiros bastante representativos, *33* (2004) de Kiko Goifman e *Passaporte húngaro* (2003), de Sandra Kogut. O filme de Goifman coloca em cena a busca do diretor por sua mãe biológica, já a busca de Kogut é pelo direito de conseguir um passaporte húngaro (ela é neta de húngaros). Segundo o crítico Jean-Claude Bernardet, ambos os filmes podem ser entendidos como “documentários de busca”, ideia também compartilhada por Lins e Mesquita (2008), em que o cineasta-ator, se coloca uma missão que é cumprida (ou não) ao final do filme, que existe enquanto a procura acontecer. Tanto em um quanto em outro elementos “do real” poderiam fazer com que o filme não acontecesse, a opção de filmar a busca imprime no filme um alto grau de imprevisibilidade. Ao se propor documentar a busca, os realizadores optam por filmar o processo imprevisível que não permite a pesquisa previa, para depois realizar as filmagens. A pesquisa é o próprio filme. “No caso de Kiko, o receio que ele manifestou varias vezes, é o de que sua mãe biológica pudesse ser encontrada muito rapidamente. Se ele a encontrasse depois de alguns dias de filmagem, não haveria filme” (BERNARDET, 2005, p.144).

Pensar o cinema documentário, portanto, como vimos ao longo de sua evolução até o que hoje temos como documentário contemporâneo, exige que se pense nele dentro do tema geral cinema. Documentário não se dissocia da linguagem cinematográfica. Como defende Penafria (2010). “O documentário está no cinema”, partilhariam ficção e documentário dos mesmos pressupostos, das mesmas condições técnicas, dos mesmos códigos. “Documentário e ficção partilham o mesmo mundo, o do cinema, têm uma mesma natureza” (PENAFRIA, 2010, p.09).

Esse percurso histórico pelo que hoje podemos considerar como tradição documental é, assim, importante para melhor compreender o objeto com o qual nos propomos aqui trabalhar, a saber, documentários andinos contemporâneos. As contribuições levantadas principalmente por Penafria e Ramos nos parecem centrais para definir o que entendemos por “documental” neste trabalho. Um cinema com diferenças notáveis quando pensado em contraste com a ficção, mas com o qual compartilham a mesma perspectiva de narrativa com imagens.

Por fim, nossa proposta de análise de estilo do documentário *Nostalgiade la luz* (Chile, França, 2010), que será apresentado com mais detalhe no capítulo 2, encontra ressonância na afirmação de Ramos, quando esse autor nos apresenta sua perspectiva acerca da *mise-em-scène* documental:

O conceito de *encenação* é pertinente para trabalharmos com a evolução histórica do documentário nos séculos XX e XXI, abrangendo o conjunto de valores e procedimentos de estilo que definem uma forma narrativa com traços estruturais. Aspectos centrais da tradição documentária podem, portanto, ser analisados a partir da noção de *ação* (ou *afecção*) na *encenação* (ou na *encena-ação*), dentro do que estamos chamando de *cena documentária* (RAMOS, 2011, p. 15).

1.1 - Notas sobre o cinema documentário na América Latina

Para empreender nosso esforço de pesquisa que é observar o que os esquemas, formas e modos de encenação nos dizem sobre questões de identidade possíveis de identificar em documentários andinos na contemporaneidade, é preciso voltar um pouco no tempo. Procurar identificar quais foram as características estilísticas desse cinema, desde a dos primeiros filmes produzidos na região.

Dessa forma, guardando coerência e afinidade com as referências adotadas para a realização dessa pesquisa, não se pretende, portanto, tentar construir uma “história estilística do cinema andino”, uma vez que, como procuraremos também apresentar neste item, não podemos falar em uma propriamente dita tradição cinematográfica do subcontinente, mas sim de uma história de filmes, que carregam em si as marcas do contexto histórico em que foram realizados. Nosso percurso será o de visitar as diversas apropriações de estilo feitas pelos realizadores de alguns dos filmes que compõe a história do cinema documentário da região. Os modos como esses realizadores de países andinos se apropriam² dos esquemas disponíveis nos filmes que produzem, e se a partir disso podemos pensar em marcas da identidade andina possíveis de ser identificadas nessas escolhas estilísticas, em suma, se é possível traçar uma configuração do andino como ele é encenado a partir das marcas de estilo dos documentários.

²Entendemos aqui “apropriação” como tomar algo e torná-lo próprio. Podendo esse “tornar próprio” do esquema cinematográfico, no caso, ser feito de forma a reproduzi-lo sem qualquer intervenção, de forma negociada, adaptando o esquema aos usos específicos da situação (problema a ser solucionado pelo realizador) ou ainda de forma a subvertê-lo completamente o que, no fim, acabaria por dar origem a um novo esquema.

A maioria dos autores que se dedica ao estudo histórico do cinema documentário, e com especial destaque ao cinema documentário de nosso subcontinente, dentre os quais destacamos Paranaguá e Bernardet, nos apresentam como prerrogativa a questão da tradição documental da região. Tais autores chamam a atenção, conforme já havíamos ressaltado acima, para a impossibilidade de falarmos em uma “escola documental latino-americana”, seja por uma descontinuidade produtiva na maioria dos países, seja pelas muito diversas formas de produção observadas. Como máximo, afirmam, pode-se pensar em uma escola brasileira e em uma escola documental cubana. Para tanto, resgatando novamente o que acabamos de expor, nossa intenção neste trabalho será traçar um percurso primordialmente estilístico dos filmes que nos contam uma história da filmografia dos países andinos.

La pluralidad de tendencias y la diversidad de países coexisten justamente en una región donde las cinematografías han intentado durante décadas una convergencia, con vistas a constituirse en movimiento cultural, aun antes de que las contingencias del mercado y la necesidad de las coproducciones se volvieran inexorables. A pesar de ello, una imagen, mejor dicho, un prejuicio o un estereotipo se confunden con el documental latinoamericano, identificado con una película militante, pobre e improvisada, maniquea y burda, sin estructura ni originalidad (PARANAGUÁ, 2003, p. 15).

Voltamos para isso aos primeiros anos do cinema latino-americano, e por extensão do cinema andino, objeto deste trabalho. Nesse momento a maior parte da produção era documental e os pouquíssimos filmes de ficção se caracterizaram pela tentativa de imitar os modelos europeus do fazer cinematográfico. Nos primeiros filmes, e isso vale tanto para o documental quanto para a ficção, dominar o uso da tecnologia necessária para se fazer cinema representava um desafio para os primeiros realizadores que consideravam a produção cinematográfica no subcontinente uma forma de se sentir parte de um processo de modernização, que, dessa forma, os colocaria no mesmo patamar das nações desenvolvidas.

Isso é, conforme encontramos em Valenzuela (2008) reflexo de um sentimento de inferioridade que frequentemente perpassou a história da América Latina. Ao fazer cinema assim como “eles”, e com as mesmas características “deles”, o latino-americano alcançava seu grau de desenvolvimento tanto econômico e político quanto cultural, tal era a ideia dominante entre os cineastas das primeiras décadas do século XX.

Se durante os primeiros anos de produção cinematográfica na América Latina os filmes de ficção eram ainda poucos e em sua maioria realizados por estrangeiros de passagem pelos países da região, a produção de documentários era significativamente maior, realizada nos próprios países (se bem muitas vezes financiadas por empresas estrangeiras ou estatais) e bem aceita pelo público, havendo inclusive salas de exibição que se dedicavam exclusivamente à emissão de documentários e de cine-jornais, bastante populares à época (Paranaguá, 2003). Essas películas, que poderiam ser consideradas notas para a imprensa, tratavam de fatos do cotidiano ou grandes acontecimentos, como ocorreu na Revolução Mexicana (1910-1922), durante a qual foi estimulada a produção de filmes documentais para levar informações para as pessoas acerca do levante.

Esses primeiros documentais, eram maiormente produções feitas na estrutura de cine-jornais, no estilo do célebre Pathé Journal francês. Os filmes em sua maioria consistiam de cenas do acontecimento retratado, cobertas por uma narração dos fatos apresentados em imagens. Interessante notar que essas cenas eram em sua maioria reconstituições, sendo raras, devido principalmente às limitações técnicas do cinematografo, as imagens captadas no momento do acontecimento. Essas escolhas estilísticas eram mais do que um estilo da época, as soluções encontradas para dificuldades e limitações técnicas dos equipamentos, basta lembrar que nos primeiros filmes, mesmo os do cinema sonoro, não contavam com dispositivos de captação do som sincrônico o que nos possibilita pensar em um conceito de “ao vivo” diferente do que temos nos dias de hoje, com nossos equipamentos de captação simultânea de áudio e vídeo em HD.

A documentação, predominantemente de acontecimentos políticos, festas folclóricas e populares e eventos culturais, patrocinada por grandes empresas ou comércios dos centros urbanos, foi cedendo lugar a temas cada vez mais voltados para questões sociais e temáticas politizadas, devido à conjuntura histórica da época. A América latina, nas primeiras décadas do século XX, passava por transformações políticas importantes e via surgir uma onda de mobilizações indígenas e camponesas, que representavam para as populações a esperança de uma sociedade mais justa.

Realizadores como o mexicano Salvador Toscano fizeram essa transição das produções quase didáticas a filmes que documentavam a revolução, impulsionados pela

necessidade de registrar acontecimentos importantes para a história de seus países. Viajando ao lado de revolucionários como Villa e Zapata, Toscano realizava filmes que registravam as batalhas contra os caudilhos e se configuraram como importante fonte de propaganda, por ter fácil distribuição em cinejornais que encontravam um público numeroso.

Assim como no México, essa motivação dos cineastas por realizar documentários de conteúdo político se observou em países como Bolívia e Cuba, durante as revoluções ocorridas nesses países – em 1952, na Bolívia e, em 1959, em Cuba. A situação política efervescente e a perspectiva de mudanças estruturais profundas que essas revoluções prometiam estimularam a produção de documentários de caráter propagandístico favoráveis aos governos revolucionários.

O cineasta Jorge Ruiz é apontado como um dos principais realizadores desse deslocamento temático do cinema latino-americano, de uma predominância de questões urbanas para uma propulsão dos chamados filmes indigenistas. *Vuelve Sebastiana* (1953) é talvez o filme mais representativo dentre os primeiros produzidos por Ruiz e também um dos mais importantes do primeiro cinema sonoro boliviano. O filme, em cores, tem uma estrutura semelhante ao filme antropológico de Jean Rouch, com predomínio de planos gerais e narração em voz *off*, apesar de ter sido inteiramente filmado com captação sincrônica do som, e um forte caráter expositivo, a equipe de Ruiz teve inclusive a acessória do antropólogo francês Jean Vellard.

Vuelve Sebastiana conta a história de uma menina Chipaya que um dia sai de seu povoado para levar seu pequeno rebanho para pastar e em busca de pastos melhores, acaba se afastando e chegando ao território dos Aymara. Atraída pela prosperidade das terras Aymaras, com seus comércios e suas boas terras a menina se deixa ficar no território do povo rival. Enquanto isso em terras Chipayas os familiares de Sebastiana preocupados com o sumiço da menina mandam o avô a sua procura, o velho Chipaya a encontra e pese à inicial relutância da menina a convence a voltar com ele para o povoado Chipaya, em um discurso com alto teor moralizante, de não abandono do seu. As belas e bem cuidadas imagens do altiplano boliviano são acompanhadas de uma presença forte da narração em *off*, que é peculiarmente marcante em *Vuelve Sebastiana*, já que trata-se de um narrador que fala aos personagens, explica as imagens postas em cena, penetra na subjetividade dos indivíduos em cena e chega a ser um

verdadeiro condutor e interprete da narrativa encenada. Esse narrador parece por vezes traduzir as palavras dos personagens em cena. A respeito da peculiar estratégia narrativa que a voz em *off* dá ao filme escreve Veronica Cordova:

A través de la extraña estrategia de dirigirse a Sebastiana para decirle que ella no necesita oír porque las está experimentando, la película se está dirigiendo en realidad a la audiencia y realizando para ellos una especie de traducción de la complejidad de la vida y la cultura Chipaya. En este sentido, el narrador le dice a Sebastiana lo que ella está experimentando no para que ella lo sepa, sino para que la audiencia lo entienda. Es más, el narrador le está informando a Sebastiana del modo en que la audiencia occidental está interpretando su comportamiento. Pero como ni Sebastiana ni la comunidad Chipaya eran el público del documental - de hecho, ellos no vieron la película hasta por lo menos veinte años más tarde - lo que la narración hace es occidentalizar el “alma íntima” de los Chipayas, haciéndola comprensible para una sociedad urbana que, debido a la Revolución de 1952, estaba obligada a aceptar a los indígenas como conciudadanos (CORDOVA, 2007, p.138).

Esse filme é tido como marco emblemático do que passou a ser conhecido como “primeiro indigenismo”, em que pela primeira vez se coloca em cena um indígena. Esse indígena é, no entanto, idealizado como representante cristalizado de um passado glorioso e que agora passava a ser relegado a um mundo rural distante dos centros urbanos e que esse novo cinema devia trazer ao conhecimento do público da cidade. A principal crítica que os novos indigenistas, dos quais falaremos com mais detalhe adiante, dentre os quais destacamos o também boliviano Jorge Sanjines, faziam a esses filmes é que seriam esses, apesar de importantes principalmente por terem marcado uma mudança nos temas e no amadurecimento da produção local, filmes produzidos a partir de esquemas por demais alheios à tradição indígena, principalmente quanto ao estilo. A narração em *off*, a predominância de planos gerais e o demasiado esforço de encenação construída presentes nesses filmes, seriam assim uma repetição de esquemas com os quais os indígenas não se identificavam em sua tradição.

Porém *Vuelve Sebastiana* se configura como um verdadeiro marco nos filmes indigenistas por sua opção de colocar em cena as diferenças culturais e sociais de dois povos indígenas, Aymaras e Chipayas, o que confere singularidade aos grupos. Diferente dos filmes até esse momento os povos indígenas são colocados em cena com suas peculiaridades e conflitos e não apenas como uma massa de indivíduos exóticos, o outro diferente que faz parte do país, mas que era até então apresentado no cinema quase como uma peça arqueológica (Cordova, 2007).

Entendendo a importância e o potencial propagandístico dos filmes do nascente cinema sonoro os governos revolucionários criaram políticas e órgãos que incentivavam e financiavam a produção audiovisual. Essa política de incentivos foi um dos fatores que impulsionaram a produção cinematográfica, foi a partir desse período – da segunda metade do século XX- que a produção cinematográfica no subcontinente vive um crescimento sem precedentes. Vale destacar ainda que essa propulsão de documentários favoráveis aos revolucionários se inicia não por uma pressão do Estado, mas por acreditarem os cineastas na proposta político-social desses novos governos de esquerda.

Fundado em 24 de março de 1959, apenas 83 dias após o triunfo da revolução, o Instituto Cubano de Arte e Indústria Cinematográficas (ICAIC), constitui um exemplo da importância que os governos revolucionários atribuíam à produção audiovisual. Segundo Valenzuela (2008), a criação de um centro de estudos cinematográficos combinava com os esforços do recém instaurado governo socialista de “democratizar a herança cultural burguesa, levando a arte e a educação às massas” (VALENZUELA, 2008, p. 22). Nessa perspectiva, os primeiros filmes produzidos pelo Instituto foram bastante semelhantes aos documentários produzidos na década de 1920 no México, como vimos anteriormente, se aproximando do jornalismo. Tratava-se de filmes com um forte caráter educativo, didáticos ou institucionais.

Essa política governamental de incentivo audiovisual não se restringiu, porém, aos governos revolucionários de esquerda como em Cuba. No Brasil, ainda na década de 1930, no ano de 1936, é criado o Instituto Nacional de Cinema Educativo (INCE), no governo ditatorial de Getúlio Vargas. O objetivo do INCE era apresentar uma imagem positiva do Brasil, principalmente para o público interno, como forma de incentivar um sentimento de patriotismo, que ia ao encontro da proposta do governo populista do Estado Novo. Um dos principais documentaristas patrocinados pelo INCE foi Humberto Mauro que, entre 1936 e 1964, produziu mais de 350 documentários, a maioria deles com temáticas que exaltavam as belezas naturais do país, documentavam cerimônias oficiais ou festas folclóricas.

Essa proximidade dos documentaristas com o poder estatal, principal agente financiador do audiovisual na América Latina, resultou em trabalhos que, em sua maioria, não apresentavam características autorais e tinham um forte caráter expositivo,

com elementos marcantes de encenação clássica como narração em *off*. Outro ponto marcante era a tentativa de se aproximar dos filmes produzidos na Europa, principalmente na França, e nos Estados Unidos – e no caso de Cuba, no cinema soviético. Esse documentário apresentava características estéticas e narrativas adaptadas de modelos estrangeiros.

O grande impacto que o *Neo-realismo* italiano teve para o cinema mundial foi também observado na América Latina. A “estética da pobreza”, que essa corrente propunha, com seus filmes caracterizados pelas imagens cruas, a captação direta de som e, em muitos casos, a presença de atores não profissionais, além da temática social, foram recebidos com entusiasmo pelos documentaristas latino-americanos, de modo particular os dos países andinos com destaque especial para a Bolívia, como veremos adiante. Mesmo não chegando a configurar uma estética única, um grupo coeso de realizadores, os documentários latino-americanos produzidos no período pós-guerra apresentam em comum a forte influência do neo-realismo italiano.

A importância que essa corrente do cinema italiano teve no desenvolvimento do documentário na América Latina pode ser entendida, segundo Valenzuela (2008), devido às delicadas situações políticas que precederam ambos. O *Neo-realismo* se configura em um cenário de devastação e crise política deixado pela guerra, enquanto, na América Latina, o cenário político era complexo com a maioria dos países sob governos de características populistas e o triunfo da revolução cubana.

As duas cinematografias nasceram a partir de uma grave crise social-histórica na urgência por denunciar situações políticas, econômicas, sociais e culturais: a italiana, preocupada com a reconstrução da sociedade em um país destruído pela guerra; e a latino-americana, interessada nas lutas pela construção de sociedades mais justas. Os cineastas latino-americanos não assimilaram simplesmente o modelo neo-realista, mas bem o utilizaram para abrir uma nova via de expressão própria, tanto na ficção narrativa como no campo documentário. (VALENZUELA, 2008, p. 25)

Esse cenário de efervescência política que se observava na América Latina na década de 50, do século passado, despertou no campo das artes uma necessidade de repensar as características que se tinham até então na produção artística. A transposição de modelos estrangeiros não fazia mais sentido em uma sociedade em busca de transformações nos antigos padrões políticos e sociais, através de movimentos populares. No campo do cinema, se observa nesse período o surgimento de várias revistas especializadas que apresentavam os principais temas de debate da época entre

os cineastas: a busca por uma identidade do filme latino-americano, o compromisso social que o cinema deveria ter, sua utilização como veículo de militância política e questões ligadas à crítica do sistema comercial e a imitação de estereótipos externos. Além disso, o debate em torno do cinema também se dava em cineclubes, que começam a ganhar força na época, e nas universidades e escolas de cinema marginais. Assim, como defende Valenzuela:

A valorização da perspectiva autoral, dos temas regionais, autênticos e politicamente eficazes, bem como o desenvolvimento de uma estética própria, conformavam a pauta de preocupações dos cineastas que pretendiam inventar um cinema nacional, diferente do cinema europeu e do norte-americano (VALENZUELA, 2008, p.26).

Surgem nessa época movimentos de cineastas que procuravam modificar os cânones cinematográficos em seus países e realizar filmes que contivessem uma marca pessoal, com traços que permitissem identificá-los como genuinamente latino-americanos. Filmes comprometidos com um projeto de igualdade social almejado pelos levantes populares e com os quais toda uma massa de latino-americanos pudesse se identificar. Nasce assim movimentos como o *Cinema Novo* no Brasil, o *Grupo ICAIC* em Cuba, o *Cine Liberación* e o *Cine de La Base* na Argentina, o *Comité de Cineastas de La Unidad Popular no Chile*, a *Cinemateca de los Tres Mundos* no Uruguai e o *Grupo Ukamau* na Bolívia.

Cineastas de países como Bolívia, México, Equador, além de realizadores ligados aos anteriormente citados movimentos nacionais, se empenhavam em criar um novo cinema para a América Latina. Esse desejo comum por uma identidade cinematográfica fez com que esses cineastas se juntassem em torno de um movimento que ficou conhecido como *Nuevo Cine Latinoamericano*. Esse movimento tinha como proposta fazer oposição ao *Cine Viejo*, identificado como o cinema do colonizador, alheio por completo à realidade e às particularidades do sub-continente, e que, portanto, não era uma expressão de sua realidade.

Dentro do movimento do *Nuevo Cine Latinoamericano*, existia uma tendência que buscava se vincular aos elementos mais ‘puros’ de uma suposta identidade originária, um resgate da arte popular em detrimento da arte das elites – influenciada principalmente por uma cultura exógena. O foco do interesse concentrou-se na criação de um cinema popular sem pretensões técnicas, que podia ser feito em qualquer lugar e com qualquer tipo de equipamento – profissional ou amador (VALENZUELA, 2008, p. 28).

O *Nuevo Cine Latinoamericano* nasceu como um movimento propriamente dito do 5º Festival de Viña Del Mar, realizado em 1967 na cidade chilena de Viña Del Mar. Nesse encontro, que esse ano deu especial destaque ao cinema documental, cineastas como os argentinos Raymundo Gleyzer e Octavio Getino, os brasileiros Julio Bressane e Humberto Mauro, os chilenos Miguel Littin e Patricio Guzmán e o boliviano Jorge Sanjines, discutiram questões importantes acerca dos novos rumos que o cinema latino-americano deveria seguir.

Essas discussões se deram no *I Encuentro de Cineastas latinoamericanos*, realizado durante o festival. Com o tema “Imperialismo e Cultura”, foram debatidos no encontro questões relativas à independência do documentário latino-americano e a necessidade de vinculá-lo a questões sociais. A partir desse encontro, os cineastas chegaram ao consenso de que o *Cine Nuevo* seria um cinema do social, comprometido com as lutas populares por sociedades mais justas e com a causa das populações pobres e oprimidas dos países do subcontinente. Configurava-se assim como um cinema militante, que se posicionaria como principal via para a expressão do levante, da reação latino-americana a anos e anos de exploração pelos países centrais, primeiro dos países europeus e mais tarde do “imperialismo yanqui”.³

São dessa época filmes de forte conteúdo militante como, por exemplo, *La hora de los hornos* (1968), de Fernando Solanas e Octavio Getino e *La batalla de Chile* (1975-1979), de Patricio Guzmán. Também o boliviano *El coraje del pueblo* (1971) de Jorge Sanjines e os brasileiros *Viramundo* (1965), de Geraldo Sarno, *Subterrâneos do futebol* (1966), de Maurice Capovilla, e *Maioria Absoluta* (1964), de Leon Hirszman.⁴

Realizado entre 1975 e 1979 *La batalla de Chile* é apontada como a principal obra do chileno Patricio Guzmán, o filme começou a ser filmado quando o exercito atacou a Casa de la Moneda, sede do Governo chileno e só foi finalizado 4 anos depois em Cuba, quando Guzmán se encontrava no exílio. Trata-se de uma trilogia, filmada em 16mm que narra os fatos ocorridos no dia 11 de setembro de 1973, quando militares chilenos invadiram a sede do governo e mataram o então presidente Salvador Allende. A equipe de realização do filme consistiu basicamente de duas pessoas,

³Essa expressão encontra-se em vários textos e manifestos das décadas de 1960 e 1970, e se refere ao imperialismo dos Estados Unidos sobre os países latino-americanos.

