

O ESPAÇO/ PAISAGEM COMO LUGAR DE MEMÓRIA EM ALGUNS FILMES DE PATRICIO GÚZMAN

Elis Crokidakis Castro (FACHA\UFF)
PPGcine\ UFF

RESUMO

O espaço/ paisagem nas representações artísticas podem abrir caminho para inúmeras reflexões. Muitas vezes são cenários, outras são registros, outras são imagens dialéticas ou também lugares de memória. No caso específico nos debruçaremos sobre a narrativa de Patricio Gúzman, cineasta chileno, autor de filmes como a trilogia: Nostalgia da Luz(2010), O botão de Nácar (2015), Cordilheira dos Sonhos (2019) onde o cineasta através de uma linguagem poética traz à tona os acontecimentos gravíssimos da história do Chile, acontecimentos estes que sofreram uma espécie de apagamento e que com os esses filmes poderão ser vistos. O que nos interessa, além os acontecimentos em si, é a forma poética que o cineasta utiliza para construir as categorias de espaço e de paisagem nessas narrativas, que passam a ser instrumentos da História de seu país. Mostraremos como Gúzman pontua no espaço/paisagem de seus filmes o lugar de memória, que ali se constitui como elemento primordial de sua mensagem fílmica que, acima de tudo, visa estabelecer-se como um álbum de família, objeto que reúne as fotos das gentes em seus espaços/paisagens contando suas histórias. Nesse contexto para a análise que nos propomos partiremos dos conceitos do geógrafo Milton Santos(2014) para quem paisagem é diferente de espaço, sendo aquela a materialização de um instante da sociedade e este o resultado do casamento da sociedade com a paisagem. Ainda usaremos como embasamento as ideias de Jean- Louis Comolli(1997) quando nos fala da cidade filmada e da transformação de espaço em tempo promovida pelo cinema, que para nós também aparece nos filmes de Gúzman, por fim em um âmbito ainda maior, dentro do qual o que pretendemos está inserido, olharemos o cinema de Gúzman de forma transdisciplinar e decolonial, quebrando o processo de colonização do olhar imposto ao longo tempo na América Latina.

Palavras-chaves: Cinema. Espaço. Paisagem. Cidade. Memória

O espaço/ paisagem nas representações artísticas podem abrir caminho para inúmeras reflexões. Muitas vezes são cenários, outras são registros, outras são imagens dialéticas ou também lugares de memória. No caso específico nos debruçaremos sobre a narrativa de Patricio Gúzman, cineasta chileno, autor de filmes como a trilogia: *Nostalgia da Luz*(2010), *O botão de Nácar* (2015), *Cordilheira dos Sonhos* (2019) onde o cineasta através de uma linguagem poética usa o espaço e a paisagem para trazer à tona os acontecimentos gravíssimos da história do Chile, acontecimentos estes que sofreram uma espécie de apagamento e que com os esses filmes poderão ser, pelo menos, conhecidos.