⁴Essas produções, vale destacar, eram em sua maioria coproduções, como é o caso, por exemplo, de *A Batalha do Chile*, uma coprodução entre Cuba, Chile, França e Venezuela

Guzmán e o cinegrafista Jorge Müller (preso pelo regime militar e ainda desaparecido) , que filmou quase que inteiramente com a câmera na mão. A própria dinâmica dos acontecimentos filmados, uma verdadeira batalha urbana, dá o tom dinâmico do filme. Tudo parece se mover em cena são raros os planos parados e observa-se um predomínio dos planos sequenciais. Porém essa aparente falta de previsibilidade dos acontecimentos é relativizada pelo próprio Guzmán que em entrevistas costuma lembrar que, enquanto seguia com o cinegrafista dando-lhe indicações do que filmar ele quase podia prever os acontecimentos que iriam se suceder.

Grandes films, raras veces llegan sin anunciarse, como “La Batalla de Chile”. Un documental en varias partes y con una duración de muchas horas, sobre los hechos que precedieron a la caída de Allende... ¿Cómo un equipo de 5 personas, algunos de ellos sin experiencia previa (...) pudo producir un trabajo de esta magnitud?... Patricio Guzmán ha dicho en una entrevista (...) que, durante las luchas callejeras, él podía anticipar lo que iba a ocurrir y que, situado detrás del operador, le decía cuando se adelantara, mostrara un sector, bajara la cámara y la subiera. Esto es, él estaba tan impregnado con las posibilidades de la situación que era como si estuviera dirigiendo la acción. Podía usar los métodos del cine de ficción que había estudiado en la escuela de Madrid a fines de los años 60... (Pauline Kael, The New Yorker, 1978).

1.2 - Por uma estética do altiplano

Surge nas décadas de 1960 e 1970 principalmente na Bolívia e no Peru, um movimento que ficaria conhecido como “Segundo indigenismo”, que teve no boliviano Jorge Sanjines seu principal realizador. Em filmes, em sua maioria documentais, mas também incluindo nessa corrente alguns longas de ficção, essa nova fase do cinema dito indigenista, se caracteriza por filmes que apresentam um índio diferente daquele idealizado, representante de um glorioso passado pré-hispanico e coloca em cena um homem, em geral camponês, com dificuldades para sobreviver e manter sua cultura viva após os anos de revolução da década de 1950.

Ao apresentar um indígena combativo, protagonista de sua história e empenhado em se afirmar política, social e culturalmente os filmes do segundo indigenismo procuram negar a imagem paternalista do indígena que era apresentada nos filmes de Ruiz. Um cinema que procurava responder aos anseios de camponeses e operários, pessoas que, na visão dos cineastas indigenistas, já conheciam a pobreza, a fome e a miséria, por isso nada de novo seria mostrado a eles com filmes que apresentassem essa realidade. O que o povo queria era lutar contra essa realidade e

conhecer sua origem. A proposta desses novos cineastas era não mais fazer cinema sobre indígenas, mas fazer cinema do ponto de vista e para o povo, com a linguagem estética que não fosse estranha aos indígenas, se procurava uma “comunicabilidade com el pueblo” (SANJINES, 1979).

Essa procura por uma nova estilística autóctone era um dos pontos importantes para os novos indigenistas, que se propuseram a um novo cinema-arma, realizado com elementos narrativos que não fossem estranhos aos operários e camponeses do altiplano. Esse cinema devia se liberar de amarras e estratégias narrativas da ficção, como a utilização de atores e as narrações em voz *off*, a opção era por um cinema documental, em que o próprio povo interpretaria seu papel e a câmera seria instrumento de captação das ações desse povo em busca de emancipação. A proposta desse cinema é abolir o caráter individualista do cinema e empreender obras de caráter coletivo, tal e como é nas sociedades indígenas, a força está no grupo. Em suma, a proposta é negar a ideia de um cinema de autor.

Essa proposta estética e também temática, no entanto, podemos perceber, se bem significa uma ruptura com os esquemas até então predominantes no cinema andino, não constitui a criação de novos esquemas, mas sim uma reinvenção de elementos que já haviam sido empregados por exemplo, no cinema soviético, o qual os cineastas do novo indigenismo apontavam como grande influência na busca por um cinema para o povo. Além da tradição soviética, com o cinema de Medvedkin, o trabalho do cineasta holandês Joris Ivens é destacado como um dos pioneiros no documental revolucionário. Os indigenistas admiravam nos trabalhos de Ivens e na tradição soviética o fazer cinematográfico dinâmico, com uso de equipamentos leves e equipes pequenas que iam até o povo, um cinema fora do formalismo rígido dos estúdios e independente de roteiros (SANJINES, 1979).

Com a ascensão de governos militares em muitos dos países da América Latina, em meados da década de 1970, o projeto do *Nuevo Cine Latinoamericano*, se viu fragmentado pela repressão política dos Estados. Cineastas de países como Argentina, Chile, Uruguai e Brasil, tiveram filmes censurados pelos governos militares que, por meio de órgãos de fiscalização do audiovisual, controlavam toda a produção artística de seus países. Essa desarticulação dos movimentos nacionais de produção documental levou a um fenômeno que podemos chamar de cinema do exílio.

Forçados a abandonar seus países, muitos cineastas que compartilhavam das ideias propostas em Viña del Mar em 1967 passaram a realizar seus filmes no exílio. Cuba foi o destino de muitos desses realizadores, onde o ICAC lhes dava a oportunidade de continuar fazendo seu cinema militante e engajado com ajuda governamental. Muitos outros se refugiaram em países europeus, principalmente na França, onde o contato com as vanguardas cinematográficas da época como a *Nouvelle Vague*, influenciou o trabalho desses realizadores.

Era grande o número de filmes realizados por esses cineastas, chegando inclusive a superar a produção cinematográfica nos próprios países latino-americanos durante o período militar. Citando como exemplo o caso do Chile, onde, em apenas 10 anos, os cineastas exilados produziram 178 filmes, enquanto a produção dentro do país quase desapareceu nesse período. Conservando a proposta do *Nuevo Cine Latinoamericano*, os filmes dos exilados, tanto os de ficção quanto os documentários, se caracterizam pelas temáticas de denúncia dos abusos dos governos militares, a esperança de liberdade política e igualdade social e a nostalgia de seus países.

Muitos cineastas, porém, permaneceram em seus países e apesar da censura imposta pelos Estados ditatoriais conseguiam manter uma produção clandestina de filmes. Esses filmes marginais se caracterizavam por um forte caráter de denúncia social e os escassos recursos com os que eram produzidas. Filmes como *Iracema, uma transa amazônica* (1974), de Jorge Bodansky e Orlando Senna, foram feitos em plena ditadura e distribuídos clandestinamente em circuitos restritos. O filme só foi lançado oficialmente em 1981, quando a ditadura militar brasileira começava a dar sinais de estar prestes a chegar ao fim, o que aconteceu efetivamente em 1985.

Os noticiários *Noticieros Alternativos* e *Teleanálisis*, realizados pelo grupo *Proceso* e a revista *Análisis* – respectivamente, são também exemplos da pouca, porém, expressiva produção documental durante as ditaduras. Ambos boletins informativos, produzidos por grupos chilenos, tinham um forte caráter jornalístico e eram veiculados clandestinamente. Também na Argentina, grupos como o *Grupo Cine Testemunho*, reuniam realizadores para produzir filmes, cujas principais temáticas eram a identidade latino-americana e a marginalidade urbana. Cineastas como Marcelo Céspedes e Tristan Bauer faziam parte desse coletivo.

Com a queda dos regimes militares nos anos de 1980, muitos dos cineastas exilados retornam a seus países e se depararam com uma realidade completamente distinta da que haviam deixado. Os regimes militares haviam afundado os países em graves crises econômicas e com a herança de fazer um inventário dos abusos contra os direitos humanos cometidos durante os anos de repressão política. O espólio da ditadura era, nesse momento, o grande tema de debate das sociedades latino-americanas, debate esse que se dava também, por extensão, entre os cineastas.

Na década de 1980, a televisão havia se transformado no principal meio de comunicação de massa e a publicidade movimentava grande quantidade de capital. Assim, foi precisamente na produção de peças publicitárias para a televisão que muitos cineastas encontraram oportunidades de trabalho. O maior acesso a tecnologias que se tinha nessa época abria o campo do audiovisual também na América Latina. Assim como nos movimentos europeus, o documentário passou a dialogar com outros formatos como a vídeo arte e o jornalismo. Já a meados dos anos de 1980 e início dos anos de 1990, começam a ser fundadas produtoras independentes, como a argentina *Cine Ojo* – criada em 1986- e que contribuíram enormemente para a realização de filmes de caráter mais autoral.

Documentaristas trabalhavam tanto em peças publicitárias quanto na produção de material jornalístico para a TV e, ao mesmo tempo, realizavam trabalhos independentes de caráter mais autoral. Cineastas como Eduardo Coutinho, que se destaca por seu filme *Cabra marcado para morrer* (1964/84) – filme que foi interrompido durante o regime militar e retomado após a abertura política -, realizaram essa passagem por vários setores do audiovisual sem, no entanto, abandonar a realização de documentários.

Segundo Valenzuela (2008), os anos de 1980 são para o cinema latino americano, e, especialmente para o cinema documentário, um período de transição. Um momento em que o cinema continuava querendo manter seu compromisso com as questões políticas e sociais, mas diferente dos anos de 1960 e 1970, se libertando do caráter propagandístico e militante daqueles anos. Os cineastas compreenderam que os tempos haviam mudado e que nem o público nem as lutas eram as mesmas que haviam movimentado o *Nuevo Cine Latinoamericano*.

Continua-se querendo contar o social e o político, mas não de uma forma testemunhal e direta, já que se reconhece um público cansado com a repetição das formulas de escrita, onde a única coisa que mudava era o conteúdo. Começavam as experimentações na linguagem numa linha que usa a realidade como dupla para fazer com ela um relato cinematográfico. Muitos dos realizadores que estavam fazendo documentário testemunhal incorporaram elementos reflexivos às obras, preparando o terreno para o que seria a virada subjetiva dos anos 90 (VALENZUELA, 2008, p. 42).

Diferente dos anos de 1960, o documentário latino-americano contemporâneo apresenta uma enorme diversidade de formas e conteúdos, que tornam difícil classificá-lo em correntes bem definidas. A sociedade contemporânea, tão fragmentada, a dissolução das ideias de fronteiras e outras consequências da crise da modernidade, se observam também na produção documental, não apenas nas temáticas abordadas mas também na adoção de novos esquemas de encenação e inovações na *mise-en-scène*. Os trabalhos autorais se contrapõem ao material jornalístico e de forte caráter publicitário veiculado nas redes de televisão e – ainda- na maioria das salas de exibição. Há espaço, porém, para um documentário mais autoral, em que a realidade é construída a partir do olhar do cineasta, em documentários que Nichols chama de “auto-reflexivos” (NICHOLS, 2005, p. 50).

Voltando à tese de Valenzuela, a autora conclui que mesmo havendo entendido as mudanças pelas quais as sociedades passaram e os novos mecanismos simbólicos da contemporaneidade, o documentário latino-americano não abandonou completamente seu compromisso com as temáticas sociais. O que se observa, no entanto, é que o cineasta contemporâneo procura cada vez mais se libertar de rótulos e fazer um cinema livre, como afirmou Pablo Tropero (2006, revista Nossa América 26): “Cinema latino-americano não pode ser um subgênero, os rótulos conspiram contra nós”. Toda uma geração de cineastas procura assim - parafraseando Tropero - ser não mais realizadores de cinema latino-americano, mas latino-americanos que fazem cinema.

2 - “Latino-americanos que fazem cinema”

Como apresentamos anteriormente, de forma bastante sucinta, tomaremos como objeto, isto é, como porta de entrada em nossa busca pelas tessituras de identidade feitas pelo estilo de documentários contemporâneos, um filme realizado em um país andino, no caso o Chile, após a primeira década do século XXI. Trata-se do longa-metragem *Nostalgia de la luz* (Chile, França, Alemanha, 2010) de Patricio Guzmán. Neste capítulo apresentaremos o filme e seu realizador.

Quando se pensa em cinema documentário latino-americano, dentro do qual podemos situar o documentário andino, dificilmente deixa-se de lembrar os grandes e importantes filmes de caráter essencialmente militante, do qual são exemplos filmes como *La hora de los hornos* (1968), *El coraje del pueblo* (1971) e a trilogia *La batalla de Chile* (1979), para citar apenas alguns.

A produção contemporânea, objeto deste trabalho, no entanto se liberta dessa necessidade militante que movia os grandes documentaristas das décadas anteriores. A produção documental contemporânea, embora não nos seja possível afirmar isso empiricamente neste trabalho, se caracteriza por uma maior liberdade tanto das temáticas abordadas quanto de amarras estéticas e estilísticas. Como afirma Paranaguá:

Creo que hay una metamorfosis del documental en América Latina. Hay algo nuevo que ha ocurrido en estos últimos años. Yo le he dado el título general de desideologización del documental. Creo que el documental en América Latina ha perdido una parte de sus características de fuerte compromiso político que ha tenido en los años sesenta y setenta. Y, de esa forma, se ha abierto hacia una búsqueda de renovación formal sin trabas, con más libertad y amplitud de criterios que en el pasado y que hoy exhibe una gran heterogeneidad (PARANAGUÁ, 2010, p. 1).

Valenzuela (2006) nos apresenta uma perspectiva semelhante já nos primeiros parágrafos de seu artigo “*Yo te digo que el mundo es así: giro performativo en el documental chileno contemporáneo*”, no qual nos apresenta um panorama da produção documental chilena na contemporaneidade, perspectiva que pode ser ampliada para a produção latino-americana e andina como um todo.

La producción contemporánea de documentales pasa por un momento en que el cuestionamiento del propio documentalista se torna un fuerte elemento de la narrativa, tanto en sus motivaciones, como en la propia interferencia del objeto filmado. En América Latina, estos documentales, si bien no tienen representatividad cuantitativa, son innovadores en términos de lenguaje. Los documentales son performativos, producciones híbridas donde el film es un proceso y no un medio para entender el mundo; donde el autor/personaje construye un discurso afectivo, a partir de su visión subjetiva del mundo.

O documentarista contemporâneo, podemos assim entender, ao se libertar das amarras de uma tradição documental de caráter altamente ideológico, acaba não negando essa tradição. De certa forma, ele responde ao projeto de independência estética e temática que essa tradição propunha. Ainda pela perspectiva de Parangá (2010) e Valenzuela (2006) o cineasta se deu conta de que os inimigos são outros, diferente dos anos 1960 e 1970. As escolhas estilísticas, segundo os autores, dizem disso, mas não como uma resposta direta e automática a essas transformações sócio-políticas da região, mas como uma recolocação e reapropriação da própria tradição da forma e dos esquemas cinematográficos dos grandes documentaristas do passado.

Nossa proposta neste trabalho se centra precisamente nessas apropriações e reivindicações que o documentarista andino empreende na contemporaneidade na construção de suas narrativas sobre o real, seu cinema documentário.

Parece-nos importante, antes de prosseguir na apresentação da obra e seu realizador, expor brevemente os critérios que nos levaram à escolha desta produção. Esses critérios obedeceram a questões relativas principalmente à acessibilidade. Seria impossível realizar o tipo de análise proposta neste trabalho se não tivéssemos acesso a uma cópia do filme, o que nos permitiu vê-lo por numerosas vezes nos detendo em sequências específicas importantes para a construção de nossa análise.

Nostalgia de la luz é o mais recente longa-metragem de Patricio Guzmán, consagrado diretor chileno e reconhecidamente um dos mais importantes realizadores do cinema latino-americano. Tendo acesso a toda uma filmografia do diretor em diferentes circunstâncias, momentos históricos, possibilidades de produção, etc.

2.1 - A nostalgia de Patricio Guzmán

Poco importa tu origen y tu temática en esta enorme similitud que tenemos casi todos los creadores de cine documental, sin duda eternos pioneros frente al asombro que nos produce la realidad.

Patricio Guzmán

Nascido em 1941, em Santiago do Chile, Patricio Guzmán estudou Cinematografia no Instituto Fílmico da Universidad Católica de Chile, entre os anos de 1963 e 1966, mais tarde completou seus estudos de cinema na Escuela Oficial de

Cinematografía de Madrid, na Espanha. Apesar de ser conhecido por sua obra cinematográfica dedicada ao documentário, Guzmán teve sua primeira aproximação com o cinema pela animação, filmando em Super 8 os desenhos que fazia em seu tempo livre. Sua aproximação com o documentário se dá quando ele ainda era um jovem estudante no Chile dos anos de 1950, enquanto espectador, ao assistir filmes como: *Morrer em Madri* (Mourir à Madrid, 1962), de Frédéric Rossif; *Europa di note* (1959), de Alessandro Blasetti; *L'Amérique insolite* (1958-60), de François Reichenbach; *Noite e neblina* (Nuit et brouillard, 1955), de Alain Resnais; dentre outros filmes. Em entrevista Guzman conta do impacto que esses filmes causaram nele e em outros espectadores chilenos na época de sua exibição em Santiago:

Todos estos documentales, pese a que algunos eran de temas muy densos, como Perro mundo (Mondo cane, 1962), de Gualtiero Jacopetti, causaron un enorme impacto. El cine se llenó. Yo me acuerdo, todavía hoy, de Morir en Madrid en un cine lleno a la antigua, ochocientas plazas, y la gente ovacionando o silbando según se narraba el transcurso de la guerra y la derrota republicana. Recuerdo el silencio emocionado cuando muere Unamuno o cuando éste le para a Millán-Astray en la universidad, con la muerte de García Lorca... En Chile, entonces había un grupo joven de republicanos. Esse tipo de cine me enganchó para siempre. (CELIS, 2010. P. 255)

Após assistir esses documentários ainda muito jovem no Chile, Guzman continua citando outras produções que lhe causaram grande impacto e despertaram seu interesse pelo documental, desta vez durante o tempo em que estudou na Espanha:

Después, cuando estuve aquí, en la escuela [en la Escuela Oficial de Cinematografía de Madrid], vi más cosas: por ejemplo, El misterio Picasso (Le Mystère Picasso, 1957); El mundo del silencio (Le Monde du silence, 1956), el primer Louis Malle, magnífico; y algunos otros. Entonces me di cuenta de que este tipo de cine era una posibilidad que uno tenía si quería hacer carrera cinematográfica. Aunque escribí guiones de ficción en Chile, cuando llegué de vuelta y vi lo que estaba pasando allí me dije: 'Aquí lo que hay que hacer es filmar la realidad'. Rodé Elecciones municipales (1970), El primer año (1970), La respuesta de Octubre (1972)... y eso ya me consolidó para siempre (CELIS, 2010. P. 255).

Após seus estudos na Europa retorna ao Chile no final de 1970. Era o governo socialista de Salvador Allende. A atmosfera de triunfo revolucionário invade o jovem Guzmán que produz seus primeiros documentários em solo Chileno *El primer año* (1970) sobre o primeiro ano do governo Allende, e *La respuesta de octubre* (1972) sobre a resposta popular a uma grande greve de caminhoneiros promovida pela oposição para desestabilizar o governo de Allende. Até que em 11 de setembro de 1973, acontece o ataque à *Casa de la Moneda*, sede do governo chileno, por militares que tomam o

poder após a morte do então presidente socialista, instaurando um período de ditadura militar sob o comando do General Augusto Pinochet, que só acabaria em 1990. São precisamente os acontecimentos desse 11 de setembro de 1973 o tema central do filme mais importante da filmografia de Guzmán, *La Batalla de Chile*, trilogia realizada entre 1972 e 1979, finalizada no exílio. Filmada com apenas uma câmera e uma reduzida equipe, que por algumas vezes se limitou ao próprio Guzmán e ao cinegrafista Jorge Müller, desaparecido depois de ter sido preso em 1973.

Após o golpe de 1973 e de filmar as imagens que dariam origem a *La Batalla de Chile*, Guzmán tem o destino de muitos cineastas latino-americanos dos anos de 1970: o exílio. Vai primeiro para Cuba, onde, com o apoio do ICAIC, *Instituto de las Artes de Industria Cinematográficas de Cuba*, finaliza *La Batalla de Chile*. Com a colaboração de Pedro Chaskel na montagem o documentário foi finalmente concluído em 1979, não apenas como um, mas como três filmes acerca dos acontecimentos do golpe chileno: *La Insurrección de la Burguesía*, que aborda os anos anteriores ao golpe e as tentativas sem sucesso da oposição de derrubar Allende pelas vias legais; *El golpe de Estado*, aborda os enfrentamentos populares que culminam com o ataque ao Palácio de governo e a morte de Allende; e *El Poder Popular*, se concentra nos grupos de resistência popular ao governo militar.

Segundo Ruffinelli *La Batalla de Chile* já nasceu como uma obra clássica. Nunca nenhum outro filme chileno ganhou tantos prêmios nem foi tão elogiado pela crítica internacional. A trilogia de Guzmán é considerada uma das mais importantes produções do *Nuevo cine latinoamericano*, não apenas por seu caráter político mas também pela força de suas imagens, o ritmo da montagem e as inovações estilísticas que apresenta, com o uso predominante de câmera móvel e os planos prolongados que intercala a depoimentos fortes de pessoas chave desse importante acontecimento da história do Chile. Mesmo com a grande repercussão o filme teve sua exibição proibida no Chile, apenas em 1999 uma empresa chilena passou a comercializar o filme em VHS.