Para essa viagem filmica, nos surge a necessidade de “compreender a relação estrutural entre as práticas visuais e as estruturas de poder mundial que surgem no contexto do sistema-mundo moderno, (propondo) a relação entre tecnologias, discursos, práticas e sujeitos associados às imagens e à análise das colonialidades do poder, do saber e do ser.” (LEON,2019), o que se faz a partir do caminho do sul para o norte, do decolonialismo. Nesse contexto observamos as propostas de outrora dos estudos pós-coloniais, multiculturais e hoje dos decoloniais, que invadem as linhas de pesquisas dos estudos audiovisuais e que não são recentes no mundo da literatura. Em 1996, em Congresso da Abralic realizado na UFRJ no Rio de Janeiro, autores como Homi Bhabha, Walter D Mignolo, George Yúdice entre outros, já apontavam para a necessidade de se reler determinados aspectos dos estudos pós-coloniais na Ásia e na América. Não é à toa que o epicentro desses estudos, em 1996 e agora, são os Estados Unidos, que levam para seu território e suas universidades professores e pensadores de todo mundo. Diante desse fato percebe-se que podem ocorrer inúmeras interpretações que advém de pensamentos diversos que em algum momento se tangenciam e se afastam. Tais como os de Bhabha e Cancline, no dizer de Yúdice, para exemplificar. O primeiro crítico literário o segundo sociólogo, o primeiro da Índia e o segundo da Argentina, ambos nos Estados Unidos e ainda o primeiro e o segundo pensando no limiar, um da modernidade(Cancline) o outro no entre lugar do ser na abordagem estética. Isto é, muitas vezes até mesmo os conceitos e lugares se atropelam para quem tenta entender e separar os estudos críticos e sociológicos que buscam dar conta do complexo processo de transformação porque passa a arte e a sociedade latino americana, especialmente. Cabe dizer no entanto, que se a base desses pensamentos se concentram em parte nos primeiros que tentaram romper com o imperialismo europeu tais como: Mario de Andrade, Oswald de Andrade, Tarsila do Amaral, Jorge Luís Borges, Moro, Alejo Carpentier, Rivera, Kahlo, Mariategui, Asturias, Miguel Angel, seja assimilando livremente, canibalizando, usando e abusando da irreverência, também em parte estão nos segundos, já depois do meio do século XX, que embasados pelos pensamentos de Franz Fanon, começam a repensar todos os elementos. Não digo com isso que estamos mudando de linha, mas digo que certas condições se parecem e podem ser de certa forma reivindicadas em todo o mundo que se descolonizou, dadas a todos os lugares, as suas diferenças e peculiaridades. Ou seja, a globalização não só homogeneíza mas também diferencia as vozes outrora postas todas num mesmo saco escuro.

Partindo desses esclarecimentos é que mergulhamos nos conceitos de espaço e paisagem, que para Milton Santos(2014) diferem um do outro, e que marcarão o que pretendemos apontar como o reflexo do local nesse processo de globalização, a ser visualizado no cinema de Gúzman. Tal cinema analisaremos sob a ótica que acima propomos para buscar os lugares de memória que o cineasta traz à baila no seu espaço e suas paisagens, que são os elementos mais fortes de sua poética juntamente com o tempo.

Para Santos “a dimensão da paisagem é a dimensão da percepção, o que chega aos sentidos” (2014, p.68) com isso o geógrafo nos diz que por ser a percepção um processo seletivo cabe a nós “ultrapassar a paisagem como aspecto para chegar ao seu significado” (p.68). A percepção então, não é o conhecimento, este dependerá da interpretação, que mais verdadeira será “tanto mais limitarmos o risco de tomar por verdadeiro o que é só aparência” (p.68). Levando o que diz Santos para o campo da análise da obra de Gúzman, percebemos que o cineasta ao trabalhar a paisagem sugere ao espectador uma imagem que deverá ser interpretada. Não é apenas um deserto, é o deserto que traz em suas areias e caminhos muito mais do que se imagina. Ali, a imensidão de área se mistura aos ossos dos desaparecidos como é visto e dito em *Nostalgia da Luz*. Ali também se visualiza a outra definição de paisagem de Santos “é uma escrita sobre outra, é um conjunto de objetos que têm idades diferentes, é uma herança de muitos diferentes momentos” (p.73). Ou seja, vemos então que não só o deserto de *Nostalgia* nos traz a paisagem, mas também a Cordilheira e a Patagônia. São escritas sobre escritas de momentos históricos diversos que necessitam ter voz, que é o que pretende o cineasta. São assim, os filmes como que “pedaços de tempos históricos representativos das diversas maneiras de produzir as coisas, de construir o espaço” (SANTOS, 2014, p. 75). O espaço então, diz Santos, “é o casamento da sociedade com a paisagem”(p.79) ele é a paisagem com a vida nela existente, é a sociedade encaixada na paisagem por isso funciona o espaço como um elemento do próprio processo social afirma o geógrafo. Dessa forma, ao analisar as imagens de paisagens de Gúzman vemos que ali temos também o espaço, pois que ele é mostrado a partir da paisagem, o espaço que é a vida inserida naquele elemento natural. Esse espaço, então, nos filmes de Gúzman é um espaço de memória que vai ser descortinado como um álbum de família de seu país.