Em 1996, o filme passou por uma reedição, na qual foi substituída a trilha sonora original. Sobre esse processo que alterou e atualizou o tom revolucionário do filme, afirma Guzmán, em entrevista a Jorge Ruffinelli:

En muchos países existe una práctica común con los viejos documentales, que es "retocar" algunos pasajes del texto original. No se trata de cambiar el sentido básico de la obra, sino de reorganizar una parte de la voz en OFF. -La Batalla de Chile se prestaba para hacer algunos cambios. Hay que recordar que, hace 25 años, cuando se hizo el montaje original, yo sentía una necesidad exagerada de explicar demasiadas cosas acerca de la situación chilena, que en aquel momento nadie conocía y que hoy día resultan supérfluas (RUFINELLI, 1995)

Perguntado se essas mudanças representaram mais do que uma modificação de estilo também uma necessidade de atualização de linguagem, nas palavras de Ruffineli, uma mostra de que “não se pode continuar com a linguagem dos anos setenta”, Guzmán completa:

Alan Rosenthal, Bill Nichols y otros teóricos del documental afirman, más o menos, que cada generación necesita establecer un nuevo lenguaje definitivo, pues el paso del tiempo modifica el tono del relato. Por ejemplo, narraciones que nos parecían neutras en 1950 hoy día nos parecen recargadas y demasiado pedagógicas. El realismo de una generación parece un "artificio" a la siguiente. (RUFINELLI, 1995)

Depois de Cuba, Guzmán passa pela Espanha onde produz *En el Nombre de Dios* (1987), *La Cruz del Sur* (1992), *Pueblo en Vilo* (1995) e na França, onde se encontra atualmente radicado e produz *La Memoria Obstinada* (1997), *La Isla de Robinson Crusoe* (1999), *El Caso Pinochet* (2001), *Madrid* (2002) e *Salvador Allende* (2004), além de *Nostálgia de la Luz* (2010), seu filme mais recente e objeto deste trabalho.

O exílio, a passagem por diversos países e o afastamento do Chile, em um primeiro momento por pressões políticas, mas depois por motivos pessoais e profissionais, é um ponto marcante da filmografia de Guzmán. Seus filmes, se bem mantem uma forte linha autoral, apresentam mudanças principalmente de estilo a cada mudança geográfica do diretor. Como afirma Marina Dias López:

El exilio dará, después, una vocación interesante al cine de Patricio Guzmán. Aunque existe una clara línea argumental que cose una constancia en las preguntas, en los contenidos de su cine, cada país de residencia permite conjurar las respuestas siguiendo el quehacer de un foro distinto. El comentario dado a sus imágenes puede escribirse en una doble determinación. Por un lado, construir un fondo de provisión para el imaginario latinoamericano, buscando sus lugares de producción creativa y de convención narrativa a través del ejemplo de cine metafórico, como es *La rosa de los vientos*, y también en la exposición de las raíces precolombinas y las suturas de mestizaje en *México precolombino* (España, 1987) y *La Cruz del Sur* (España, 1992). Y, por otro lado, la mayor parte de la cinematografía de Guzmán busca crear y recrear la identidad chilena desde posiciones de distancia motivadas por la separación física, pero también desde una lejanía que es fácilmente explicable por la disposición de un discurso que se pretende idealista, pero que inevitablemente aboca a la nostalgia. Así, el

conjunto de su obra establece unas pautas que coinciden con los **marcos** geográficos e institucionales donde se producen las películas. Estos lugares marcan, como hitos del camino, el estilo que caracteriza a cada capítulo del libro de viaje (LOPÉZ, 2003. P. 216 e 2017).

Nostalgia de la Luz, é o mais recente trabalho da fase francesa de Guzman, marcada por um forte traço memorialista. O filme, uma coprodução entre França, Alemanha e Chile, demorou quase três anos para ser produzido, enfrentando diversos problemas para encontrar financiamentos. Chegou a ser rejeitado duas vezes pelo *Centre National de la Cinématographie*, da França, e por 15 canais de televisão europeus, antes de conseguir ser realizado graças aos esforços do diretor e sua produtora e esposa Renate Sachse, empréstimos pessoais de amigos e o apoio de Televisión Española e o canal de televisão alemão WDR. O filme conseguiu ainda financiamento da bolsa Brouillon d'un Rêve de la SCAM e a Fundación Sundance e do FONDS SUD, fundo para a produção cinematográfica da América Latina, África e Oriente Médio, dos Ministérios franceses da Cultura e Comunicação e de Relações Exteriores.

Pese a esses problemas iniciais de financiamento o filme pôde ser realizado com um orçamento final de 600.000 € e teve grande repercussão em festivais e premiações internacionais. Estreou em 2010 na Sélection Officielle de Cannes e foi premiado como Melhor Documentário europeu de 2010 pela European Film Academy.

Nostalgia tem como tema central o movimento de procura. Procura por algo do passado, seja este o passado de milhões e milhões de anos dos mistérios do cosmos, a história antiga das múmias e objetos das civilizações pré-colombianas ou ainda o recente passado dos mortos da ditadura militar chilena. O deserto do Atacama é o palco onde essas procuras são empreendidas, astrônomos vasculham o céu à procura de explicações para os mistérios extraterrestres, arqueólogos procuram na terra seca os restos de antigas civilizações que ha muito habitaram esse mesmo solo e por último o grupo de mulheres, conhecido como “*Mujeres de Calama*”, com suas bolsas e pequenas pás à procura de qualquer pista de seus familiares, presos políticos mortos durante a ditadura militar.

O filme transita, pois, pelas buscas desses três grupos de chilenos, astrônomos com seus telescópios, arqueólogos em suas escavações e as *Mujeres de Calama*, na procura obstinada pelos restos de seus entes queridos. O filme relaciona essas diferentes buscas, assim como tece uma narrativa em que se pretende um dialogo entre diferentes

temporalidades: o passado, o presente e o futuro. Nesse trânsito entre temporalidades e buscas está a procura do próprio filme, que é a de trazer para as novas gerações de chilenos a memória desse tempo, não como uma ferida aberta, mas como uma cicatriz que não deve ser esquecida.

Guzmán estrutura seu filme em entrevistas, intercalando depoimentos das mulheres, dos astrônomos e de arqueólogos e também com ex-presos políticos. Junto às vozes dos personagens está a voz do próprio realizador perpassando como um fio de costura pelas vozes dos personagens postos em cena. O realizador se coloca no filme, não em imagem, mas por sua voz. Porém o narrador não é aqui uma voz de autoridade, a voz de Deus, mas a voz de mais um personagem-cineasta que acrescenta seu relato, sua memória, ao de seus personagens em cena.

Encontra-se expresso esse inicial paralelo entre os três níveis de procura pelo passado apresentadas no filme: a dos astrônomos, a dos arqueólogos e a das *Mujeres de Calama*, na sinopse disponível no site oficial do diretor, mesma encontrada na versão chilena das cópias em DVD do filme. Três procuras pelo passado que o filme relaciona como partes complementares de um mesmo cosmos, instâncias de uma mesma memória chilena.

“Nostalgia de la Luz” es un film sobre la distancia entre el cielo y la tierra, entre la luz del cosmos y los seres humanos y las misteriosas idas y vueltas que se crean entre ellos. En Chile, a tres mil metros de altura, los astrónomos venidos de todo el mundo se reúnen en el desierto de Atacama para observar las estrellas. Aquí, la transparencia del cielo permite ver hasta los confines del universo. Abajo, la sequedad del suelo preserva los restos humanos intactos para siempre: momias, exploradores, mineros, indígenas y osamentas de los prisioneros políticos de la dictadura. Mientras los astrónomos buscan la vida extra terrestre, un grupo de mujeres remueve las piedras: busca a sus familiares.

Segundo Valenzuela (2006) o tema da memória, seja a individual ou a coletiva dos povos, é uma constante nos documentais latino-americanos, que levam a uma potencia mais elevada a vocação do cinema documentário de ser um suporte privilegiado para tais abordagens, “uno de los pocos lugares de reflexión que el hombre moderno tiene a su alcance” (Ruffinelli apud Valenzuela, 2006, p. 8). De forma particular o tema da memória se encontra bastante presente e é uma das marcas do cinema de Guzmán, lembramos a famosa frase do cineasta: “Un país, una religión, una ciudad que no tiene cine documental, es como una familia sin álbum de fotografías, es decir, una comunidad sin imagen, sin memoria”.

Em entrevista concedida aos críticos Andrés e Santiago Rubín de Celis, durante a terceira edição do Festival Documenta Madrid, em 2006, afirma Guzmán:

Yo creo que trabajar con la memoria es muy importante, muy importante, y el documental se presta muy bien a ello. Creo que es bueno trabajar con el pasado no para recordarlo, sino para incorporarlo al presente, porque, de alguna forma, es una representación de nuestra identidad. Por lo tanto, si tú no tienes identidad, no tienes cómo desenvolverte en el presente. Un currículum vitae es eso: es tu identidad hasta ese momento. La memoria es un tema que me apasiona y, en un país como Chile, hay que, vez tras vez, continuar tratándolo.

Nostalgia de la Luz não é o primeiro filme no qual Guzmán trata da questão da memória, esse tema alias é recorrente em sua obra, em especial no que se refere à ditadura militar chilena. O tema já havia sido tratado pelo diretor em outros documentários, dentre os quais destacamos *La Memoria Obstinada* (1997), no qual ele retorna ao Chile em busca de personagens e lugares presentes em *La Batalla de Chile*.

Encuentros, performances, representaciones que buscan acabar con la amnesia. Todas ellas intervenciones del mundo real con una motivación común: la idea obstinada por recuperar una memoria, que según Guzmán, no forma parte de la conciencia histórica de la población chilena (VALENZUELA, 2006, p.12).

Sobre Guzmán e *La Memoria Obstinada*, afirma Valenzuela: “El cineasta construye su obra sobre la base de su propio trabajo ya consolidado. Lo trae al presente y lo enfrenta a la realidad actual. Al exponer su obra anterior, se expone a si mismo, a su historia, a sus experiencias y puntos de vista.” (VALENZUELA, 2006, p. 10).

Nesse filme o diretor explora o fato de *A Batalha do Chile* ter tido a exibição proibida no país por mais de 30 anos. Afirma o diretor “Para muchos el tema de la memoria es un tema encerrado.” Guzmán retoma essa idéia em *Nostalgia de la Luz*, onde a procura por um passado distante nas estrelas e a preservação de múmias de um período pré-espanhol contrastam com as evasivas a um passado recente da historia chilena, que é o período da ditadura de Pinochet.

A memória, a ação de rememorar é algo central no filme de Guzmán, uma ação bem mais complexa do que o simples ato de lembrar, algo que aciona imagens e sensações mais complexas do que o simples “não se esquecer” dos fatos em questão. Em sua narrativa o cineasta procura acionar e evocar as diversas narrativas individuais dos personagens apresentados, astrônomos, arqueólogos, mulheres, ex-presos políticos e filhos de mortos ou desaparecidos da ditadura militar, todos eles constroem uma grande narrativa feita de pequenos fragmentos de suas realidades subjetivas.

O resultado é uma narrativa formada de pequenas histórias, de depoimentos aparentemente mínimos, experiências humanas, que evidenciam as marcas que o governo militar deixou nas pessoas do país. Mas “a rememoração não preenche os buracos da memória, mas revela os pontos decisivos da história do sujeito.” (Guimarães, 1997), e não apenas do sujeito, mas em grande medida também a história, a memória coletiva.

A partir dos anos 90, em grande parte com o fim do governo Pinochet, em 11 de março de 1990, o documentário chileno passou a abordar mais os temas relativos a esse período da história do país. Esse movimento se deu por parte de cineastas de diferentes gerações. Não apenas daqueles que tinham sido vítimas dos primeiros anos de repressão do golpe, exilados ou ex-presos políticos, mas também era um assunto caro aos novos cineastas. Nas palavras de Valenzuela (2006, p. 9) esses cineastas “reflexionan en sus obras sobre estos mismos temas, como un ejercicio por rescatar la memoria, por entenderse y entender a los que, desde diferentes individualidades, fueron protagonistas de esa historia.”

Tanto em *Memoria Obstinada* quanto em *Nostalgia* Guzmán intercala entrevistas e o caráter expositivo do filme para se colocar na narrativa falando de sua própria memória, se colocando no contexto da história que conta. Cenas do interior de uma casa são cobertas pela fala do diretor que conta sua relação com a astronomia na infância, em uma época que segundo ele o universo cabia no bolso das crianças e a inocência reinava no país. Verdades específicas, realidades subjetivas, as memórias individuais que juntas conformam uma memória, ou falta de memória coletiva.

No se trata únicamente de un documental subjetivo, y sí de un documental donde el propio autor aparece representado. No se trata de la representación de lo real, y sí de lo real de la representación. Es el registro de una búsqueda, en la cual el autor tiene que realizar movimientos para que los hechos ocurran; películas donde el documentalista no puede anticipar ni el resultado de su investigación, ni tampoco el camino que tendrá que recorrer para realizarla (VALENZUELA, 2006, p.13).

Como já mencionamos anteriormente a narrativa de *Nostalgia de la luz* associa três grandes procuras. A dos astrônomos, que no céu do deserto, limpo de nuvens, direcionam seus potentes telescópios para as estrelas, em busca de explicações para suas perguntas sobre o cosmos. Escrutinam os céus e se alimentam de imagens essencialmente do passado dos astros, pelo simples fato físico de que nas remotas

distâncias do universo a luz demora milhares de anos para viajar até a terra e ser captada pela visão dos aparelhos dos cientistas. A astronomia, assim como a arqueologia e a memória das *Mujeres de Calama*, faz seu presente pela tentativa de reconstruir imagens do passado.

O outro movimento de busca é o dos arqueólogos, que procuram no solo do deserto ao pé da cordilheira os fragmentos da história das antigas civilizações que antes mesmo da chegada dos espanhóis habitavam a região. Seu olhar atento e cuidadoso varre a terra à procura de vestígios que permitam reconstruir a história desses povos antigos. Múmias preservadas na aridez do deserto, protegidas da corrosão do tempo, são a ligação com o passado, preservado da ação nociva da umidade e resgatadas do esquecimento pelo trabalho do arqueólogo.

Por fim as *Mujeres Calama*, em sua procura por qualquer pista ou resto dos ossos de seus entes queridos, presos políticos mortos durante a ditadura. Sua procura é incansável revolvendo as areias do grande deserto a procura de fragmentos de uma história que muitos não querem lembrar, são restos de seus mortos. Procurando recuperar em pedaços o que lhes foi tirado por inteiro, como uma delas afirma para a câmera de Guzmán.

Mientras que el pasado perseguido por arqueólogos y astrónomos es compartido por la gente, el doloroso peregrinar de las mujeres de Calama apenas si es comprendido. A fuerza de la pena han devenido fantasmas, y nadie pareciera estar hoy dispuesto a darles un cuerpo visible. Por esta razón, Nostalgia... no sólo es una representación original de un conjunto de formas disímiles de pasado, sino también la tentativa de postular un espacio de traducción en el que lo incomprendible se torne inteligible. Se trata, en las palabras de Guzmán, de “ir más allá: enseñar lo que no sabemos, mostrar lo que no vemos”. El solitario dolor de quien busca los signos de una tragedia que con el tiempo se ha recogido del espacio público y se ha encerrado en lo personal, requiere de un diálogo amplio para volver a exteriorizarse (VALENZUELA, 2011, p. 120 e 121).

Essa articulação entre os três grupos de personagens é feita, por exemplo, na montagem podemos aqui citar dois exemplos bastante representativos desse movimento: a associação que é feita por meio de uma montagem em sequência entre a textura de ossos humanos e a superfície da lua, ambas brancas e porosas e também no paralelo feito entre a distribuição dos planetas no cosmos, suas cores nas fotos dos telescópios e sua beleza celeste e um jogo de bolas de gude, com as quais o diretor brincava quando criança.

Mas as aproximações não são expressas apenas na montagem, o diretor articula as entrevistas de forma a perguntar aos personagens em cena o que eles pensam das buscas uns dos outros. O astrônomo é perguntado sobre as mulheres à procura dos restos de ex-presos políticos, as mulheres que falam de astronomia e de sua vontade de que os telescópios, por um momento fossem direcionados não para o céu, mas para a terra, na esperança de que suas potentes lentes encontrem algum rastro de seus familiares; o ex-presos político que fala de como ele e seus companheiros de prisão observavam as estrelas em busca de um fio de esperança de liberdade no cosmos e o arqueólogo que se pergunta porque se preservam com tanto zelo as múmias pré-colombianas e em oposição as tentativas de recordar os mortos do regime militar.

Todos esses personagens se relacionam no filme, são apresentados como exemplos do povo chileno, em sua incessante viagem em direção a um passado doloroso, porém importante de ser lembrado. Todos esses personagens parecem convergir e encontrar seu lugar na última pessoa apresentada no filme, a jovem astrônoma filha de ex-presos políticos assassinados pelo governo militar. Em seu relato ela conta que apesar de carregar as marcas do assassinato dos pais, ao que se refere como um “pequeno defeito de fabricação”, ela vê no infinito do cosmos que estuda uma válvula de escape, uma sensação de libertação dessas marcas causadas pela morte trágica dos pais, que não está apenas nela, mas em tantos outros chilenos iguais a ela.

Não se coloca mais um inimigo contra quem lutar, mas uma chamada a responsabilidade para todos, não se deve esquecer os mortos, esses devem ser, assim como as múmias e relíquias arqueológicas, cuidadosamente preservados, para que a memória os salve de ser engolidos pelo deserto. A tarefa do cineasta é aqui, servir de grande organizador e divulgador desse álbum de fotografias. Como afirma Lopéz:

El cine chileno de Patricio Guzmán se vive desde la preocupación de pensar en quiénes son los que se predicán como chilenos en un país marcado por la ruptura violenta y brutal que supuso el mandato de Augusto Pinochet. En ese sentido, la opción de Guzmán queda del lado de uno de los dos posibles Chiles, el de los perdedores, el de aquellos que fueron arrastrados hacia un lugar espantoso (LOPÉZ, 2003. P. 219).

3 – O estilo como método

No presente capítulo nos propomos apresentar o método que será adotado nesta pesquisa, ou seja, a forma como direcionaremos nosso olhar para o objeto, o filme documentário *Nostalgia de la luz* (2010), na tentativa de responder à principal pergunta que move este trabalho. A saber, como a identidade/cultura regional da América Andina é tecida em seu cinema documentário a partir de suas características estilísticas?

Partindo, de um lado, do referencial teórico oferecido pelos estudos culturais, em especial os latino-americanos, e, de outro, os estudos sobre o estilo como forma de adentrar a materialidade fílmica e compreender suas características, essa pesquisa procura enfatizar as relações entre a identidade/cultura andina e o modo como ela é traçada em documentários andinos contemporâneos. Assim, conforme apresentaremos nesse capítulo, partiremos do estilo, da materialidade do filme, para daí levantar questões relativas à identidade andina, procurando identificar as tessituras possíveis de serem estabelecidas entre as características estilísticas observadas no cinema documentário andino contemporâneo e os traços da cultura/identidade regional.

Como apresentamos no capítulo 1, temos que, a definição e abordagem de documentário que melhor se articula ao problema de pesquisa em tela é aquela concebida por Valenzuela (2008), Penafria (2010) e Ramos (2011). Para estes autores o documentário deve ser entendido e estudado dentro da grande linguagem do cinema, antes de pensar em sua distinção ou em um lugar próprio para ele em contraste com o cinema de ficção é necessário que se pense nele dentro de todo um conjunto de esquemas típicos e característicos da linguagem cinematográfica, comum a todos os gêneros e estilos. Para Ramos (2011):

Discutir fronteiras e definições surge como algo ultrapassado, pois reafirma a possibilidade de um saber que desloca, do centro da arena, o recorte analítico que gira em torno de variações sobre a fragmentação subjetiva (seja na análise, seja no discurso fílmico propriamente) (RAMOS, 2011, p.2).

Guardando coerência com essa abordagem para pensar o cinema documental, apresentaremos aqui a proposta metodológica que adotaremos para este trabalho, a análise de estilo, centrada principalmente nos estudos de David Bordwell.

⁵Com isso, ao entender o documentário como não dissociável do grande campo de estudos “cinema” propomos empregar alguns dos conceitos que Bordwell adota para estudar o cinema de ficção em nosso estudo com documentários.

Segundo Fernão Pessoa Ramos (2008) “David Bordwell talvez seja hoje o principal pensador de cinema nos Estados Unidos” (p. 15). Atualmente ligado à University of Wisconsin–Madison, Bordwell é uma das poucas referências teóricas para estudos relacionados à encenação no cinema, como ele próprio destaca em suas obras⁶. Os estudos de Bordwell, principalmente os primeiros, acerca da narrativa no cinema, se aproximam do formalismo. Em “*Narration in the fiction film*” (1985) o autor desenvolve uma extensa teoria acerca da construção narrativa cinematográfica, apresentando conceitos narrativos como o de *diegese*⁷, traçando um percurso teórico-histórico do pensamento sobre a construção narrativa, desde Aristóteles até os estudos sobre cinema presentes em correntes soviéticas até seu abrangente estudo sobre o cinema de ficção hollywoodiano.

A abordagem de Bordwell, no entanto, se distânciava um pouco de sua base de pensamento, que se encontra nos pensadores do chamado formalismo russo, no ponto chave que se refere às estruturas de percepção que o espectador de cinema mobiliza para seguir a narrativa, que se diferencia de uma abordagem puramente semiótica. Sua perspectiva é a de se deter menos nos estudos semióticos da *mise-en-scène* para se ater aos esquemas que o cineasta, que ele irá chamar de agente social, emprega em sua tentativa de guiar a atenção do espectador para aquilo que considera mais relevante na narrativa que procura construir. Podemos assim considerar os estudos de Bordwell no escopo metodológico de um neoformalismo

⁵ A esse respeito salientamos que são poucos os estudos sobre a encenação especificamente no cinema documentário, motivo que endossa ainda mais nossa opção por centrar nossa base metodológica nos estudos de Bordwell

⁶ Apesar de apontar a pouca bibliografia existente sobre os estudos de estilo no cinema, quando comparados principalmente a outros estudos, como o do som, por exemplo, Bordwell, aponta em *Figuras traçadas na luz* (2008) os aportes de Lutz Bacher, além de alguns estudos do cinema mudo como Bem Brewster e Lea Jacobs, Charlie Keil e Don Fairservice. Do mesmo modo podemos também encontrar nos estudos de Jacques Aumont uma importante construção teórica sobre a forma fílmica, apesar de não ir na mesma perspectiva neoformalista de Bordwell.

⁷ Diegese é o conceito narrativo que se refere ao tempo do que nos é apresentado em cena. Assim, o tempo diegético, é o tempo que decorre na narrativa em cena, o tempo do filme, por consequência o espaço diégético também se constitui como o espaço do filme, diferente, portanto do que poderíamos chamar de “real”.

As possibilidades de basear nossa análise na abordagem estilística são, de alguma forma, garantidas também pelo modo como David Bordwell (2008) propõe adotar a noção de estilo. Segundo o autor o estilo refere-se ao “conjunto de elementos denotativos, a superfície tangível do filme”, tudo que nos é apresentado na tela de forma direta e que resulta das escolhas do agente social ao fazer o filme. Ainda segundo Bordwell sua construção de um conceito de estilo é devedora dos conceitos de *mise-en-scene* presentes nos escritos de André Bazin e François Truffaut, porém, com algumas diferenças em grande parte no que diz respeito ao lugar do movimento de câmera que para o autor não faz parte da encenação por não se inserir nos elementos do quadro que nos é apresentado em cena; e também da ideia Eisensteiniana de *mise-en-cadre*, que ele denomina de *mise-en-shot*, que para o célebre cineasta soviético significava o arranjo das figuras no espaço filmado.

O autor aponta Bazin como um dos pensadores que lançaram as bases para estudos que procuram pensar em uma “poética do cinema”, isto é, se deter mais em análises que tivessem uma observação mais minuciosa da encenação. Para o crítico francês, o cinema tinha sua força na possibilidade de expressar a realidade, ao tentar imprimir na tela a mesma sensação temporal da realidade. Assim, Bazin considerava que os diretores mais virtuosos eram aqueles que preferiam filmar em plano sequência e cujos filmes conservavam a linha temporal do real, com sua banalidade e por vezes falta de ênfase na ação intensificada. Como afirma Bordwell:

Bazin acreditava que F.W. Murnau, Jean Renoir, Orson Welles, William Wyler e os neo-realistas italianos chegaram a estilos muito diferentes com base no poder do cinema de captar as relações concretas de pessoas e objetos tecidas sem corte na trama da realidade (BORDWELL, 2008, p.32).

Assim, Bazin estabelecia a ideia de que o verdadeiro cinema era aquele que se fundava no real, não necessariamente quanto à temática e verossimilhança⁸, mas no que se refere à temporalidade posta em cena. Assim, o crítico celebrava a obra dos cineastas da *mise-en-scène*, em cujos filmes eram notáveis elementos como: o plano-sequência, o movimento de câmera e a composição em profundidade de campo.

Mais tarde, os jovens críticos franceses, herdeiros da tradição baziniana, como Truffaut, Jacques Rivettes e Eric Rohmer, eles próprios também cineastas, e outros autores da Cahiers du Cinéma, irão ampliar a noção de *mise-en-scène*, incluindo

⁸Exemplo disso é o fato de Bazin ter se dedicado mais ao estudo de cinema de ficção do que ao documentário, que seria, em uma perspectiva do senso comum, o cinema do real por excelência.

outros elementos estilísticos como a posição da câmera, as angulações e a duração das tomadas, que constituíam para esse grupo a expressão do “gesto do autor”. Nesse ponto esses novos críticos se distanciavam das ideias de Bazin, no que diz respeito à função primordial do plano-sequência na construção narrativa, não mais a serviço do real, mas sim de “expressar a visão particular do mundo” (BORDWELL, 2008 p. 33) dos *auteurs*.

Os jovens críticos ultrapassam Bazin, tratando a *mise-en-scène* como processo e produto: a interpretação, o enquadramento, a iluminação, o posicionamento da câmera. Portanto os diretores de Hollywood, que nem sempre escrevem os roteiros dos filmes e talvez nem tenham direito a opinar sobre a montagem, ainda assim podem decididamente dar forma ao filme na fase da *mise-en-scène*. O termo também se refere ao resultado na tela: a maneira como os atores entram na composição do quadro, o modo como a ação se desenrola no fluxo temporal (BORDWELL, 2008, p.33).

Com base nesses conceitos, Bordwell estabelece sua própria formulação dos elementos que, em sua perspectiva, constituem a *mise-en-scène*: cenário, iluminação, figurino, maquiagem e atuação dos atores dentro do quadro. Assim o autor recorta aquilo sobre o qual se deterá ao realizar seus estudos da encenação no cinema. Quanto a elementos também importantes na construção pictórica das imagens, tais como movimentos de câmera e escala de planos, o autor afirma que os mesmos são obviamente importantes, porém possíveis de ser considerados como secundários, já que essas variáveis se constituem como complementares às escolhas estilísticas da encenação.

Em *Figuras traçadas na luz* (2008) o autor irá desenvolver uma análise da encenação na obra de quatro cineastas: Louis Feuillade, Kenji Mizoguchi, Theo Angelopoulos e Hao Hsiao-hsien; colocando em prática sua teoria de análise estilística de forma mais centrada e sistemática. Afirma assim, o autor:

A questão central deste livro é: que potencialidades estéticas são mobilizadas quando a encenação cinematográfica é praticada desse modo? [cinema da *mise-en-scène*] Não se trata de refletir sobre a atuação dos atores ou o conjunto da interpretação, mesmo reconhecendo que ambos afetam o fenômeno considerado. Da mesma forma, não há como negar a influência do movimento de câmera, particularmente do enquadramento. Talvez seja Eisenstein quem mais tenha se aproximado da ideia ao falar de *mise-en-shot*, a apresentação de uma ação por meio da imagem fílmica. É, ao mesmo tempo, teatral, pois envolve encenação, e pictórica, já que a tela, como um quadro, apresenta ao espectador um plano vertical emoldurado. Meu propósito ao analisar a *mise-en-shot* é focalizar uma multiplicidade de delicadas opções, que por sua própria sutileza escapam à nossa observação (BORDWELL, 2008, p.30).

Em sua trajetória de abordagem Bordwell procura equilibrar o estilo em pelo menos três elementos: 1) na condição de ofício de um diretor em específico

enquanto agente social, portanto, questões também relacionadas à autoria; 2) na escolha de soluções já anteriormente encontradas para problemas enfrentados, ao que o autor chama de esquema problema/solução; e 3) na condição do cinema como atividade transcultural. Em *Figuras traçadas na luz*, Bordwell refere-se “ao estilo do cinema dramático ficcional, embora tal noção possa também elucidar o cinema comercial, o documentário e o cinema de vanguarda” (BORDWELL, 2008, p.320).

Ao tratar dos agentes sociais em seu fazer cinematográfico Bordwell não se limita apenas aos diretores, mas inclui, também, outros profissionais envolvidos na produção de um filme, o que implica que muitas decisões são tomadas coletivamente, embora o autor em sua obra atribua a palavra final ao diretor. Um agente social goza de certa liberdade para proceder às escolhas de como fazer, porém, esta liberdade não é infinita: “sempre há limites de dinheiro, tempo, recursos e tecnologia. Além do mais as circunstâncias tendem a escolher um conjunto de opções em detrimento de outras; as tradições artísticas, as convenções sociais, as afinidades pessoais, os gostos e as modas do momento levam os artistas em uma direção ou outra” (Bordwell, 2008, p. 326).

O autor procura aí enfatizar o papel decisivo do realizador na construção do filme, nesse ponto ele defende que mesmo inserido em uma lógica industrial, ou sob pressão direta de poderes seja político ou sociais, o cineasta é relativamente livre para escolher a maneira como seu filme ganhará forma. Daí chama-lo de “agente social”, já que ele se constitui em uma figura com poder de ação, mesmo sob pressões maiores e ou da estrutura sócio-política-econômica da qual o cinema, como produto cultural, não escapa.

Acontece de instituições culturais e sociais ditarem as normas da obra de arte: forma, função e conteúdo. Um dado ambiente pode incentivar, e até mesmo exigir, um estilo particular, como o realismo socialista sob o regime soviético. Tal situação de “autoridade social” pode ser compreendida dentro do modelo que venho defendendo, fundado em fins/meios, problemas/soluções e escolha. Por exemplo, sugeri que, depois de 1937, quando o governo japonês pede aos diretores a celebração do espírito nacional, a reverência com que Mizoguchi se apropria das tradições artísticas na dimensão do plano foi muito produtiva. No entanto, nem toda obra desse diretor busca a complexidade austera de *Crisântemos tardios* e de *Os 47 Ronin*. Ozu, Naruse, Kurosawa e outros responderam aos ditames do governo de maneiras bem diferentes. A instituição define os fins ou as questões a serem tratadas e, algumas vezes, os meios, mas o artista pode realizar os fins de maneiras distintas (BORDWELL, 2008, p. 310 e 311).

Um segundo elemento na composição do estilo diz respeito ao esquema problema/solução que Bordwell apresenta. Tal esquema consiste dos problemas

enfrentados pelos agentes e das soluções encontradas para sua superação, muitas vezes essas soluções já estão disponíveis por ter sido determinado problema enfrentado anteriormente por outro diretor. É claro que inovações podem acontecer, mas elas se destacam em meio a um contexto de práticas rotineiras. Segundo Bordwell “a maioria dos diretores aceita tranquilamente as normas que herda; outros apenas retocam-nas ligeiramente; raros são os que as reestruturam completamente” (BORDWELL, 2008, p. 324). Para o autor sejam as normas obedecidas ou rejeitadas, repetidas ou reinventadas, elas são centrais ao ofício do diretor uma vez que o contexto do seu ofício é social.

Os agentes sociais se inserem em um campo artístico, cinema, com elementos consolidados, herança que vem das muitas correntes estéticas, de inovações técnicas e, claro, de inovações criativas de outros agentes sociais. Os cineastas contam com todo esse repertório para construir sua própria narrativa, conforme acabamos de expor. Afirmo o autor: “As regras guiam os menos talentosos e desafiam os ambiciosos. Com uma tarefa a realizar, o artista imaginativo faz experimentações com os esquemas privilegiados, neles encontrando recursos inesperados.” (BORDWELL, 2008, p. 324). Esse conjunto de esquemas está tão entranhado no ofício do diretor, defende Bordwell, que na maior parte do tempo durante a realização de um filme as opções de como filmar e as soluções acionadas não provem de uma profunda reflexão, mas de forma mais automática e natural, ficando a longa ponderação acerca das várias possibilidades de construção de uma cena para sequências pontuais, de modo geral, decisivas para a construção narrativa.

O terceiro elemento diz respeito às condições transculturais que jogam seu papel em qualquer fazer cinematográfico. Diante de características comuns da percepção visual, de coordenadas espaciais, o que Bordwell chama de “regularidades transculturais do sistema de percepção humano” (2008, p.331), das dimensões da tela de cinema e dos formatos de captação de imagens etc, é possível dizer que muitas são as convergências entre as maneiras de as pessoas representarem o mundo, já que mesmo considerando as diferentes tradições e referenciais culturais das produções essas são limitadas, definidas e apreendidas pelos públicos com base nos elementos transculturais e imutáveis apresentados acima.

Nesse ponto Bordwell está se concentrando na capacidade de compreender a narrativa como um todo. Para o autor em qualquer cultura os elementos que permitem

compreender um relato, seja ele expresso da forma que for, é a estrutura lógica de início, meio e fim, sendo assim seria possível para indivíduos de qualquer tradição apreender narrativas, o que não significa que ele afirme que todos os espectadores de qualquer cultura apreenderão e significarão a narrativa da mesma forma, mas essa não é a questão a que o autor pretende chegar ou se concentrar.

3.1 - Análise de estilo e estudos culturais

Por esse percurso proposto, do meio para a cultura, nossa pesquisa procura não se limitar a uma mera análise formal e técnica de documentais andinos, ao contrário, conforme procuramos expor acima, nossa análise propõe partir do produto para daí voltar às questões relativas aos estudos culturais. Nosso esforço de análise procura assim não apontar produtos midiáticos como meros exemplos de uma teoria da cultura dada de antemão, compartilhamos das ideias de Martin-Barbero e Bordwell, no que se refere à importância de observar também as práticas, os produtos, reconhecendo sua centralidade no processo comunicativo. A cultura marca e atravessa os indivíduos, porém são eles, atravessados por esses múltiplos referentes culturais, os que de fato constroem seus discursos de mundo.

Isso exposto nos parece importante destacar que estamos atentos às críticas que os analistas de estilo fazem às pesquisas dos culturalistas que têm filmes por objeto. Para os primeiros seriam as conclusões dos teóricos da cultura acerca do cinema demasiadamente generalizadoras e relativistas, com um posicionamento de certa forma simplificador e que não vai à materialidade dos filmes que analisam. Empreendendo uma observação pouco cuidadosa das peculiaridades dos produtos, tais como linguagem, técnicas e tradições estéticas de gênero, que lhe conferem particularidade e características próprias, segundo os analistas de estilo, indispensáveis para empreender qualquer tipo de análise que tenha como objeto o cinema.

David Bordwell dedica todo um capítulo no seu já citado *Figuras traçadas na luz – a encenação no cinema*, (2008), a nos expor as ressalvas que devem ser consideradas em relação às análises sobre cinema feitas pelos culturalistas. O autor apresenta primeiro sua resposta para uma crítica que os estudiosos da cultura tendem a fazer a seus estudos de estilo, acusados por esses de não levar em conta o papel da cultura em suas análises. O autor responde a essa crítica afirmando primeiro que sua

análise leva em conta sim o aspecto cultural, ao considerar os realizadores, agentes sociais, dentro de um contexto cultural amplo, uma tradição artística e um mundo material concreto em que os meios colocam as condições técnicas e até ideológicas nas quais o realizador irá desenvolver seu fazer cinematográfico. Bordwell afirma ainda que as perguntas que movem os culturalistas são diversas das dele, mais concentradas em investigar as possibilidades e potencialidades da encenação, e não questões amplas como as dos estudiosos da cultura, relativas às formas como mídias e práticas culturais se observam em grandes terrenos culturais ou relativas a transformações sociais observadas de antemão.

Assim o autor defende que interesses diversos movem suas pesquisas e portanto as críticas se fundam em uma proposta de análise que ele não procura realizar. Assim conquanto questões estéticas podem não apresentar respostas para perguntas abrangentes sobre mudanças sociais e sistemas produtivos, elas respondem a outras perguntas, como por exemplo, aquelas que procuram observar as potencialidades estéticas em um determinado contexto.

Bordwell por sua vez faz duas críticas aos pontos que os culturalistas procuram observar em pesquisas de estilo: a primeira precisamente nessa ênfase em defender um papel central na cultura nacional como definidora de um estilo; a segunda quanto ao uso de uma perspectiva *cronológica* em que as mudanças, os diferentes estilos seguem uma lógica linear de desenvolvimento.

À perspectiva das “culturas nacionais” Bordwell responde que se trata de uma noção pouco produtiva, e defende que, “em vez de invocar culturas nacionais, podemos dar conta das características estilísticas, invocando processos socioculturais em um determinado período, que atravessam fronteiras nacionais, incidindo diferentemente em vários lugares” (BORDWELL, 2008, p.317).

Já a perspectiva cronológica, a partir da qual o autor vai inferir em uma crítica à que chamará de “tese da modernidade”, seriam estudos que veem nas transformações da modernidade as causas das transformações observadas na linguagem cinematográfica. Para Bordwell essa é uma forma de análise pouco complexa, e deixa de levar em conta um cuidado metodológico de observação sistemática dos produtos, além de desconsiderar o papel de agente social dos realizadores de cinema. Afirma o autor:

A modernidade, como um processo cultural de grande alcance, é necessariamente uma causa genérica demais para tratar de uma ação humana particular. Quando uma explicação histórica de um evento único, como rodar uma cena de um certo modo, propõe apenas causas distanciadas cria-se um certo vazio (afirmar que a “cultura” é a causa de um dado acontecimento é tão vago quanto dizer “Deus quis assim”) (BORDWELL, 2008, p.317).

Essa crítica à falta de verificação empírica e excessiva generalização feita por Bordwell aos culturalistas é compartilhada por autores como Mittell (2012 e 2010) e Butler ⁹(2010) no que tange aos estudos de televisão. Ao se dedicarem ao entendimento do estilo televisivo esses autores se inspiram nas reivindicações e críticas de Bordwell para com os teóricos dos estudos culturais e nos apresentam uma recente contribuição para esse debate que, considerando a perspectiva culturalista da base teórica deste trabalho, requer nossa atenção.

Se bem compreendemos e até, em certa medida, compartilhamos as críticas que esses analistas dirigem aos culturalistas, não podemos nos furtar em fazer as devidas ressalvas a essas críticas, apontando que, conquanto ainda sejam poucos e de certa maneira incipientes há autores dos estudos culturais que procuram imprimir às suas análises esse maior rigor empírico reclamado pelos analistas de estilo.

Nesse sentido, podemos destacar os trabalhos de Douglas Kellner, que em *A cultura da mídia* (2001), apresenta sua proposta analítica denominada “crítica diagnóstica da cultura” através da qual ele abre uma discussão no sentido de ir à especificidade formal dos produtos midiáticos para melhor entendê-los como produtos da cultura. Essa tentativa de maior investimento em ir à materialidade dos produtos é observada também nos estudos sobre televisão empreendidos por Jesús Martín-Barbero, de forma mais evidente em *Os exercícios do ver: hegemonia audiovisual e ficção televisiva* (2001). Encontramos estudos semelhantes também em Jason Mittell em *genre and television* (2004) e *Television and American culture* (2010), nesse último ele, inclusive apresenta as “seis facetas da televisão” entendendo o meio a partir de sua condição de indústria comercial; instituição democrática; meio tecnológico; forma textual; prática cotidiana e representação cultural. Tomando por base o circuito da

⁹Em *Television Style* (2010) Jeremy G. Butler se baseia nas análises de Bordwell sobre o estilo em cinema para construir sua própria análise acerca do estilo televisivo, reivindicando, assim como esse, uma maior ênfase em se centrar em estudos que levem em conta as especificidades técnicas e de linguagem dos produtos analisados. Ambos compartilham a perspectiva de que a forma é também fator a ser posto em análise.

cultura desenvolvido por Stuart Hall et al em *Representation*, Mittell confere dentre as seis facetas o espaço específico para refletir sobre a dimensão formal dos programas.

No Brasil destacamos os estudos de Renato Pucci Jr., que tendo iniciado seus estudos de audiovisual discutindo questões sobre o cinema brasileiro de ficção, apresenta em seus escritos mais recentes importantes contribuições acerca do estilo televisivo na ficção seriada. Em seu artigo “Inovações Estilísticas Na Telenovela: A Situação Em Avenida Brasil” Pucci Junior realiza uma detalhada análise de cenas da telenovela Avenida Brasil, exibida na Rede Globo de televisão no ano de 2012. No estudo, baseado no conceito de esquemas proposto por Bordwell, o autor afirma que “a telenovela brasileira absorve esquemas audiovisuais testados no cinema e em outras mídias, reconfigurando-os segundo suas próprias necessidades narrativas” (Pucci Jr., 2013, p. 1). Com contribuições como essa o autor se firma como uma importante referência nos estudos que procuram articular estilo audiovisual e cultura.

Atentos pois às críticas feitas aos estudos culturais quando estes tomam como objeto produtos audiovisuais, adotaremos como base metodológica desta pesquisa a perspectiva dos estudos de estilo no cinema como esboçada por David Bordwell (2008). O autor propõe uma análise centrada nos elementos denotativos do filme, os elementos estilísticos da *mise-en-scène*, tais como cenário, iluminação, figurino, maquiagem e atuação dos atores dentro do quadro. Pela perspectiva do autor essas escolhas estilísticas são o momento da “escrita” do autor, a forma em que é possível “ler” verdadeiramente o cinema e não podem ser reduzidas a mero espelho ou consequência de uma cultura ou um momento histórico.

Tomamos as ideias de Bordwell como linha guia de nossa proposta metodológica por dois grandes fatores. De um lado observamos no autor um grande rigor metodológico, e uma verdadeira sistemática formal em seus estudos sobre estilo, sua atenção para com os detalhes e seu cuidado em ir às minúcias dos produtos analisado, tornando possível entender e adaptar esse rigor à pesquisa que aqui pretendemos. O outro grande fator que nos levou a trazer o autor para nossa análise é que, não obstante ele saliente a importância de se ater à materialidade do filme, ou seja, a seus elementos denotativos, e pese às críticas feitas aos culturalistas, ele não negligencia a importância da cultura nas escolhas estilísticas feitas pelos cineastas em seus filmes.

O objetivo do historiador é passar dos fatores culturais às características estilísticas por meio de passos curtos e cuidadosos, não por grandes saltos. É claro que o gosto cultural, a susceptibilidade à moda e a consciência de pertencer a uma tradição influenciam seu trabalho. Mas tais fatores nos levam da esfera das causas longínquas à dimensão das causas mais próximas. Ao considerar como qualquer tradição cultural nacional chega ao filme, argumentaria que devemos tomar os diretores, seu grupo, sua mídia e suas instituições como “filtros finais”, não como porteiros, mas como transformadores, sempre inclinados a reconfigurar e redirecionar os materiais com que se deparam. Uma vez mais, insisto, é o diretor que liga a câmera, não a cultura... (BORDWELL, 2008, p.312).

Nossa proposta é fazer um mapeamento que nos leve a identificar como o documentarista andino, vindo de uma sociedade cuja cultura – como dizíamos anteriormente - é híbrida, apreende uma realidade e a partir de seu olhar e suas escolhas estilísticas a apresenta no cinema, mais especificamente no cinema documentário.

Antes de apresentar os operadores analíticos que utilizaremos para nossa análise dos filmes que compõem nosso objeto de pesquisa parece-nos de grande importância retomar o conceito de “estilo” que norteará nosso trabalho. Relembrando Bordwell:

O estilo é a textura tangível do filme, a superfície perceptual com a qual nos deparamos ao escutar e olhar: é a porta de entrada para penetrarmos e nos movermos na trama, no sentimento – e tudo mais que é importante para nós (BORDWELL, 2008, p.58).

Assim, temos que seria o estilo todo o conjunto de elementos denotativos, perceptíveis, do filme e que nos dirão das escolhas do agente social cinematográfico. Continuando na tese de Bordwell (2008, p.59) o estilo deriva em quatro funções. A primeira seria a “denotativa”, que diz respeito a tudo que nos é apresentado em cena, as pessoas posicionadas no quadro, os objetos que o compõe, o tipo de plano utilizado, enfim, tudo que nos é apresentado, a mise-en-scène. A segunda função do estilo é a “expressiva”, que nos diz das qualidades ligadas ao “emocional” da cena, para o que contribuem a trilha sonora, a iluminação ou certos movimentos da câmera. O estilo pode ainda desempenhar um papel “simbólico”, que diz das evocações que os elementos denotativos em cena podem ser operadas pelo espectador. Por fim o estilo pode desempenhar uma função meramente “decorativa”, o que seriam todos os maneirismos de cena, o estilo pelo estilo.

Com base nas ideias de Bordwell (2008), de que seria a análise de estilo a observação sistemática e cuidadosa das escolhas e soluções encontradas para as questões relativas ao jogo de cena do filme, a encenação, realizaremos a análise de

nosso *corpus* nos valendo de três operadores, aqui colocados nos termos utilizados pelo autor, sendo eles: “atuação dos atores dentro do quadro”, “cenário” e “enquadramentos”. Nosso exercício será o de, primeiro apontar as funções denotativas do estilo a partir desses operadores para depois, no momento da análise inferir se existe algum caráter simbólico, emotivo ou apenas decorativo na denotação. Seguindo assim o percurso de Bordwell.

Assim, indo do produto midiático cinema documentário para as relações desse com a cultura propomos uma forma de entender o audiovisual como expressão da cultura, como cenário, objeto e agente das práticas sociais na contemporaneidade. Em suma, procuraremos aqui observar as encenações do homem andino e os traços de sua identidade postos em cena em documentários realizados em um contexto e lógicas de produção específicas.