No Chile, nos mais variados lugares, o cineasta constrói uma poética que terá como base, em sua trilogia, os elementos originais da natureza: o céu, a terra do deserto, a água e a cordilheira, e a partir desses espaços ele vai refletir e experienciar o tempo. Assim, nessa diversidade de paisagem e espaço dentro de um só país, o tempo será tencionado ao limite, passado, presente, futuro se misturando nas narrativas sem que o espectador se sinta incomodado por ser adestrado numa linguagem linear.

Contudo, chama-nos atenção, além os acontecimentos em si, a forma poética que o cineasta utiliza para construir suas categorias de espaço e de paisagem nessas narrativas, que passam a ser instrumentos da História de seu país. Gúzman pontua no espaço/paisagem de seus filmes o lugar de memória, que ali se constitui como elemento primordial de sua mensagem fílmica que, acima de tudo, visa estabelecer-se como uma história paralela a oficial, que reúne as fotos das gentes em seus espaços/paisagens contando suas histórias.

Falando aqui especificamente da trilogia *Nostalgia da Luz*, *O botão de nácar* e *Cordilheira dos sonhos*. Esses filmes marcam a filmografia do autor que o fazem conhecido por um estilo próprio, que tem como forte uma escrita de si, do Eu, que se mistura com a história de seu país e possui uma poética que nasce do olhar do cineasta sobre o espaço e a partir dele adentra a história do objeto olhado. Esse mesmo objeto que é olhado e que olha, como diz Didi Huberman. Fato que é corroborado na fala do próprio Gúzman em recente masterclass na Faculdade de Letras de Coimbra (Cinema, Aesthetics and memory: I Internacional Film Studies Conference). Ele dizia ali como o seu processo se desenvolve e que às vezes ele parte de um pequeno objeto visto na paisagem, no espaço e que depois se desdobra num elemento narrativo e poético. Ou seja, a realidade perpassa pelos olhos do cineasta e vai compor a sua criação. Não é o referente que aparecerá no filme, mas algo que já passou por uma elaboração e que se constituirá numa nova imagem e discurso.

Nos 3 filmes acima percebemos então a partir da própria fala do cineasta que a composição nascerá de um elemento de origem, para demarcar esse passado/ presente, para descobrir de onde se vem, para onde se vai. Se em *Nostalgia da Luz* olhamos para o céu, na água em *O botão de nácar* reconstruímos a trajetória do Homem, do povo nômade da água, que foi dizimado no século XIX ou antes disso e para o futuro resta entender o lugar / ilha, encravado entre a cordilheira e o mar em *Cordilheira dos sonhos*.

Figura 1 - Cena filme



Fonte: Filme *Nostalgia da Luz*

Tudo nos filmes se estabelece em função do passado e em função da paisagem e do espaço. Cada qual, água, deserto, céu e cordilheira trazem a dimensão de pequenez do homem diante da natureza. O encontro das múmias do passado e das múmias do presente, aqueles mortos com requinte de crueldade pelo regime de Pinochet que foram largados no Deserto do Atacama e depois retirados para não serem encontrados e jogados ao mar, nos faz pensar e pesar pela nossa existência. Entretanto, apesar do peso da informação que nos é dada pelo discurso, a forma poética usada remete aos sentidos pois que o poeta/cineasta trabalha a linguagem cinematográfica em todos os seus campos. Ele brinca com os efeitos da imagem, do som, da memória. Ele brinca com a potente utilização da luz, principalmente a luz límpida do deserto, a luz sem névoa, que não deixa dúvida sobre o que quer mostrar. Muitas vezes o cineasta também se permite fazer arte dentro da arte, quando coloca as fotos dos desaparecidos sobre a areia do deserto criando uma espécie de instalação com fotografias, ou um álbum de desaparecidos no lugar onde foram deixados. Essa experiência se repete depois, quando no memorial aos desaparecidos, a câmera de novo foca nos retratos expostos embranquecidos pelo sol. Nesse momento parece então se configurar mais ainda o que chamamos o lugar de memória.