3.2 – Operadores analíticos

Conforme exposto acima realizaremos a análise de nosso corpus, a saber, trechos (cenas, sintagmas ou sequências) emblemáticos, do filme *Nostalgia de la luz* (Chile, França, Alemanha, 2010) de Patricio Guzmán, a partir dos seguintes operadores:

- **Atuação dos atores dentro do quadro:** sob este operador procuraremos observar os papéis desempenhados pelos personagens do filme, quais são suas vozes? Como elas são ouvidas? De que forma essas vozes são articuladas na construção da narrativa? Com esse elemento da encenação estaremos atentos à potencialidade de produção de sujeitos dentro das sequências, articulando não apenas personagens externos, mas também a voz do próprio realizador, quando expressa na presença de um narrador. Por este operador nos dispomos ainda a observar questões imagéticas e pictóricas, como por exemplo, se os personagens em cena aparecem sós ou em grupo, se em pé, se são filmados enquanto executam alguma tarefa ou se apenas falam diretamente à câmera ou ainda se interagem com algum outro personagem no extra-campo.
- **Cenários:** observaremos os ambientes de cena e a relação dos personagens com esses espaços. Consideraremos sob esta categoria os cenários onde os personagens transitam, com seus elementos materiais: um quadro ao fundo,

fotografias etc, enfim os detalhes que compõem esse ambiente filmado. Interessa-nos observar as relações com o espaço físico na *mise-en-scène*.

- **“Enquadramentos”**: interessa-nos observar por meio dessa categoria os esquemas de enquadramento e escalas de planos acionados pelo realizador. Observaremos aqui os esquemas de utilização de close-ups, planos gerais, planos sequência, plano americano, plano detalhe, dentre outros dos tantos esquemas tradicionais de enquadramento que constam da tradição cinematográfica e o uso que o cineasta faz dessas convenções.

3.3 – *Corpus* ou unidades de análise

O *corpus* deste trabalho é formado por cinco sequências do filme *Nostalgia de la luz*. O critério de escolha se baseou na ideia de que seria possível observar nas cenas e planos que compõem cada uma delas elementos marcantes da *mise-en-scène* o que nos permitirá melhor observar os produtos cinematográficos com base nos operadores que acabamos de apresentar.

Sequência 1: Relato de Luis, ex-presos político. Recorrendo (ou referindo-se) à antiga prisão de Chacabuco, no deserto do Atacama, fala da sensação de liberdade que ele e outros presos sentiam ao observar as estrelas na prisão.

Tempo: de 00:32:37 a 00:36:40

Sequência 2: Depoimento de Miguel Lawner, arquiteto ex-presos político que conta como guardou na memória o espaço das prisões em que esteve para mais tarde, já longe do Chile, no exílio, ser capaz de fazer desenhos que apresentavam em detalhes os campos de concentração da ditadura chilena.

Tempo: 00:36:42 a 00:41:00

Sequência 3: Nessa sequência Vicky Saavedra conta seu reencontro com o irmão morto, Pepe, ao conseguir recuperar um pé dele. A personagem é capaz de reconstituir como teria sido o assassinato do irmão apenas pelo aspecto dos fragmentos do corpo do jovem que conseguiu recuperar do deserto.

Tempo: 00:54:47 a 00:57:15

Sequência 4: Relato de Violeta Barrios, uma das mulheres de Calama, que conta sua busca obstinada e de outras mulheres pelos restos de seus parentes no deserto do Atacama.

Tempo: de 58:45 a 1:03:36

Sequência 5: Relato da astrônoma Valentina, filha de presos-desaparecidos, criada pelos avôs.

Tempo: de 1:17:06 a 1:21:52

3.4 - Análise de estilo documental

Interessa-nos observar a partir dos operadores – atuação dos atores em quadro, cenários e enquadramentos – as questões de estilo, os esquemas acionados pelo cineasta, como agente social, em seu exercício constante, ao longo da realização de um filme, de encontrar soluções para problemas no processo de construir sua narrativa dentro de um meio estabelecido. Este meio em questão é o cinema, com uma tradição de elementos de linguagem e técnica, um repertório de esquemas dentro do qual o realizador pode encontrar os meios mais adequados para a história que se dispõe a contar em imagens.

Desse modo, a partir de nossas preocupações em identificar traços da cultura e da identidade andina no cinema documental contemporâneo levando-se em conta a especificidade da materialidade fílmica, expressão própria, seus padrões e convenções, que lhe conferem força de tradição artística, esperamos ser conduzidos aos traços dessa cultura e dessa identidade. Marcas essas possíveis de serem observadas, não como reflexo ou resposta automática, mas como elementos de referência nas escolhas do realizador em seu fazer cinematográfico.

Entrelaçar as questões de identidade e documental tendo como fio desta costura a análise do estilo significa dizer que o pesquisador tem de demonstrar de que maneira os traços da cultura e da identidade andina, discutidos teoricamente, atravessam os fazeres dos agentes cinematográficos. Em que medida essas questões contribuem para que estes profissionais construam a materialidade cinematográfica em determinado

momento histórico. Interessa-nos identificar nas características encontradas nos filmes alguns indícios, pontos de referência, formas de traçar a identidade em questão.

A ideia, assim, não é partir somente do conteúdo ou do tema de antemão, mas perceber que certas composições cinematográficas podem nos situar numa cultura com seus traços identitários e suas características marcantes. Costurar documentário, estilo e identidade é o grande desafio deste trabalho, em um movimento que se pretende do objeto, à cultura.

4 – Lendo as imagens de memória

O tema central do filme em questão é a memória, memória-nostalgia. O uso da potência da linguagem cinematográfica para expressar associações. Narrativas cuja força não está apenas na construção de metáforas visuais, mas na sua capacidade de se mover através do tempo e do espaço. Como as trucagens de Méliès traziam para a tela um mundo de sonhos em que a lógica da realidade verossímil era posta em suspenso, o documentário de Guzmán nos traz o real no cinema, o cinema comprometido com o discurso verdade, explorando as possibilidades de viagem no tempo que essa linguagem permite. Está aí a verdade de seu cinema.

A memória, o tempo, a eterna procura, a imagem, o som, os relatos pessoais. Ciência, política e vida cotidiana são alinhavados de forma poética (CANGI, 2011). Na beleza e força da linguagem documental o filme nos narra uma história do não esquecer. Um não esquecer expresso na busca das mulheres de Calama que com suas próprias mãos interpelam o deserto à procura dos restos de seus familiares desaparecidos, nos expostos políticos com suas recordações da violência do golpe, testemunhas, sobreviventes; e nos filhos deixados pelos desaparecidos, ao conviver com a ausência de seus pais, seu resistir à dor. Isso, para citar apenas as personagens das cenas que compõem nosso *corpus*. Todos símbolos de resistência, que se recusam a calar aquilo que as fontes oficiais da história tentam varrer do tempo presente.

Fazendo uma associação com a temática do próprio filme e, como nos interessa observar aqui, com as características materiais do documentário, afirma Julieta Vitullo (2013, p. 180):

En sus primeros minutos Nostalgia de la luz introduce su estética y sus materiales fundamentales: su lenguaje de escalas cromáticas, su gramática de perspectivas verticales y horizontales, su mirada subjetiva, las texturas del paisaje y la materia como vehículos para leer el mundo, los orígenes del mundo, la historia y el porvenir. Sobre todo, el uso del tiempo como mecanismo narrativo.

Observando essas características nós pesquisadores, atrevendo-nos aqui também a empreender nossa procura pelas características de estilo do documentário em questão, tomamos nossos instrumentos, operadores analíticos (atuação dos atores dentro do quadro, cenários e enquadramentos) e empreendemos nossa busca, pelas respostas às nossas próprias perguntas.

4.1- Análise pelos operadores

Como exposto na seção 3.3 - *corpus* ou unidades de análise, nossa análise se concentrará em cinco sequências previamente escolhidas do filme *Nostalgia de la luz*. Cada uma delas apresentando personagens marcados pela ditadura chilena, que em seu relato passam por diferentes buscas em diferentes formas de se relacionar com o passado. Em todos eles o tempo passado se mescla ao presente e a memória é um ato de resistência. Luis e Miguel, ex-presos políticos, um fala de como a astronomia o ajudou a manter a esperança e sua liberdade interior enquanto esteve preso no deserto do Atacama o outro conta como sua memória o ajudou a desenhar os espaços de terror das prisões chilenas; Vicky se emociona ao falar como a partir dos fragmentos encontrados no deserto foi possível saber a forma em que seu irmão foi morto; Violeta fala de sua procura sem descanso pelos restos de seu marido, Mario, indo a cada dia, junto a outras mulheres, também em busca de seus parentes, remexer na areia do grande deserto; e por fim, Valentina fala da construção de sua própria história frente à falta dos pais presos-desaparecidos, e de como as lembranças, a vida com os avôs e a própria astronomia a ajudaram a superar a dor.

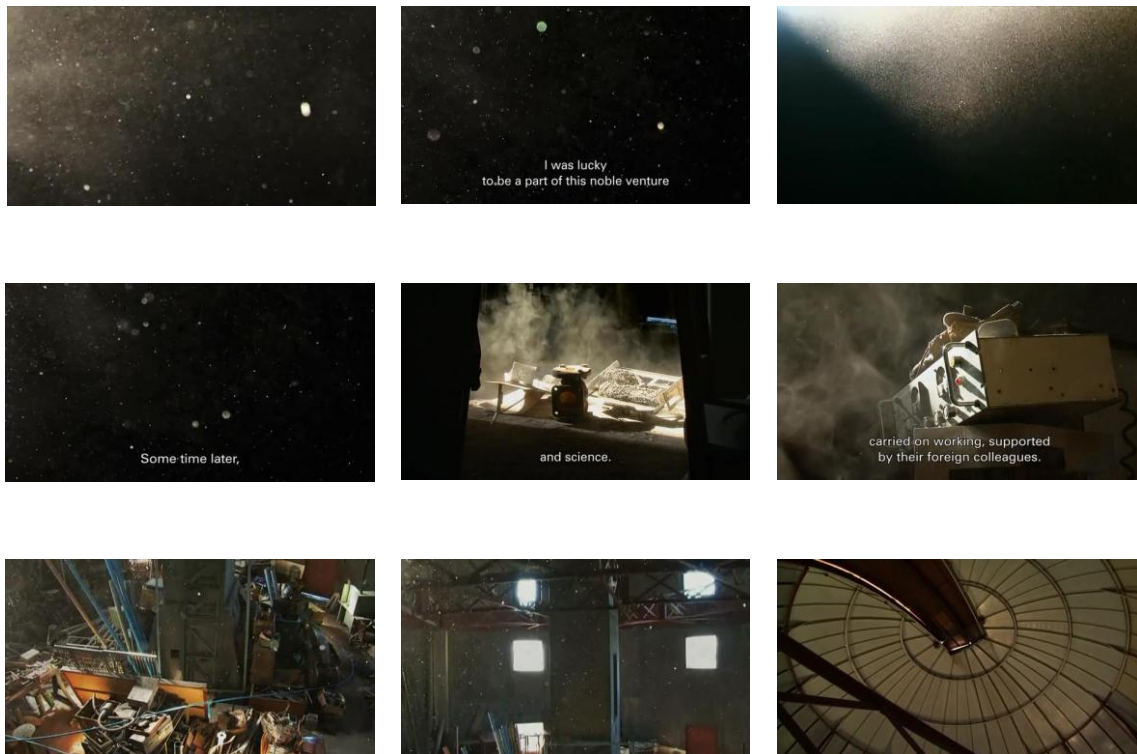
A memória e a relativização do tempo, em que se chega a dizer que o presente é quase uma ilusão, uma utopia, são pontos centrais da construção narrativa de *Nostalgia de la Luz*. Em seu próprio nome¹⁰ o filme traz algo relativo ao passado, à nostalgia, com um caráter memorialista afetuoso, de familiaridade, a ideia de se trazer algo ao presente pelo relato. Em uma das primeiras cenas do filme diz o narrador:

Esta vida tranquila se acabó un día. Un viento revolucionario nos lanzó al centro del mundo. Yo tuve la suerte de vivir esa aventura noble que nos despertó a todos, esa ilusión quedó grabada para siempre en mi alma. Más o menos en la misma época la ciencia se enamoró del cielo de Chile. Un grupo de astrónomos descubrió que las estrellas se podían tocar con la mano en el desierto de Atacama. Envueltos por el polvo estelar los científicos de todo el mundo construyeron aquí los más grandes telescopios de la tierra. Más tarde un golpe de estado barrió con la democracia, los sueños y la ciencia. A pesar de vivir en un campo de ruinas los astrónomos chilenos continuaron trabajando con el apoyo de sus colegas extranjeros. Los secretos del cielo fueron cayendo sobre nosotros uno a uno como una lluvia transparente.

Essas palavras são acompanhadas de imagens que lembram poeira estelar, em contraste com um fundo escuro as brilhantes partículas parecem dançar no espaço

¹⁰ Em seu artigo *Nostalgia de la luz de Patricio Guzmán: el cine como máquina del tiempo*, Julieta Vitullo afirma que o nome do filme foi emprestado do livro do astrofísico francês Michel Cassé *Nostalgie de la lumiere: Monts et merveilles de l'astrophysique*

infinito, logo a imagem se abre gradualmente até nos permitir ver que essa “poeira estelar” é na verdade uma imagem aproximada de poeira muito terrena. Poeira que se acumula sobre objetos abandonados, cobrindo o material em ruínas. A imagem abre-se mais uma vez mais e vemos que se trata do espaço antes ocupado por um telescópio, hoje transformado em um depósito, o que nos é revelado pelo movimento de câmera que nos deixa ver o teto arredondado (Prancha 1).



Prancha 1: Fragmentos de poeira no espaço desativado antes ocupado por um telescópio

A cena com leves movimentos de câmera, mas composta de fragmentos, de breves tomadas que a fazem ser extremamente decupada, com um ritmo lento quase que em harmonia com a trilha de fundo, guarda coerência com outros momentos do filme. Cenas que sugerem uma ideia de mosaico, de um grande álbum de fotografias, ora cobertas pela fala do narrador, ora apenas imagens, em silêncio ou acompanhadas da trilha musical. Destacamos assim três momentos, três cenas em que os recortes, fragmentos de tomadas curtas, quase fotografias, são a matéria de composição. Cenas extremamente expressivas e com grande valor para a construção narrativa de Nostalgia.

Como aquela que antecede a descrita acima, em que são postas em cena tomadas de objetos de uma casa (Figuras 1 a 4). A curta cena em que ouvimos a fala do próprio Patricio Guzmán, nos traz para o interior de uma casa chilena, nos apresenta os objetos, se detém a filmar o movimento das cortinas a sombra que as folhas fazem no chão, criando uma atmosfera de calma guardando assim coerência com as palavras em *off*, que falam do Chile antes da ditadura militar.



Figura 1: Os vários detalhes de casa comum



Figura 2: a câmera passeia pela casa, focando em cômodos inteiros



Figura 3: ou em detalhes de objetos como um rádio



Figura 4: ou a luz da janela sobre a cama

Como mencionamos, alguns momentos do filme nos trazem imagens sem qualquer fala ou som extra, nos permitindo tecer nossas próprias associações. Lembramos de duas



Figura 5: Objetos dos trabalhadores das minas de salitre



Figura 6: a câmera se detém em detalhes, objetos abandonados



Figura 7: passeia pelo espaço



Figura 8: o som metálico de colheres que se mexem com o vento completam a cena

cenas curtas, uma em que, em lentos movimentos de câmera e cortes precisos que não chegam a quebrar a sensação de continuidade da cena, vemos objetos empoeirados, pertencentes aos trabalhadores das minas de salitre do século XIX (Figuras 5 a 8), antigos ocupantes, antigas vítimas que pereceram no

mesmo Atacama. Outra cena construída de forma semelhante está quase do final do filme em que a câmera passeia por um mural composto de fotos de desaparecidos da ditadura (Figuras 9 a 12).

Seguindo essa noção de expressar uma passagem entre temporalidades e como metáfora para a tentativa do filme de aproximar as histórias do céu das histórias da terra, temos uma pequena cena em que a textura de ossos é posta em paralelo com a textura



Figura 9: Alguns frames da sequência em que vemos antigas fotografias



Figura 10: a câmera passeia pelo grande mural



Figura 11: se detém em alguns rostos



Figura 12: há pequenos cortes, mudanças no enquadramento

da lua (Figuras 13 a 15). O presente em diálogo com o passado, o deserto com o cosmos, as histórias pessoais como metonímia da história de todo um país.



Figura 13: Imagem da superfície da lua



Figura 14: Fragmento de um osso

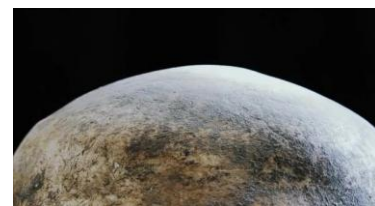


Figura 15: Parte superior de um crânio

O entrelaçamento, movimento que procura perpassar as diferentes buscas, diferentes miradas ao passado dos personagens do filme, nos é expresso em vários detalhes da *mise-en-scène* como, por exemplo, na cena de abertura do filme. Guzmán coloca em cena, em um ritmo de harmônicos movimentos quase orquestrados, o processo de montagem de uma máquina. A princípio não sabemos do que se trata, vemos apenas as engrenagens da estrutura se preparando para ser colocada em funcionamento (Prancha 2). A medida que vemos mais da cena as peças parecem se encaixar, nos dando pistas do que poderia ser, não apenas peças soltas ou detalhes de aparelhos independentes, mas sim uma grande máquina. As imagens começam a ficar mais afastadas nos revelando que os fragmentos eram planos detalhe da estrutura de um telescópio.

Nessa cena de cerca de dois minutos em que predominam tomadas fechadas da grande estrutura do telescópio, vemos a máquina se montando aparentemente sozinha, ao fundo se ouve apenas o som metálico das engrenagens em funcionamento, rodas,

alavancas, discos, até estar em pleno funcionamento, pronta para começar a explorar o cosmos. Um antigo telescópio alemão, ainda em funcionamento, apesar da passagem dos anos.



Prancha 2: Montagem do telescópio alemão

Nessa cena, também extremamente decupada, composta de primeiros planos e planos detalhe, nos são dadas a ver partes da enorme estrutura. Partes essas necessárias para o perfeito funcionamento da máquina. Essa maneira de compor a sequência, em planos muito aproximados e fragmentados de algo que em um primeiro momento nos é apresentado em pedaços para depois nos ser revelado, acaba funcionando como uma verdadeira síntese do filme. A ideia aqui expressa é de que temos um conjunto de peças e engrenagens a se encaixar para montar o imenso aparelho que permite ver além, além do terreno, no grande e livre espaço estelar, aparelho que traz de volta a luz, para matar a nostalgia, nostalgia que o próprio título do filme evoca.

As cenas que compõem nosso *corpus* expressam também, de forma bastante interessante, essa ideia de encaixes, de peças soltas que a personagem reúne para procurar (re)construir sua história. Reconstituir o que foi destruído e que permite olhar para o passado em busca de respostas para perguntas formuladas no presente. Assim como o telescópio, expressam também esse sentimento de mescla temporal que permeia todo o filme, em que o passado é o grande articulador e motor das histórias contadas. Uma reconstrução, porém, que nunca alcançará a completude, podemos dizer inclusive que se trata de um constante círculo de processos de busca, que nunca termina.

Falta uma peça na história de Valentina, seus pais, e a falta deles, e a falta de respostas para seu desaparecimento a acompanharam a vida inteira. Ao contar sua história ela nos apresenta as peças que a fizeram ser o que é no momento presente: a força dos avôs, a astronomia e a presença afetiva dos pais, presença construída no relato dos avôs, presença na ausência. Sua vida segue, com peças soltas, com ela construindo sua própria história, pensando no passado, mas sem deixar de ir em frente, vivendo no presente e olhando para o futuro.

Ao percorrer as ruínas da antiga prisão de Chacabuco, Luis reconstrói em sua própria memória e em seu relato parte de sua própria história nesse lugar. Reconstrói também o aparelho utilizado para observar as estrelas, que, como ele mesmo conta, lhe deu uma sensação de liberdade. Os planos gerais intercalados a planos detalhe da antiga prisão evocam a cena do telescópio, são peças da enorme engrenagem que a narrativa de Luis coloca novamente em funcionamento, viva, sua memória traz o passado para o tempo presente.

Para ser capaz de memorizar em detalhes o espaço dos campos de concentração chilenos Miguel teve um esforço diário e minucioso de contar passos, desenhar os espaços, rasga-los e no dia seguinte recomeçar o processo. Um círculo de muitas repetições de diferentes espaços. A memória de Miguel, com a capacidade de arquiteto de conservar a noção espacial dos lugares, se construiu de fragmentos, graças ao seu exercício de medir, desenhar, rasgar e recomeçar. Seus pés filmados em detalhe no início da sequência nos evidenciam esse sistema de memorização.

As cenas de Violeta e Vicky, talvez sejam dentre as que compõem nosso *corpus*, as que menos diretamente nos apresenta essa ideia de encaixes na escala de planos, porém, podemos encontra-la expressa na voz das personagens. Em ambas a câmera está fixa sobre as mulheres o que importa é apenas sua imagem, elas, e as histórias que nos contam. Violeta fala de sua busca quase solitária no deserto, e a fragmentação, o inacabado, o que busca se encaixar, se articular, está em sua fala, ao contar que somente a morte a impedirá de continuar procurando por seu marido. Vicky fala do seu irmão, Jose, que ela chama pelo nome popular e familiar utilizado para as pessoas com esse nome: Pepe, das partes do cadáver que conseguiu encontrar no deserto, e a partir dos indícios encontrados nesses fragmentos elas nos descreve a forma como seu irmão foi assassinado.

Com nossos operadores como instrumento procedemos assim, como expresse acima, a interpelar o filme em busca das marcas de identidade deixadas pelo realizador em sua construção narrativa.

4.1.1 - Atuação dos atores dentro do quadro

Nas cinco sequências que compõe nosso *corpus* as personagens principais de cada uma delas nos contam elas mesmas suas histórias, são suas vozes as que ouvimos, sua imagem a que vemos em tela, contando para Guzmán, e para nós, suas memórias, sua história. Interessante notar que em todas as sequências as personagens respondem a perguntas e provocações do diretor. Diferente do discurso oficial essas pessoas não se negam a dar respostas.

Luis Henriquez esteve preso no campo de Chacabuco durante a ditadura de Pinochet. A cena começa com a voz do próprio Luis, ele nos fala da prisão e das aulas

de astronomia dadas por outro companheiro preso, um médico que gostava das estrelas. Suas palavras precedem sua imagem, a história de Luis é a mesma de tantos outros ex-presos, sua memória é a memória de muitos (Figura 16). Nossa primeira imagem dele é seu dedo nos guiando por um mapa estelar (Figura 17) enquanto ele nos conta o que ele e seus companheiros alcançaram a conhecer nas aulas de astronomia da prisão “alguns planetas, constelações...”.