Pierre Nora nos define o lugar de memória usando de 3 acepções: são lugares materiais em que a memória social se ancora e pode ser apreendida pelos sentidos; são lugares funcionais onde surge a função de alicerçar memórias coletivas e ainda lugares simbólicos onde a memória coletiva se revela e se expressa. Ou seja, os lugares de memória dentro dessa proposta são então lugares criados, não naturais mas que surgem carregados de simbologias, seu valor está em ser documentos e monumentos que revelam processos sociais, conflitos, histórias, paixões etc. Dessa forma nos parece que os lugares de seu país, os naturais que guardam uma história remota, ao serem revelados ao mundo por Gúzman trazem em si elementos materiais, funcionais e simbólicos sobre os quais o cineasta constrói em seus filmes uma nova interpretação da história. Nesse caso uma interpretação que contesta a visão oficial que necessita ser relida. Não só o deserto, e a cordilheira passam a ser lugares de memória, mas também a rua da cidade. Nas pedras das ruas de Santiago são encravadas placas com nomes de desaparecidos que por ali andaram.

Nas imagens da cidade de Santiago que surgem em maior número no filme *Cordilheira dos sonhos* temos então a mistura dos elementos naturais, a paisagem, e a cidade, e o espaço citadino que será muito mais reverenciado nesse último filme da trilogia, pois que além dos acontecimentos a cidade se torna também personagem e se torna tempo. Usando a tese de Comolli em referência a cidade filmada, Andréa Barbosa nos fala o que se encaixa plenamente nos filmes de Gúzman:

Pedaços da cidade são transformados em planos encadeados e administrados pelo tempo do filme. A cidade espaço torna-se cidade tempo. (...) a transformação de um dimensão espacial em uma dimensão temporal. Todo espaço, corpo, edifício e movimento dão uma junção de fragmentos justapostos- os fotogramas_ cuja montagem final oferece a sensação de integridade e continuidade (BARBOSA,2012, p.54)

Justamente o que Barbosa nos fala em relação a filmes de cidades se revelam na utilização que Gúzman faz das películas do personagem Pablo, que filma durante todo período de ditadura. O conteúdo do cinegrafista amador vai aparecer nos filmes como uma espécie de documento histórico que ficará ali então eternizado no filme. Ou seja, ele sai da sua inércia de arquivo e passa a ter sentido, ser interpretado. Muda a percepção de quem vê as imagens, refletindo o tempo. A sensação de espaço da cidade filmada se transforma em sensação de tempo, tempo passado, tempo vivido, lugar de memória. Corroborando diz Comolli

procedendo por blocos onde tudo se mistura, o olho com som, o ouvido com a imagem, a percepção do instante com o jogo oscilante entre esquecimento e memória, o cinema não pode tratar o espaço separadamente. É impossível apreender ou atravessar as partes do espaço, sem transformá-los, de passagem, em partes do tempo (1997, p152).