Figura 16: A voz de Luis sobre as imagens da antiga prisão

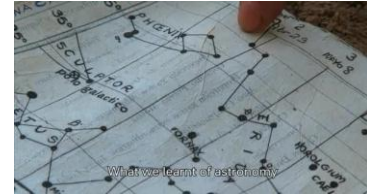


Figura 17: as mãos de Luis são sua imagem em cena



Figura 18: vemos finalmente o corpo de Luis em cena em uma breve tomada



Figura 19: novamente as mãos do personagem enquanto faz o desenho da estrutura de ver as estrelas



Figura 20: explicando o funcionamento do aparelho



Figura 21: a construção da estrutura, as mãos do ex-presos são a representação dele próprio

Durante toda a cena o narrador/realizador/personagem lhe faz perguntas. Quem era o professor? Utilizavam um telescópio? Luis responde, com a voz sempre calma, diz que não havia um telescópio, o céu limpo do deserto lhes permitia ver muito bem as estrelas e conta que para se localizar no céu aprenderam a construir um aparelho. O vemos explicar como era feito o instrumento improvisado para ver as estrelas, suas mãos desenham um esquema. Por suas mãos e por sua voz somos guiados em uma verdadeira viagem a suas memórias (Figuras 18 a 21).



Figura 22: rosto de Luis aparece em quadro



Figura 23: enquanto seu rosto está em cena a voz que se ouve é a do narrador

Em apenas um momento da sequência vemos o rosto de Luis em ênfase em cena (Figuras 22 e 23), enquanto ele ajusta o instrumento de observar as estrelas. Nos demais

momentos da sequência sua presença nos é mostrado por suas mãos e principalmente

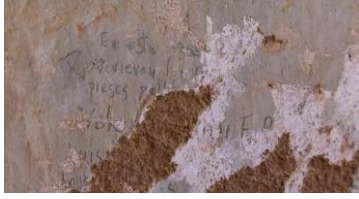


Figura 24: Nomes dos presos que passaram por Chacabuco

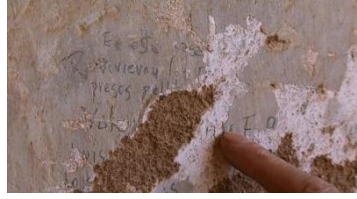


Figura 25: Luis identifica os nomes escritos na parede descascada

por sua voz (Figuras 16 a 21), o que nos reforça a sensação de que seu relato poderia ser o de algum dos outros presos que estiveram com ele em

Chacabuco e também participaram das aulas de astronomia. Seus companheiros, cujos nomes o próprio Luis nos aponta, escritos em uma parede descascada pelo tempo. Ele aponta cada um, nome e sobrenome, identificando inclusive os que não são possíveis de ler, apagados pelo desgaste da parede (Figuras 24 e 25), o nome dele próprio entre eles. Completa com sua memória o que os anos varreram da superfície visível no tempo presente, Como diz o narrador, enquanto a personagem passeia pelos corredores da prisão em ruínas, “Luis é um transmissor da história”.

Na primeira imagem de Miguel Lawner, o arquiteto da memória, o vemos sentado em seu escritório folhando um livro, alheio à presença da câmera, enquanto o narrador nos conta quem é esse homem (Figura 26). Enquanto é apresentando nos são mostradas imagens do livro que ele folheia, os desenhos que fez das prisões pelas que passou. A mão envelhecida do arquiteto nas páginas nos da conta da passagem do



Figura 26: Miguel em plano geral



Figura 27: Detalhe da mão da personagem



Figura 28: Os pés de Miguel dominam a cena



Figura 29: O rosto da personagem ocupa o primeiro plano



Figura 30: Já em primeiro plano Miguel conta sua história



Figura 31: Miguel desenha uma das prisões

tempo (Figura 27). Após ser apresentado pelo narrador o que toma o quadro são os pés de Miguel (Figura 28), seus passos, e sua voz contando pausadamente: “uno, dos, dos y medio”. Vemos o rosto de Miguel apenas 1 minuto e 55 segundos após o início da sequência (Figura 29). Ele ainda contando seus passos, até finalmente se deter frente à

câmera que fixa em seu rosto. Ele finalmente diz, quase olhando para nós: “*eso es*”. O narrador então provoca o seguimento da sequência ao lhe perguntar “*¿y así contabas?*” deixa para que Miguel comece a nos contar como fez para guardar na memória as prisões pelas que passou (Figura 30). É significativa essa demora em nos apresentar o rosto do homem já que o ponto central da sequência é a memória de Miguel, memória que se conserva através dos anos. Colocar em cena seus pés antes de seu rosto é também uma forma de expressar a importância de sua ação, de seu sistema de memorização do espaço, os passos de sua memória.

A cena, porém, não nos traz um Miguel que apenas conta sua história e nos mostra seus desenhos. A personagem é filmada também realizando a ação que relata, primeiro medindo o cômodo com largos passos (Figura 28) e depois desenhando, de memória, uma prisão chilena (Figura 31). Nos traços e na narrativa temos uma verdadeira metáfora da passagem do tempo, se nota em suas mãos, enquanto sua memória está nos desenhos que ele traça no papel enquanto fala. Enquanto vemos seu rosto Miguel fala como andava todos os dias contando seus passos, prestando atenção a dimensões para, à noite, antes de dormir, desenhar o que vira no dia com um pedaço de carvão, desenho que depois rasgava em pequenos pedaços para lançar às latrinas na manhã seguinte e recomeçar o processo. Ao contar sua história para as câmeras de Guzmán, Miguel desenha mais uma vez as prisões, dá seu testemunho. Testemunho desenhado na luz que não precisará mais ser rasgado e lançado as latrinas.

Ao fim da cena vemos Miguel e sua esposa de costas, enquanto a voz do narrador diz: “*Miguel y su esposa son para mí como una metáfora de Chile. El es el recuerdo, mientras que Anita es el olvido, a causa de la enfermedad del Alzheimer*”



Figura 32: Miguel e Anita

(Figura 32). Enquanto Miguel representa as vozes dos que procuram lembrar dos desaparecidos e dos crimes da ditadura, uma resistência pela lembrança, Anita representa o Chile com Alzheimer, que insiste em esquecer o passado. A diferença é a Anita não foi dado a escolher essa condição. Enquanto a doença do esquecimento da qual o país padeceria, segundo Guzmán, poderia ser curada com uma dose de luta pela memória, de olhar e agir pelo passado para o presente e com objetivo ao futuro.

A cena em que Vicky Saavedra nos conta o que encontrou de seu irmão desaparecido começa com uma pergunta direta de Guzmán: “¿y que fue lo que recuperaste de tu Hermano finalmente?” (Figura 33). Mais uma vez, assim como no caso de Miguel, Violeta e Luis, a personagem não se esquiva da pergunta incomoda acerca do passado. Vicky começa a dar conta dos pedaços de



Figura 33: Vicky é perguntada sobre o irmão



Figura 34: os gestos da personagem ao falar dos restos de Pepe

José, que ela carinhosamente chama de Pepe o nome familiar como ela devia se dirigir a ele: um pé ainda dentro do sapato, parte dos dentes, parte da região da testa e do nariz, a parte esquerda do crânio e a parte de traz da orelha com um buraco de bala. Seus gestos vão indicando em sua própria cabeça as partes recuperadas do crânio do irmão assassinado. Sua voz permanece inalterada mesmo como a dureza desse inventario de morte (Figura 34). A partir desses fragmentos ela conta ainda como poderia ter se dado a morte do irmão: um primeiro tiro de baixo para cima que acertou a orelha esquerda e saiu pela parte superior direita do crânio e um segundo tiro na cabeça, o que se saberia pelos ossos destruídos da testa que recuperou.

A voz de Vicky não se altera enquanto fala dos restos ou de como os fragmentos deram indícios sobre como teriam assassinado a Pepe. Sua voz sim, se altera ao lembrar-se do irmão com vida (Figura 35). Nesse ponto a personagem se emociona e



Figura 35: Vicky fala do irmão morto e vemos seus gestos no enquadramento mais afastado

diz: “*recordar esa mirada cariñosa y todo estaba reducido en eso, en unos dientes, en un pedazo de hueso... y un pie. Un pie que aunque parezca increíble, mi último encuentro con mi hermano fue con un pie que yo tuve en mi casa*”. Esse pé, afirma Vicky, foi a certeza de que a fossa encontrada continha o corpo de Pepe. Ela reconheceu o sapato, a

meia, e aí ela soube, conta, teve a certeza de que o irmão estava morto. Que fora assassinado. Ela descreve em detalhes o estado desse pé já em decomposição, o cheiro, a cor da meia. Conta que após receber esses fragmentos, esse pé, ela finalmente se reencontrou com o irmão: “*pasé el día con el pie de mi hermano*”. A sequência termina

ali enquanto Vicky diz essas palavras com voz emocionada, sentada no chão do deserto, o mesmo deserto no qual tanto procurou pelo irmão.

A imagem de uma mulher de aparência frágil, magra, com a pele sulcada de pequenas rugas demonstrando seus anos, enche a imagem da maior parte de nossa quarta sequência analisada. A mulher de 70 anos, que



Figura 36: Violeta fala de sua busca pelo marido no deserto



Figura 37: Corte para o deserto; único momento de silêncio em que não vemos a imagem da personagem

conta de sua incessante busca pelos restos do marido é Violeta Berrios, vemos seu rosto, suas expressões, enquanto fala de sua busca. Como em quase todo o filme não há movimentos de câmera ou qualquer tipo de aproximação da personagem em momentos chave. Violeta se emociona, chora, e a câmera permanece imóvel, fixa, como os olhos do realizador/personagem, ouvindo-a e vendo-a desde o extra-campo. O plano de fundo é o deserto, palco de sua busca, mas o foco da cena é ela, sua imagem (Figura 36).

Após essa primeira parte da cena, em que Violeta conversa com Guzmán, se emociona e fala de sua vontade de seguir a busca, há um corte para o deserto (Figura 37), breve, após o qual Violeta volta a ser o foco da cena. Nesse segundo momento em que sua imagem ganha o foco ela fala de seu desejo de que os telescópios se voltem para a terra, para abaixo da terra para ajudar a procurar os corpos, varrendo o deserto. A imagem abre, seu gesto é aí enfatizado, a vemos sentada no chão, suas mãos se movem como que guiando um telescópio imaginário pela terra. Seu gesto, seu rosto, sua voz, contrastam com a dureza, aridez e imensidão do deserto.

A cena de Valentina começa com o narrador nos apresentando a personagem, que a partir daí passará ela mesma a narrar sua história (Figura 38). O



Figura 38: O narrador apresenta a personagem



Figura 39: Valentina conta sua história

narrador/cineasta, ele também personagem do filme, reforça nesse ponto seu papel de guia da construção narrativa, que adquire em suas intervenções um caráter de forte

relato pessoal. Apenas um grupo de chilenos a conversar, rememorando um passado doloroso, mas que precisa ser posto em discussão.

Devidamente apresentada pelo narrador ouvimos Valentina – fala, sem olhar para nós, com o rosto enquadrado em $\frac{3}{4}$ – conversando com alguém atrás das lentes que a enquadram (Figura 39).

Sua voz é pausada e calma, não se altera em picos de maior emoção, mesmo com o relato triste da prisão dos pais e da



Figura 40: Os avós de Valentina aparecem em cena



Figura 41: Mudança na postura em cena de Valentina no final da sequência

diffícil decisão dos avôs que a criaram. Sua voz é a que se ouve na maior parte da sequência em questão. No fim da cena a vemos carregando seu bebê, em uma mudança de sua atuação e de seu posicionamento em cena (Figura 41).

Os avôs são os terceiros personagens apresentados nessa sequência, eles não falam, apenas olham fixamente para a câmera, que os enquadra durante vários segundos, como em uma fotografia, os dois olham para a lente e para nós, sem se mover ou alterar suas feições (figura 40). Sua imobilidade contrasta com o relato que Valentina nos faz sobre eles, sua coragem em salvar a neta dos militares e as ameaças que sofreram durante as horas em que estiveram detidos. O casal de idosos é apresentado imóvel, estáticos, apenas se observa o piscar de seus olhos e os movimentos coordenados de sua respiração. Os vemos como em uma fotografia, enquanto Valentina conta como foi precisamente a ação deles a que a salvou de ter o mesmo destino que os pais. Eles são uma fotografia viva, um registro vivo da história, carregam a memória de sua neta em si, e assim são postos em cena.

4.1.2 – Cenários

Três cenários principais diferentes são o lugar onde transcorrem nossas três cenas de análise, todas atravessadas por outro cenário, que expressa imensidão, o cosmos, o deserto e as ruínas de antigas prisões, que funcionam como uma espécie de redimensionador das histórias dos personagens. O lugar onde os personagens são

filmados, bem como seu deslocamento e relação com esses lugares nos traz a tona importantes elementos que reforçam e ajudam na construção narrativa.

Cortar para as imagens do Atacama após a história de Violeta nos dá uma ideia da angústia de sua busca. Filmar Vicky no deserto também é algo de significativo, como já adiantamos no item 4.1.1, atuação dos atores. As imagens do céu estrelado na cena de Valentina nos trazem um pouco do ato de relativizar a dor que, a própria nos diz, a astronomia lhe proporcionou. Assim também filmar a jovem astrônoma em um ambiente aparentemente doméstico nos reforça a tentativa de aproximação com as histórias que o filme procura imprimir. As ruínas, a poeira e o cenário de abandono do antigo campo de Chacabuco contrastam com o cenário que Luis descreve, de liberdade pelas estrelas e prisão dos arames farpados e guardas do espaço outrora ameaçador. Os desenhos de Miguel e seu relato nos transportam para dentro de uma prisão em pleno funcionamento. De forma semelhante ao que afirmamos acerca da sequência de Valentina, ver a Miguel e depois sua esposa no espaço doméstico nos reafirma a ênfase que a sequência procura dar a reconstrução dos cenários de prisão pela memória do ex-presos.

Na sequência de Luis o cenário é tão importante quanto a história que ele nos conta (Prancha 3). O ex-presos relata sua relação com a astronomia percorrendo o antigo campo no qual ele e tantos outros chilenos permaneceram presos pela ditadura. Luis percorre o cenário em ruínas, os corredores, o pátio, as

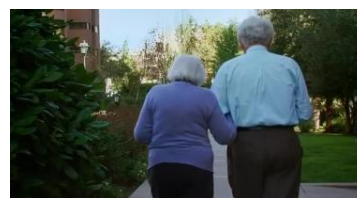


Prancha 3: Luis percorre a antiga prisão de Chacabuco. Cenário como constituinte importante da cena.

celas e seu relato nos leva de volta ao tempo que isso não era escombros, mas uma prisão. Como o próprio narrador diz: “o arame farpado e as torres de vigilância”. Seu relato modifica o cenário, nos coloca dentro da Chacabuco que ele recorda, com os guardas, o arame farpado e as estrelas.

È precisamente essa tentativa de nos apresentar esse reencontro de Luis com esse espaço que tem como função o cenário dessa cena. O realizador poderia entrevistar essa personagem em qualquer outro lugar, em sua casa, em seu escritório, etc. Mas ao filma-lo nas ruínas do local onde esteve preso, ao pedir que ele fale das aulas de astronomia no lugar onde elas aconteciam é um convite às memórias desse tempo. Luis, agora um homem livre, pode evocar a liberdade que a astronomia lhe proporcionava no mesmo lugar onde a liberdade lhe fora tirada.

De nossas cinco sequências de análise apenas a de Miguel e a de Valentina (da qual falaremos adiante) não tem o deserto como cenário. O arquiteto é filmado em seu escritório, seu ambiente particular de trabalho, com seus livros, seu espaço



Prancha 4: Predominância de ambientes internos na sequência de Miguel.

conhecido (que ele mede em passos), seus papéis, seus desenhos. São seus desenhos e seu relato o que nos evocam cenário bem diferente do que nos é dado a ver nas imagens, expresso para as câmeras: as prisões da ditadura de Pinochet (Prancha 4). Assim como na sequência de Luis a de Miguel nos traz dois cenários, um expresso nas imagens, a casa, o escritório, o jardim da personagem e o expresso em seu relato o que sua memória consegue nos fazer pelos desenhos, os campos de concentração chilenos.



Prancha 5: Deserto como pano de fundo na cena de Violeta

Apesar de não ser o centro da cena, como na sequência de Luis, o deserto, o cenário, é parte importante da construção narrativa da cena de Violeta (Prancha 5). Se bem, como expressamos no item 4.1.2 atuação dos

atores, o que domina o quadro seja a imagem da personagem é digna de nota a opção

por filmar a mulher no deserto, ambiente no qual acontece sua busca diária pelos restos do marido, Mario.

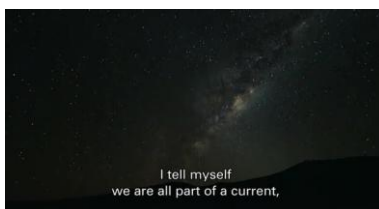
Na composição da cena Violeta cresce, é ela quem importa nesse momento, porém lembramos que ter o deserto como plano de fundo acrescenta força ao relato da personagem. É ainda importante destacar que a sequência é dividida em dois momentos separados por uma tomada em plano geral do deserto. Após dizer que não descansará até encontrar o marido temos um corte, Violeta sai de cena e vemos apenas a enorme superfície de areia e pedras, imenso espaço no qual ela procura, em contraste com sua figura frágil. Um novo corte nos mostra novamente Violeta, com o deserto ao fundo. Em síntese, mulher e cenário são apresentados em um contraste de forças e tamanhos. A mulher é posta em cena ao lado desse lugar. Primeiro em posição de destaque. Durante uma pausa em sua fala vemos o deserto imenso para depois voltar a encontrar-nos com



Prancha 6: O deserto também é o cenário da sequência de Vicky

sobre a mesma terra seca e pedregosa na qual ela procurou por anos até finalmente encontrar alguns restos do corpo de seu irmão, preso e morto na ditadura militar (Prancha 6). O cenário em ambos casos, nos é apresentado como uma força, um espaço que confere maior expressividade aos relatos. O cenário é também uma presença.

Na primeira parte da cena vemos Valentina de costas para a câmera, trabalhando frente a um computador, em seu escritório, vemos uma janela ao fundo, o quarto é muito iluminado, algumas estantes de livros (Prancha 7).



Prancha 7: Predominância de ambientes internos: escritório e sala. Apenas uma pequena inserção com imagens do céu do deserto.

As tomadas seguintes transcorrem em um cenário, que conquanto não nos seja explicitado, parece ser um ambiente doméstico, o que corrobora para nossa percepção,

já apontada quando falávamos do operador “atores”, de que Guzmán procura imprimir em sua construção narrativa uma ideia de proximidade entre quem filma e quem é filmado e também, e talvez mais importante, quem vê. Vemos aqui o trânsito da narrativa pessoal de Valentina, para seu objeto de estudos, a astronomia, em um relato em que ela procura relativizar sua dor ao colocar-se em perspectiva com uma noção maior de universo. A personagem dá a essa dor, esse sentimento de perda, uma dimensão mais ampla. As imagens do cosmos que também se observam nesta sequência em questão nos trazem essa tentativa de projeção da dor em um contato maior em elemento da *mise-en-scène*.

O vazio do espaço é o mesmo vazio da ausência dos desaparecidos, as associações entre o universo estelar da astronomia e a tentativa de superar o trauma da violência do golpe militar parecem convergir nesta sequência, não apenas na fala de Valentina, mas na própria construção narrativa, nos ambientes de cena que são dados a ver no recorte aqui abordado.

4.1.3 – Enquadramentos

Como já fomos adiantando ao nos deter nos dois outros operadores, “atuação dos atores” e “cenários”, os enquadramentos, a escala de planos em cada uma das sequências guarda coerência com o ritmo lento, com a tentativa de aproximação com os personagens e principalmente com as ideias de encaixes e de trânsito de espaços e temporalidades que o filme procura imprimir.

A cena em que Luis, o ex-presos político que tinha aulas de astronomia com um médico, também preso, aficionado pelas estrelas, se estrutura em uma escala de planos que intercala as tomadas aproximadas, planos detalhe das mãos da personagem e de elementos da antiga prisão, com as tomadas mais gerais do espaço, que nos localizam. Enquanto as tomadas aproximadas nos trazem para mais perto da história contada, os planos gerais e os movimentos de câmera, em que acompanhamos Luis em uma visita a antiga prisão, nos localizam no tempo no espaço. A prisão em meio ao imenso deserto, o homem solitário que visita, percorre suas próprias memórias, o lugar de seu passado recente.

A sequência começa com as tomadas gerais do complexo onde antes eram os alojamentos dos trabalhadores das minas de salitre e que o governo militar transformou em prisão para os dissidentes políticos. O plano geral nos evoca não apenas a prisão de Luis, mas todos os outros presos que o lugar viu passar, camadas de história, homens de diferentes épocas presos nas paredes do imenso complexo. Primeiro



Prancha 8: Escala de planos na sequência e Luis intercalando planos gerais com primeiros-planos e planos detalhe.

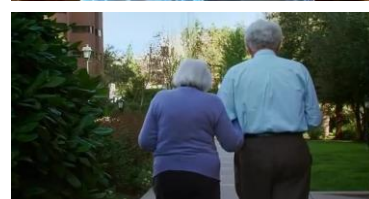
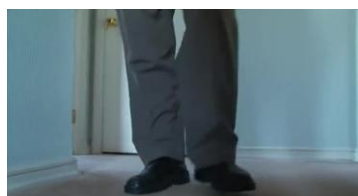
os homens do salitre, depois os presos políticos, liberdades e vidas roubadas entre essas paredes que vemos em ruínas. O plano geral reforça o tamanho do complexo de pavilhões, hoje em ruínas, prestes a ser engolido pela areia para se confundir com o deserto, ser mais uma de suas camadas.

Um corte nos mostra as mãos de Luis, a personagem principal da cena, percorrendo um mapa de constelações. A cena traz poucos momentos de transição, os cortes são numerosos e bem marcados, sempre mantendo a proposta de um movimento de aproximar e afastar e mostrar a parte para logo depois revelar o todo. Mesmo o único momento em que há um maior movimento de câmera, enquanto percorremos a prisão seguindo a Luis, não há um plano sequência longo, a construção é bastante decupada e a câmera não se afasta muito da personagem.

Com relação aos enquadramentos a cena de Luis é bastante peculiar em comparação com as outras quatro que compõem nosso corpus. Como já adiantamos em outros operadores, o rosto da personagem não é tão explorado em cena, ganhando o centro do quadro em apenas um momento. Os enquadramentos próximos, em que o corpo de Luis está em cena, o enquadram principalmente de costas ou focam suas mãos.

A sequência termina com uma tomada em *contra-plongé* de Luis, enquanto olha para as estrelas. Luis é grande, está mais próximo do céu (Prancha 8).

As primeiras cenas da sequência de Miguel, se assemelham à de Luis, já que não vemos o rosto da personagem logo no início. A sequência começa com um plano aberto, um plano geral que localiza o arquiteto no espaço, nos mostra seu ambiente. A seguir um corte nos traz um close de seus pés a partir daí os planos aproximados, closes e primeiros-planos dominam a cena. O rosto, os desenhos, as mãos, os pés, as mãos a



Prancha 9: Predominância de planos aproximados na sequência de Miguel, com o início e o final em planos médios.

desenhar, tudo nos é dado a ver de perto, próximo. Os planos voltam a se afastar quando a voz do narrador se faz novamente ouvir, nas últimas cenas da sequência, quando Miguel é filmado de costas, caminhando no jardim ao lado de sua esposa. Para depois se fechar em um plano intermediário dos dois de costas (Prancha 9).



Prancha 10: Sequência de Vicky composta de três planos

A sequência de Vicky é composta basicamente três planos: um *close* do rosto da personagem um plano médio dela sentada, em que podemos ver seu corpo inteiro e algo do cenário, o deserto e um único plano em que não a vemos, uma tomada em que a câmeras enquadra uma fotografia de Pepe, irmão de Vicky, sobre o solo pedregoso do Atacama (Prancha 10). A cena de Violeta também é realizada com primeiros planos e



Figura 42: Violeta enquadrada em primeiro plano

planos gerais, semelhantes à cena de Vicky. Aqui Violeta ocupa o centro do quadro, enquadrada em primeiro plano, a câmera fixa nela durante todo o tempo que dura seu relato (Figura 42). O corte mais brusco da cena propõe, como já

destacamos no item 4.1.2 Cenários, uma vista ao lugar no qual a personagem afirma que continuará a busca por seu marido, o deserto do Atacama que é enquadrado em três planos gerais (Prancha 11). A imagem volta depois de alguns segundos para Violeta, ainda em primeiro plano (Figura 43), em enquadramento ligeiramente mais aproximado. Se segue a isso um pequeno corte em que há uma mudança no plano em que Violeta é enquadrada, e a vemos mais distante para evidenciar o gesto que ela faz com as mãos (Figura 44).



Figura 43: um enquadramento mais aproximado



Figura 44: após essa aproximação o enquadramento muda novamente e vemos o gesto de Violeta em um plano mais afastado



Prancha 11: Imagens do deserto

A maioria das tomadas que compõem a sequência de Valentina é de planos relativamente aproximados (Prancha 12). Porém o início traz um plano geral, em que a imagem vai se aproximando até se deter nos mapas estelares que a astrônoma observa no computador. Logo depois temos a imagem fixa dos avôs, sentados em um sofá, aparentemente da sala de sua casa, atrás deles vemos uma janela grande. Por fim vemos Valentina em um plano mais fechado, não sabemos em que cômodo está, mas sabemos que é um ambiente doméstico, o que nos é confirmado nas últimas tomadas da cena em que a vemos sentada em um sofá com seu bebê nos braços.

Aproximação da personagem principal, enquadramento em primeiro plano nos momentos em que ela aparece contando sua história e depois enquanto carrega seu bebê,

planos fechados dos rostos dos avôs que olham fixamente para a câmera. A proximidade dá a tônica da sequência, a escala de planos escolhida vem assim como mais um elemento para reforçar a tentativa de proximidade, de penetração em um ambiente doméstico, em um relato familiar, que a cena procura imprimir.



Prancha 12: enquadramentos na sequência de Valentina.

Há aqui também um paralelo entre as imagens abertas do deserto que podem ser observadas em outros momentos do filme, e mesmo na sequência em questão quando nos são apresentadas imagens do espaço estelar, em meio ao relato íntimo de Valentina e às imagens aproximadas dos personagens, reforçando assim essa passagem do macro para o micro, da vida terrena para o cosmos e do passado para o tempo presente.

4.2 – Síntese da análise de *Nostalgia de la luz*

A ação de recordar, presente no cinema-verdade, de passear pelo “álbum de fotografias”, tão recorrente no cinema de Guzmán em filmes como “*Memoria Obstinate*” e “*Salvador Allende*” - como apresentamos no capítulo 2- e de modo particular em *Nostalgia de la luz*, é visível de forma marcante nas sequências que procuramos aqui apresentar. A narrativa é pessoal, o sujeito cineasta, sujeito latino/andino não se nega em cena, ele se coloca como interlocutor de sua personagem, seu semelhante, Valentina, como ele chilena, e como tantos outros, portadora das marcas do violento passado da ditadura de Pinochet. Os sujeitos, o diretor, com sua voz, Valentina com seu relato e seus avôs com sua imagem, no entanto, não são postos em

cena em a uma narrativa puramente subjetiva, eles se colocam dentro de uma realidade que é a realidade de toda uma geração.

Ao observar os elementos propostos: cenários, atuação dos atores e enquadramentos pudemos observar que esses três componentes do estilo nos guiaram para um ponto comum da construção narrativa, a impressão que a cena procurava trazer: a tentativa de nos aproximar de um povo chileno marcado pela ditadura militar em sua obstinada ação de rememorar um passado doloroso. Um gesto fílmico que procura também realizar um inventário de nostalgias, ao se configurar como uma narrativa a partir das memórias frente a um Estado que se nega a lembrar. Um gesto de resistência, em que a proximidade dos atores e dos acontecimentos desenha uma narrativa que tenta nos familiarizar, nos tornar próximos até do que houver de mais remoto para, assim, nos fazer capazes de entender o presente e de esperar o futuro.

O trânsito entre diferentes temporalidades, o efêmero presente, o futuro de esperança e o passado apagado que se procura desempoeirar. Imagens que nos apontam para uma tentativa de trazer para próximo dos personagens mas que nos convidam também a colocá-los em perspectiva, ao lado de um todo mais amplo. A tentativa é de nos aproximar desses personagens, Valentina, Luis, Miguel, Vicky e Violeta, mas também um convite a coloca-los em perspectiva. Eles nos contam suas histórias, compartilham suas lembranças, suas buscas, seu olhar para o passado e para o futuro desde o tempo presente. Mostram-nos algumas fotografias de seu álbum.

Neste exercício de análise começamos a observar de forma mais clara os traços de identidade que pretendíamos encontrar indo ao fazer cinematográfico do agente social, o realizador, ao vermos em tela sujeitos dispostos a olhar para seu passado em busca de superar as marcas que esse deixou, marcas em seu corpo, em sua mente em suas famílias. A presença constante da ausência, ausência de respostas para as perguntas: onde está? O que foi feito dele? Um dia será possível responder a essas perguntas? Como na fala do astrônomo, em outra passagem do filme: “para quem procura por alguém no deserto, o Atacama é do tamanho do universo”.

5 – De volta à cultura

Conforme foi apresentado no capítulo 3, metodologia, após realizar uma análise das cinco sequências escolhidas do filme *Nostalgia de la Luz*, devemos empreender agora nosso caminho de volta à cultura, ao meio, ao contexto histórico e social em que o produto audiovisual se insere. Encontramos em Martin-Barbero a ancoragem para realizar essa análise, já que o autor nos apresenta uma proposta que em muito embasa nosso intento neste trabalho, ao nos propor um estudo da cultura com base nos produtos. Um estudo em que as mediações, as negociações, as práticas dos indivíduos e grupos, são indispensáveis para o entendimento dos fenômenos culturais.

Em artigo no qual seu objeto são produtos cinematográficos, os filmes *Blow up* e *Chinatown*, Martin-Barbero propõe que ao analisar produtos audiovisuais o pesquisador não deve "ver", mas sim "ler" suas imagens. O autor justifica essa proposta defendendo que a leitura implicaria em uma observação mais ampla do objeto em questão, já que pressupõe a necessidade de tratar esse objeto como um texto, que deve ser interpretado e não apenas visto. Isto é, não se deve apenas ter como válido o que está frente a nossos olhos, mas ir além, tomar as imagens como um texto, atribuir-lhes sentido, subverter ordens, chamar elementos novos, participar da construção textual.

Dessa forma, ao ler *Nostalgia de la luz* tendo como chave para essa leitura os três operadores propostos: atuação dos atores, cenários e enquadramentos, conseguimos identificar elementos importantes da construção do que podemos chamar de uma identidade andina, expressos, impressos, na forma em que os homens e mulheres são postos em cena. Nomeadamente identificamos:

- Ritmo lento da narrativa que nos expressa a nostalgia, talvez o traço mais marcante dos sujeitos que nosso filme põe em cena;
- predominância de cenas individuais mas em que os personagens se referem a uma coletividade, seja família ou amigos;
- escalas de planos em que o rosto dos sujeitos, seus corpos, ocupam a maior parte do quadro o que nos dá a ideia de uma narrativa pessoal, quase familiar;

- o intercalar de planos aproximados e gerais nos reforçando a ideia de encaixes, de busca por completar ou estruturar uma grande narrativa, uma grande busca, metáfora da constante construção da própria identidade do homem andino;
- a presença de uma câmera que se move pelos espaços, sejam em longos planos sequência ou em recortes, fragmentos, detalhes desses espaços.

Como expressamos na sinopse do filme apresentada no capítulo 2 deste trabalho, o que nos foi possível reafirmar na análise pelos operadores, *Nostalgia de la luz* é um filme feito de camadas. As "*capas de historia*" das que nos falam tanto Guzmán quanto o arqueólogo entrevistado no filme. As camadas de história do deserto, que conserva os restos de civilizações antigas, de mineiros do século XIX e dos mortos da ditadura de Pinochet, são associadas às camadas de terra dos estudos geológicos e às diferentes galáxias do cosmos. Quanto mais fundo, mais antigo, quanto mais antigo mais misterioso e mais distante. As camadas são também as diferentes buscas, as diferentes histórias de relação com o passado dos grupos de personagens: mulheres, presos políticos, filhos de desaparecidos, astrônomos, arqueólogos e o próprio cineasta.

Também constituem camadas as diferentes instâncias de tempo, presente, passado e futuro, sempre colocadas em perspectiva no filme, tempos de contornos difusos. Todas essas "*Capas de história*" dentro do filme se entrelaçam, tudo atravessado pela nostalgia. Seria possível dividir o filme em vários filmes independentes e cada um desses diferentes pequenos filmes seriam relatos de nostalgia: um apenas sobre astronomia, outro apenas sobre arqueologia, outro sobre desaparecidos e ditadura e ainda outro apenas com as memórias do próprio Guzmán. O diretor, porém nos traz um único filme, articulado por esses diferentes relatos, costurados pela nostalgia. Um filme cuja encenação nos pontua esses elementos ao trazer imagens próximas ao lado de planos gerais, ambientes domésticos e a imensidão do deserto e do cosmos, uma câmera fixa nos sujeitos imóveis enquanto esses ou o narrador falam de suas ações no passado. Um filme palimpsestico, em que camadas de sentido, de temporalidades, de discursos históricos, de relatos pessoais e oficiais, sentimentos e nostalgias são sobrepostos e colocados em cena. Um palimpsesto como a própria formação das identidades dos homens encenados.

Unidade, ou tentativa de unidade traçada pela fragmentação, como a cena do telescópio alemão, como o deserto e o cosmos, como a própria construção das

identidades latino-americanas e andinas. Podemos acionar aqui as ideias trazidas por Bauman. O autor afirma que a construção da identidade se aproxima da afirmação de Levi-Strauss, para quem esse processo seria possível de ser associado ao trabalho do *bricoleur*, por se tratar de uma construção em que se utilizam os mais variados referenciais. Um processo em que, diferente da montagem de um quebra-cabeça, com peças encaixáveis em um lugar pré-definido por um modelo, não existe tal modelo, sendo o resultado dessa construção algo surpreendente, aleatório, inesperado.

Assim temos que as identidades não podem ser entendidas como um mosaico, ou um quebra-cabeça, muito pelo contrário, o que estrutura as identidades é a exclusão mais do que a unidade. A sociedade contemporânea não esconde dos sujeitos e dos grupos o fato de que “as ‘identidades’ flutuam no ar, algumas de nossa própria escolha, mas outras infladas e lançadas pelas pessoas em nossa volta” (BAUMAN, 2005, p. 19).

As ideias de Bauman encontram assim a perspectiva defendida por Hall (2000) de que discussões sobre identidades e pertencimento devem levar em conta os processos e práticas que tem provocado a queda das ideias totalizantes que alicerçavam as culturas, tais como a globalização e os processos migratórios. Para Hall

A identidade é um desses conceitos “sob rasura”, no intervalo entre a inversão e a emergência: uma ideia que não pode ser pensada da forma antiga, mas sem a qual, certas questões-chave não podem ser sequer pensadas (HALL, 2000, p.104).

As identidades encenadas em *Nostalgia de la luz*, apresentadas de forma fragmentada, como uma construção de diversos relatos que se articulam, nos permitem acionar a perspectiva Hall (2000) de que as identidades são grandes ficções e longe de ser uma espécie de vestimenta que recobre o indivíduo ou grupo de indivíduos de forma quase natural, são verdadeiras construções discursivas que operam mais pela exclusão, pelo que deixam de fora, do que pela agregação e agrupamento de indivíduos em um todo inteiro e coeso. Sobre essa articulação, assim explica o autor:

Utilizo o termo “identidade” para significar o ponto de encontro, o ponto de sutura, entre, por um lado, os discursos e as práticas que tentam nos “interpelar”, nos falar ou nos convocar para que assumamos nossos lugares como os sujeitos sociais de discursos particulares e, por outro lado, os processos que produzem subjetividades, que nos constroem como sujeitos aos quais se pode “falar” – então as identidades se constroem pelo discurso, pela fixação dos sujeitos ao fluxo do discurso, são pontos de apego temporário às posições-de-sujeito que as práticas discursivas constroem para nós (HALL, 2000, p.111 e 112).

Hall (1996) aponta que a construção de identidades diz tanto de uma questão de “ser” quanto de “tornar-se”. Ao afirmar uma identidade, os indivíduos não apenas estariam reivindicando uma identidade comum entre uma comunidade imaginada de sujeitos que se afirmam igualmente membros dessa comunidade, mas também estariam *reconstruindo* um passado comum, um conjunto de valores partilhados por essa comunidade imaginada. Reconstituir, trazer o passado para o tempo presente, é um movimento crucial, talvez o centro de *Nostalgia de la luz*. Uma presentificação do passado, um passado que, por sua vez, supera o tempo presente, um passado no futuro como podemos observar em nossas sequências de análise. Luis visita os cenários de seu passado ao percorrer as ruínas de Chacabuco, ele fala do passado e a tomada final em que o ex-presos olha para o céu do anoitecer no deserto nos aponta para um olhar para o futuro. Esse passo pontua, perpassa as identidades, as modifica, fratura e também as estrutura. Esse passado expresso na nostalgia, ponto de partida e de chegada do filme, que está na construção narrativa do filme, na encenação.

Hall pontua que as identidades são, portanto, sempre atualizadas discursivamente, e não possuem “uma origem fixa à qual podemos fazer um retorno final e absoluto” (HALL, 1996, p. 70). “Deveríamos pensá-la [a identidade], talvez, como uma 'produção' que nunca se completa, que está sempre em processo e é sempre constituída interna e não externamente à representação” (HALL, 1996, p. 68). Como a própria procura encenada no filme, sempre um círculo, sem fim, do cosmos ao chão do deserto e do chão do deserto para a vida dos indivíduos.

Nessa perspectiva podemos também buscar referências nas ideias de Martin-Barbero, para quem a identidade pode ser entendida como uma mediação, uma forma pela qual os indivíduos e as coletividades se relacionam com o mundo, com outros grupos e comunidades. Atuam, configuram as produções culturais. O documentário de Guzmán, produto de um contexto cultural, de uma tradição de linguagem artística, realizado sob condições materiais e históricas específicas é exemplo das ações de agentes sociais, sujeitos que configuram seus fazeres na cultura, atravessados, mediados e embebidos dela. De acordo com Martin-Barbero essas mediações se constituem na modernidade globalizada como pontos de potencial conflito e ruptura.

Hasta hace poco, decir identidad era hablar de raíces, esto es, de raigambre y territorio, de tiempo largo y de memoria simbólicamente densa. De eso y solamente de eso estaba hecha la identidad. Pero decir identidad hoy implica

también —si no queremos condenarla al limbo de una tradición desconectada de las mutaciones perceptivas y expresivas del presente— hablar de migraciones y movi­lidades, de redes y de flujos, de instantaneidad y desanclaje. Antropólogos ingleses han expresado esa nueva conformación de las identidades a través de la espléndida imagen de las moving roots, raíces móviles o, mejor, de raíces en movimiento. (...) Así, la diversidad cultural se hace interculturalidad en los territorios y las memorias pero también desde las redes la diversidad resiste, enfrenta e interactúa con la globalización, y acabará por transformarla (Sosoe) (MARTIN-BARBERO, 2003, p. 374).

Podemos ainda encontrar em Castells (1999) perspectivas pertinentes para pensar a questão da identidade latino-americana, e por extensão a andina, no contexto de modernidade globalizada. O autor dedica um volume inteiro de sua extensa e referencial obra acerca das sociedades em rede para discutir o poder das identidades nesse contexto. Logo no primeiro capítulo ele nos apresenta o que entende por “identidade”: “a fonte de significado e experiência de um povo” (CASTELLS, 1999, p. 22). A experiência de um povo que é precisamente o que interessa a Guzmán colocar em cena e nos recorda a já mencionada frase dita pelo documentarista “um país sem cinema documentário é como uma família sem álbum de fotografias”, ou seja, sem memória, sem passado ou presente e incapaz de construir um futuro. Voltando a Castells, o autor continua sua apresentação afirmando que entende identidade, não como um dado objetivo ou atributo definidor adotado ou “vestido à força” pelos indivíduos ou grupos, mas como um processo, uma construção de significado que teria como base a cultura.

A identidade do homem chileno é posta em cena em *Nostalgia de la luz*. O filme nos mostra sujeitos pertencentes a uma sociedade em que a formação das identidades se dá pela interpelação ao passado, ao território, ao discurso oficial acerca do recente passado da ditadura. Todas as sequências por nós analisadas carregam esse traço de forma marcante: são as mulheres “cavando” o passado com as pás nas mãos, os astrônomos com os telescópios, os arqueólogos interpretando os costumes e hábitos de civilizações antigas pelos vestígios deixados, os sobreviventes nos transmitindo a história por sua memória. Em sua construção narrativa Guzmán traça uma sociedade que se estrutura pela falta de coesão, pelo não pertencimento, pela insistência em se voltar ao passado mesmo que as estruturas de Estado incentivem o movimento contrário. Ao chegar ao exílio na Dinamarca Miguel pôde finalmente desenhar os espaços que guardara em sua memória, Violeta afirma que não descansará até encontrar o marido, Vicky não abandonou o grupo de mulheres escavadoras após encontrar os restos do irmão, Luis recorda os nomes dos antigos companheiros de prisão escritos nas

paredes deterioradas pelo tempo. Do mesmo modo muitos outros personagens resistem, a mulher que se dedica a confortar as vítimas sobreviventes das prisões, o arqueólogo que procura entender como é possível um país dar tanta importância ao passado distante das civilizações antigas e se esquecer da história recente e a jovem astrônoma que se alegra por ter uma filha sem qualquer “defeito de fabricação”.

Essas identidades, que na perspectiva de Martin-Barbero, são fatores que mediam as produções culturais, e que por sua vez se estruturam de forma complexa, nos permitem recorrer às ideias de Nestor Garcia Canclini (2000). Há, segundo o autor, na América Latina, um espaço cultural híbrido, mas não no sentido de mera mescla ou sobreposição de tradições e referenciais, mas uma bricolagem de elementos, uma queda das antigas dicotomias, em um verdadeiro “espaço cultural latino-americano” composto de múltiplos referenciais. Culturas tradicionais, indústria cultural, o entrelaçamento de elementos de culturas rurais e referenciais tipicamente urbanos, tudo conflui para a construção desse espaço cultural próprio da América Latina, espaço em constante movimento e transformação.

Com relação à força dos referenciais de culturas tradicionais, Canclini retoma as ideias de dois pensadores mexicanos, Carlos Monsiváis e Roger Bartra, acerca da representação desses aspectos nos discursos da literatura e do cinema:

Certas representações do nacional são mais bem entendidas como construção de um espetáculo que como correspondência realista às relações sociais. “Os mitos nacionais não são reflexo das condições em que vive a grande maioria do povo”, mas o produto de operações de seleção e “transposição” de fatos e traços escolhidos conforme os projetos de legitimação política (CANCLINI, 2000, p. 190).

Seria pertinente a partir dessas perspectivas pensar que, quando se aborda a identidade andina, a questão do choque, porém não no sentido de colisões violentas, mas de enfrentamento e negociação, de vários referenciais culturais é um fator a ser posto em análise, o que nos leva de volta, como afirmamos acima, à tal ideia de “encaixes” que estrutura a construção narrativa de *Nostalgia de la luz*.

Encontramos nessa forma de pensar a construção das identidades individuais e de grupos, um fator de associação com o observado na encenação de *Nostalgia de la luz*. A ideia de uma identidade ou de múltiplas identidades produto de um trabalho de bricolagem. Assim como essa construção da identidade dos sujeitos o filme é construído de múltiplas peças, pequenos relatos, imagens que se associam. Lembramos de

sequências marcantes que analisamos no item 4, o telescópio alemão filmado em detalhes, as fotografias dos antigos presos e as imagens da superfície da lua postas em paralelo com a textura de ossos humanos. A construção de um relato histórico pelos relatos pessoais uma unidade feita de fragmentos, esta unidade, por sua vez, ainda a procura das peças que lhe faltam. Os sujeitos também, como peças dos grupos, são os elementos de força e complexidade da cultura.

A memória dessas mulheres, assim como a de Valentina, os testemunhos de Luis e Miguel são os relatos de uma resistência. Suas histórias tem o deserto como personagem, cenário e também como metáfora dos relatos que a câmera nos dá a ver. O deserto grande livro da memória, que em suas sedimentadas camadas de história, como diz o arqueólogo entrevistado, vai conservando vestígios do passado. O clima seco possibilita que essas camadas de história se conservem intactas, esperando os olhos e mãos atentos que os desvendem e tragam de volta ao tempo presente. Memória conservada na terra, assim como testemunho é a memória viva das pessoas que contam suas histórias.

O testemunho é fator importante de nota. A força dos relatos não apenas de quem sobreviveu à prisão, como é o caso de Miguel e Luis, mas também o testemunho da ausência. As personagens são como metáforas das peças que configuram a construção do relato sobre a ditadura, enquanto Violeta e Victoria são o relato da falta, do questionamento de quem não sabe o que ocorria nas prisões, relatos do extra-muros; Miguel e Luis são relatos da sobrevivência. Os ex-presos são a personificação do sobrevivente, são o testemunho de quem por algum capricho do destino, sorte ou azar, escaparam. Valentina é o encontro desses relatos, para ela não existiu um momento antes e outro sem os pais, sua memória não os registrou vivos. Todas essas peças reunidas nos são apresentadas no filme, em sua construção narrativa, como elementos de uma verdadeira luta pela memória.

É de suma importância entender o papel central das mulheres nesse contexto de luta pela memória. Tradicionalmente nas sociedades latino-americanas cabe à mulher o papel social de centro afetivo e doméstico da vida familiar. As mulheres reclamam essa invasão do Estado na vida doméstica. A morte, uma questão de foro familiar foi convertida, pelos atos violentos do regime militar, em um fenômeno social. Em artigo publicado pelo Centro Estudios Miguel Enriquez, Carla Peñaloza nos brinda uma boa fonte para compreender e discutir o importante papel que as mulheres têm nas lutas por

direitos humanos e justiça para os crimes das ditaduras Latino-Americanas. Afirma a autora:

Opera un imaginario según el cual la tarea de sepultar a los muertos y mantener viva su memoria es un deber ancestral y privado de las mujeres. En su obra “Mujeres de Siglo XII”, Georges Duby se pregunta “¿Estaba la mujer especialmente encargada de conservar la memoria de los muertos en la casa y de procurar que sus nombres no cayeran en el olvido?”. A lo cual se responde “Algunos indicios... permiten pensar que incumbía a las damas que regían al interior de la casa el asegurar la buena disposición de las conmemoraciones cuando estas se desarrollaban dentro del espacio domestico, así como mantener presente el nombre de los difuntos para que los invocaran en las fechas prescritas. Les correspondía, con toda seguridad, conducir el duelo durante los funerales y ser las primeras en gritar, frente al mundo doméstico, el pesar de la casa”. En el siglo XX las mujeres en Chile traspasan el ámbito doméstico, para denunciar en el espacio público lo ocurrido con sus familiares y gritar el dolor de un país en duelo, exigiendo verdad y justicia, como única manera de reparar el daño infligido y mantener viva la memoria de aquellos de los cuales se ignora su paradero (PEÑALOZA, 2005, p.05).

Violeta Berrios, uma dessas mulheres que remexem diariamente a terra do deserto afirma em um momento do filme que elas, as mulheres de Calama, incomodam. Sua presença, mesmo que caladas, seria uma mancha no discurso oficial. Mesmo seu silêncio seria significativo. Essas mulheres rompem o silêncio, porém sua voz não é ouvida por todos os grupos. Suas vozes fazem parte de um outro discurso.

Essa memória “proibida” e portanto “clandestina” ocupa toda a cena cultural, o setor editorial, os meios de comunicação, o cinema e a pintura, comprovando, caso seja necessário, o fosso que separa de fato a sociedade civil e a ideologia oficial de um partido e de um Estado que pretende a dominação hegemônica (POLLAK, 1989, p.05).

Discurso oficial esse que, na época da ditadura, justificava suas ações em uma falsa política de proteção à família. Contra o terrorismo e com o objetivo de garantir a ordem, soberania e o progresso do país. Ana Maria Amado nos traz uma contribuição ao se referir à máquina de extermínio do Estado nos anos de 1970 e 1980 em muitos países da América Latina. Sua contradição ao dilacerar a instituição que a propaganda estatal afirmava ser a base do país, a família. Afirma a autora:

As vozes das Mães e Avós da Praça de Maio na Argentina, unidas ao elo de gerações mais recente aportado pelos filhos dos desaparecidos e por sua agrupação HIJOS, testemunham o desaparecimento da legitimidade institucional de um Estado que, ao colocar em funcionamento sua máquina de morte, se pôs integralmente fora da lei. Com uma operação contrária – desafiadoramente inversa- essas vozes repõem um relato que se pretende interminável, amplo, profundo e fundador, retratando também a consciência coletiva. Estendidas em cada extremidade desse arco de gerações, incorporam imagens-tempo, isto é, memória, ao presente do relato nacional. No presente, suas vozes e corpos tecem um relato que comprova a ausência de outros corpos negados e que, exigindo a partir do sangue a reposição de

identidades, fundamentam a origem familiar como marca indispensável para criar laços coletivos (AMADO, 2002, p.4-5).

Esse discurso de uma falsa proteção aos interesses do país, da família e da ordem pública é de certa forma, mantido mesmo após o período de governos militares ao não aceitar investigar as injustiças cometidas e se negar a oferecer respostas as interrogantes acerca dos crimes cometidos. Crimes praticados pelo próprio Estado.

Falando do caso argentino Mirta Antonelli afirma que as tendências da grande mídia em muito contribuem para que a abertura dos arquivos das ditaduras seja eternamente protelada. Um silêncio até certo ponto paradoxal, se lembramos dos crimes contra a liberdade de expressão cometidos nesse período, o assassinato, desaparecimento, prisão e tortura de muitos jornalistas. Cabe aos meios alternativos de comunicação e ao próprio cinema a busca por respostas.

Sospechado y sospechoso, en la memoria mediática cortoplacista, este Estado sería el operador de un sistema de representaciones en el cual el campo de experiencias colectivas alimenta el imaginario de una denegación de justicia. La casuística, por definición abierta a nuevos casos, sustentaría, a la vez, la proyección de futuro, su expectabilidad, como reiteración de ese ausentamiento de justicia (ANTONELLI, 2001, p. 10).

Em seu artigo *Memória, esquecimento, silêncio*, Michel Pollak, historiador seguidor do grande estudioso da memória como fonte e motor da história, Maurice Halbwachs, chama exemplos de grupos nos quais o silêncio e a memória se configuram em atos de resistência e os quais dialogam com os grupos que encontramos em *Nostalgia de la luz*. Em seu artigo Pollak fala das vítimas do stalinismo, dos deportados do holocausto e dos recrutados a força da Alsasia, que rompem seu silêncio midiático para expor sua luta até então anônima para outros grupos. De forma semelhante as *Mujeres de Calama* se tornam a personificação da voz dos esquecidos pela história oficial.

A fronteira entre o dizível e o indizível, o confessável e o inconfessável, separa, em nossos exemplos, uma memória coletiva subterrânea da sociedade civil dominada ou de grupos específicos, de uma memória coletiva organizada que resume a imagem que uma sociedade majoritária ou o Estado desejam passar e impor (POLLAK, 1989, p. 8).

As mulheres, assim como os grupos nos exemplos de Pollak, fazem frente ao discurso do Estado, que se nega dar respostas, a abrir seus arquivos para que seja possível dar respostas a perguntas a sanar feridas ainda abertas. Dados de um passado recente, ainda não sedimentado pelo necessário afastamento temporal da história, vazio que se faz presente a cada dia nas vidas dos ex-presos, dos parentes de desaparecidos,

de todo um grupo de indivíduos aos quais o Estado deve respostas. Como afirma Pollak: O longo silêncio sobre o passado, longe de conduzir ao esquecimento, é a resistência que uma sociedade civil impotente opõe ao excesso de discursos oficiais (POLLAK, 1989, p.05).

Em oposição a isso está a memória que propicia a nostalgia e nostalgia como ato de resistência. Resistência a um discurso oficial ao silêncio do Estado frente aos atos de violência, frente aos desaparecidos. Esses desaparecidos que mesmo ausentes são o motor dos questionamentos dos que continuam a procurá-los. Segundo George Yúdice a ideia de “desaparecido” na América Latina, diferente de outros contextos em que se tem a perda, morte, de pessoas em situações de violência, principalmente por motivações políticas:

Requer uma operação simbólica em virtude da qual os desaparecidos se tornam visíveis e presentes de alguma maneira. Não se erigem monumentos aos desaparecidos, em vez disso, interroga-se o processo de seu desaparecimento. Descobrir e levar perante a justiça os culpados do desaparecimento de outros é parte do processo de cura política (YÚDICE, 2012, p. 480).

Essa “cura política” é também uma possível motivação do próprio realizador, Patricio Guzmán, que tem o cinema como ferramenta para tal, para interrogar, interpelar o passado. No caso das mulheres de Calama, sua busca pelos restos dos desaparecidos vai além da luta, dessa resistência, da “cura política” da qual nos fala Yúdice. Sua procura pelos parentes é também um movimento em busca de uma cura pessoal e coletiva, uma cura psicológica, uma busca por respostas para o fechamento de uma história que parece nunca ter fim. Ao filmar essas mulheres Guzmán nos traz essas camadas de busca e as filma em contraste com a vastidão do palco de sua obstinada procura. Da ênfase à imagem dessas mulheres, seu gesto, seus corpos, suas vozes, planos aproximadas delas, aos que sempre se seguem planos gerais do imenso deserto de Atacama.

Em *Nostalgia de la Luz* muito há para dizer sobre a imagem e os relatos das mulheres que narram e encenam seu papel na busca dos restos de seus entes queridos. Talvez a busca passe necessariamente pelo reconhecimento do protagonismo dessas mulheres. Jesús Martín-Barbero aponta para o papel histórico exercido pelas mulheres ao afirmar que “nos bairros populares de Lima, as mulheres erigem sua maternidade em ‘viabilizadora da conquista da cidade e da nova identidade da população provinciana

residente na capital” (2001, p. 285). E ele fala mais: “Grandes reveladoras de paradoxos sociais e culturais, [as mulheres] promovem a união entre as tramas sociais e as afetivas, as problemáticas e as alternativas, a dor e a esperança” (Idem).

A obstinação dessas mulheres na ida diária ao local onde seus mortos foram um dia depositados é também uma forma de ocupação do espaço, de resistência pela ocupação desse espaço. Como no caso das mães e avós da Plaza de Mayo, que fazem dessa praça um espaço simbólico de reivindicação por respostas, por justiça. As ações dessas mulheres na praça ganham um status de ritual (Yúdice, 2012). De forma semelhante, a ida diária das *Mujeres de Calama* ao deserto faz de sua ação de buscar e interpelar o espaço, remexer a terra um ato ritualístico. Dessa forma são filmadas em *Nostalgia*, sempre no deserto, sempre ocupando o espaço de sua busca.

Mais que um ritual o que temos em cena em *Nostalgia de la luz* é a resistência, atos de resistir pela memória, pelo lembrar e pela nostalgia. O empenho das *Mujeres de Calama*, o testemunho de Luis, a memória de Miguel e a história de Valentina são transpassados pela ideia de nostalgia. Sentimento que permeia todo o filme e que lhe dá nome.

Tomando como referência os escritos de Svetlana Boym em seu livro *The future of nostalgia* (2001), Julieta Vitullo afirma que a “nostalgia moderna manifiesta un anhelo por un hogar que nunca se tuvo, el lamento frente a la imposibilidad de un retorno a la manera de Ulises” (VITULLO, 2013, p. 186). Em nosso filme em questão a nostalgia se encontra expressa também no estilo, quando lembramos de uma narrativa em ritmo lento, com curtas tomadas fotográficas e uma escala de planos que intercala os planos gerais, abertos, e os closes e primeiros-planos. Isso contribui para uma narrativa em que se transita por diferentes espaços e temporalidades.

O transito por diferentes espaços, os limites difusos entre passado e presente, entre cosmos e deserto, são as marcas de nostalgia expressas em imagens no filme de Guzmán. Logo na introdução de sua referida obra Boym nos traz uma definição de nostalgia que nos remete a essas características estilísticas encontradas no filme. Afirma a autora:

Nostalgia (de *nostos* – volta ao lar, e *algia*- ânsia, desejo) é a saudade de um lar que não mais existe ou nunca existiu. Nostalgia é um sentimento de perda e deslocamento, mas também um romance com a própria fantasia. Amor nostálgico só pode sobreviver em um relacionamento à distância. Uma

imagem cinemática de nostalgia é uma dupla exposição ou a sobreposição de duas imagens – do lar e do exterior, passado e presente, sonho e vida cotidiana (BOYM, 2001, p. 12-13). Tradução nossa¹¹

Essas “imagens de nostalgia” às que se refere a autora estão presentes em *Nostalgia de la luz*. O filme se constrói por um constante trânsito de temporalidades e recorrentes associações entre diversos movimentos de volta ao passado, astrônomos e mulheres, o escavar das mulheres e o escavar dos arqueólogos, o tempo passado e o tempo presente. Luis passeia pelos corredores de seu passado ao passear pelas ruínas de Chacabuco. Miguel reconstrói seus passos precisos fazendo de sua casa uma prisão imaginária como a que no passado tentou gravar em sua memória para depois, por seus desenhos mostra-la para o mundo. Violeta e Victoria nos trazem em seu relato e nos seus rostos envelhecidos pelo tempo as imagens da ausência de seus mortos. Valentina nos evidencia um futuro que procura pelo passado.

As escalas de planos que mescla planos fotográficos de detalhes associados a planos gerais e movimentos de câmera que percorrem espaços. *Fades* que parecem dissolver as imagens em poeira para dar lugar às seguintes. As imagens de nostalgia estão em todo o filme acompanhando os relatos desse mesmo sentimento dados pelos personagens e pela voz em *off* do narrador.

Ainda tomando os conceitos de Boym, Vitullo nos apresenta dois tipos de nostalgia, que segundo a autora, seriam: nostalgia restauradora, que se refere a resurgimentos nacionalistas e a nostalgia reflexiva, que se refere a memória coletiva. Segundo Vitullo seria essa “nostalgia reflexiva” a expressa no filme de Guzmán:

La nostalgia reflexiva se compone de tramas múltiples. Su trama intenta temporalizar el espacio, ofrece la posibilidad de reimaginar el pasado y adquiere cierta dimensión utópica en su proyección del futuro. Esta reinención del pasado, la proyección hacia el futuro y la capacidad de hacer convivir distintos tempos en un espacio es lo que interesa rescatar para pensar la nostalgia como clave interpretativa y como motivo del documental de Guzmán (VITULLO, 2013, p.187)

Voltando à imagem do velho telescópio alemão de Santiago de Chile, ainda em funcionamento após tantos anos, lembramos-nos do próprio agente social cinematográfico, Patricio Guzmán. Seu fazer cinematográfico é ele também um ato de

¹¹ Nostalgia (from nostos –return home, and algia- longing) is a longing for a home that no longer exists or has never existed. Nostalgia is a sentiment of loss and displacement, but it is also a romance with one’s own fantasy. Nostalgic love can only survive in a long-distance relationship. A cinematic image of nostalgia is a double exposure, or a superimposition of two images- of home and abroad, past and present, dream and everyday life.

nostalgia, uma viagem através do tempo. Uma tentativa de adentrar nas complexas camadas de história do deserto e do cosmos. Lembramos que Patricio Guzmán é um cidadão do exílio. Sua construção narrativa em *Nostalgia* é também uma volta ao passado, um produto da nostalgia, também uma tentativa de encaixe e também um ato de resistência. O cineasta, agente social, exilado, latino-americano, empreende pelo cinema sua Odisseia, sua viagem ao próprio passado.

Guzmán, assim como as mulheres buscam seus mortos, busca seu próprio país, busca seu próprio lugar nesse Chile pós-Pinochet. Seu cinema é um cinema do exílio. Se lembramos de sua mais célebre obra, *La batalla de Chile*, um filme urgente, concluído no exílio, já vemos certos traços de uma nostalgia. Nostalgia do tempo da infância, evocado nas primeiras cenas de *Nostalgia de la luz*, um tempo em que os chefes de Estado andavam tranquilamente pelas ruas.

Referências

AMADO, Ana Maria. **Imagens afetivas no cinema latino-americano**. Coleção Memo. No 65. São Paulo: Memorial da América Latina, 2002

ANTONELLI, Mirta. **Memorias. Entre el acontecimiento y la diseminación. (Aportes para una "periodización" de la experiencia democrática argentina.)**. Disponível em < <http://lasa.international.pitt.edu/Lasa2001/AntonelliMirta.pdf>> Acessado em janeiro de 2014.

BAUMAN, Zygmund. **Identidade**. Rio de Janeiro: Zahar, 2005.

BORDWELL, David. **Figuras traçadas na luz: a encenação no cinema**. Campinas: Papirus, 2008.

BOYM, Svetlana. **The future of nostalgia**. New York: Basic Books, 2001.

BUTLER, J. **Television Style**. New York: Routledge, 2010.

CANGI, Adrián. **Poética de la luz, política del gesto**. In Revista Nomádias, nº14. Chile, 2011. Disponível em < <http://www.revistas.uchile.cl/index.php/NO/article/viewArticle/17401>> Acessado em Janeiro de 2014.

CANCLINI, Nestor Garcia. **Culturas Híbridas - estratégias para entrar e sair da modernidade**. São Paulo: EDUSP, 2000.

CASTELLS, Manuel. **O Poder da Identidade - A Era da Informação - Vol. 2**. São Paulo: Paz e Terra, 1999.

CELIS, Andrés e Santiago Rubín de. **Los desafíos de la realidad: Una entrevista com Patricio Guzmán**. Revista DOC Online nº8, ano 2010. Disponível em <http://www.doc.ubi.pt/08/entrevista_patricio_guzman.pdf>. Acessado em maio de 2013.

CARROLL, Noël. **Ficção, não-ficção e o cinema da asserção pressuposta: uma análise conceitual**. In RAMOS, Fernão Pessoa (org.). **Teoria contemporânea do cinema Vol.II : documentário e narrativa ficcional**. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2005.

COMOLLI, Jean-Luis. **Ver e Poder - A inocência perdida: cinema, televisão, ficção, documentário**. CAIXETA, Rubem; GUIMARÃES, César (orgs.). Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.

CORDOVA, Veronica. **Cine Boliviano: del indigenismo a la globalización**. Nuestra América: revista de estudios sobre la cultura latinoamericana nº3. Porto: Edições Universidade Fernando Pessoa, Janeiro-Julho, 2007.

GUIMARÃES, César. **Imagens da memória (entre o legível e o visível)**. Belo Horizonte, Curso de Pós-Graduação de Estudos Literários/Editora da UFMG, 1997.

HALL, Stuart. **Identidade Cultural e Diáspora**. Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, n.24, p.68-75, 1996.

_____. Quem precisa da identidade? In: SILVA, Tomaz Tadeu. **Identidade e diferença: a perspectiva dos estudos culturais**. Petrópolis: Vozes, 2000.

JULLIER, Laurent; MARIE, Michel. **Lendo as imagens do cinema**. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2009.

KELLNER, Douglas. **A cultura da mídia**. Bauru: EDUSC, 2001.

LÓPEZ, Marina. Patricio Guzmán. In PARANAGUÁ, Paulo A (org.). **Cine Documental en America Latina**. Madri: Ediciones Cátedra, 2003.

MANDELBAUM, Jacques. *Nostalgia de la luz : una obra maestra de serenidad cósmica*. Le Monde, Paris, 26 out. 2010. Disponível em <http://www.patricioguzman.com/index.php?page=films_dett&fid=11> Acessado em novembro de 2012.

MARTIN-BARBERO, Jesus. **Os exercícios do ver: hegemonia audiovisual e ficção televisiva**. São Paulo: Editora Senac, 2001.

_____. Projetos de modernidade na América Latina. In DOMINGUES, José Mauricio; MANEIRO, Maria (orgs.). **América Latina hoje: conceitos e interpretações**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2006.

_____. **Dos meios às mediações: comunicação, cultura e hegemonia**. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2009.

_____. **Lectura plural de dos films: Chinatown y Blow up**. Artigo disponível em <<http://www.mediaciones.net/1976/01/lectura-plural-de-dos-films-chinatown-y-blow-up/>> Acessado em janeiro de 2014.

MITTELL, J. **Complexidade narrativa na televisão Americana contemporânea**. *Matrizes*, Ano 5, nº 2, jan./jun. 2012, pp. 29-52.

_____. **Television and American Culture**. New York: Oxford University Press, 2010.

MUÑIZ, Sergio. Festival de cinema latino-americano no memorial. **Revista Nossa América, Revista do memorial da América Latina**, São Paulo, nº 24, 2006. Disponível em <http://www.memorial.sp.gov.br/revistaNossaAmerica/24/port/32-festival_de_cinema.htm>. Acessado em outubro de 2012.

NICHOLS, Bill. A voz do documentário. In RAMOS, Fernão Pessoa (org.). **Teoria contemporânea do cinema – Vol. II, Documentário e narrativa ficcional**. São Paulo: Editora SENAC São Paulo, 2005.

PENAFRIA, Manuela. **O documentarismo do cinema**. Artigo disponível em <<http://www.bocc.uff.br>> Acessado em outubro de 2012.

PARANAGUÁ, Paulo Antônio. Conferencia impartida el 12 de marzo de 2010 durante el XI Festival Internacional de Documentales Santiago Álvarez in Memoriam.

_____. (org.). **Cine Documental en America Latina**. Madri: Ediciones Cátedra, 2003.

PEÑALOZA, Carla. **Em el nombre de la memoria: las mujeres en la transmisión del recuerdo de los detenidos desaparecidos.** CEME – Centro de Estudios Miguel Enriquez – Archivo Chile. 2005 Disponível em http://www.archivochile.com/Mov_sociales/mov_mujeres/MSmovmujeres0009.pdf. Acessado em dezembro de 2013.

PUCCI, Renato. **Inovações estúlisticas na telenovela: a situação em Avenida Brasil.** XXII Encontro Anual da Compós. Disponível em http://compos.org.br/data/biblioteca_2079.pdf Acessado em janeiro de 2014.

POLLAK, Michel. Memória, esquecimento, silêncio. Estudos Históricos: Rio de Janeiro, vol. 2, n. 3, 1989, p. 3-15. Disponível em http://www.uel.br/cch/cdph/arqtxt/Memoria_esquecimento_silencio.pdf Acessado em novembro de 2013.

RAMOS, Fernão Pessoa. **A Mise-en-scène do documentário.** Revista Cine Documental, número 4, 2011. Disponível em: <http://revista.cinedocumental.com.ar/4/teoria.html>. Acessado em janeiro de 2013

RUFINELLI, Jorge. Conversaciones con Patricio Guzmán: En 1995: Revisión de un clásico. 1995. Disponível em: <http://www.patricioguzman.com/index.php?page=entrevista&aid=6> Acessado em agosto de 2013.

SANJÍNES, Jorge. **Teoria y practica de um cine junto al pueblo.** México: Siglo XXI, 1979

TEIXEIRA, Francisco E. Documentário Moderno. In MASCARELLO, Fernando (org.). **História do cinema mundial.** 4ª ed. Campinas: Papyrus, 2006.

VALENZUELA, Valéria. **Sujeito, narração e montagem: novos modos de representação no documentário latino-americano contemporâneo.** Dissertação (Mestrado em comunicação, PPGCOM-UFF) – Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2008. Disponível em <http://www.doc.ubi.pt/04/teses_valeria_galvez.pdf>, acessado em outubro de 2012.

_____. **Yo te digo que el mundo es así: giro performativo en el documental chileno contemporáneo.** DOC Online - Revistadigital de cinema documentário, dec. 2006. Disponível em <<http://bocc.ubi.pt/~doc/index01.html>> Acessado em novembro de 2012.

VITULLO, Julieta. **Nostalgia de la luz de Patricio Guzmán: el cine como máquina del tiempo.** In No 2 (2013): Kamchatka. Revista de análisis cultural 2. Universidad de Valencia. Disponível em < <http://ojs.uv.es/index.php/kamchatka>> Acessado em janeiro de 2014.

YÚDICE, George. **A conveniência da cultura: usos da cultura na era global.** 2ª ed. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2012.