A citação nos parece sintetizar a maneira como o cinema com seu uso especial do tempo consegue dar conta da paisagem e do espaço. Podemos então dizer que os 3 filmes em análise trabalham de maneira peculiar esse tempo. *Nostalgia da luz*, o primeiro a ser feito, talvez seja o que mais questiona e também teoriza o tempo. O aspecto filosófico do tempo é na narrativa desde o primeiro momento exaltado quando o narrador, o próprio Gúzman, mais ou menos em 5 minutos de filme nos diz – “O tempo presente era o único que existia”, nesse ponto a imagem sai de um interior de casa antiga, que podia ser qualquer uma, ou a sua própria, e marca a passagem do tempo mostrando objetos de memória e constrói uma narrativa oral que não tem a partir de certo momento relação com a imagem que se vê. Nos sugere que o tempo presente daquele momento de outrora, antes do Golpe militar virou poeira cósmica. A transição dessa imagem para a próxima é feita de poeira e luz, chegando ao deserto do Atacama. Principalmente na paisagem do deserto é que as grandes questões são levantadas pelo filme.

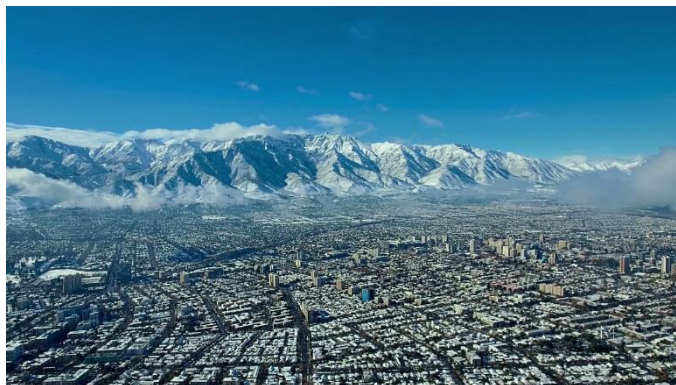
Do tempo pré-histórico aos dias de hoje, aquela paisagem foi usada pelo homem como lugar de passagem, pela sua impossibilidade de sobrevivência ali. O entanto, foi no deserto, e justamente pela impossibilidade que ele representa, que os corpos foram jogados e depois retirados para desaparecerem durante a ditadura de Pinochet. Mas a ditadura passou e o que aconteceu necessita ser esclarecido, por isso as mulheres percorrem as areias buscando os restos mortais, os ossos de seus desaparecidos. Essas Mulheres de Calama, como são chamadas, são então as arqueólogas do deserto, e ali convivem com os astrônomos que fincaram naquela paisagem/espaço os seus objetos de observação. As mulheres e os astrônomos são como arqueólogos buscando o passado. A fala do

astrônomo nos remete para a questão filosófica – “tudo é passado”, pois a luz tarda a chegar, e quando chega já deixou de ser presente, por isso esse não existe. Somente é presente o que se pensa, pois tudo se estabelece em função do passado. E falar do passado parece ser o que move o criador que tem a preocupação de trazer à tona tudo o que de fato aconteceu. Essa memória que ele quer trazer vai aparecer também nos outros filmes.

Como entendemos que esses filmes são também uma escrita do Eu, do sujeito que viveu todos aqueles acontecimentos traumáticos, nos parece que em cada filme ele vai elaborando mais uma peça do quebra cabeça da história. No início, a narrativa vencedora está representada pelo grande objeto, o telescópio, que range ao se mover. O ranger do grande telescópio parece de algo pesado, que de fato o é, como é pesado também esse olhar para a história. A história que precisa ser reescrita, a história do país e a história do próprio cineasta que se confunde com a do país. Todavia não será no *Nostalgia da luz* que isso ocorre.

O processo analítico de Gúzman talvez somente se complete no último filme da trilogia *Cordilheira dos sonhos*.

Figura 2- Cena filme



Fonte: Filme *Cordilheira dos sonhos*

Nesse filme, continuam em foco os desaparecidos mas o discurso se modifica. Gúzman, creio, se permite falar de seus próprios sentimentos, do vazio que o habita, do não pertencimento aos lugares. Aqui a narrativa se faz com imagens da cidade, com intervenções que criam espaços de memória como já afirmamos. Nesse último filme o cineasta está mais maduro e consciente, e a sua história como a de seu país está sendo revista. Mas ele insiste ainda aqui em mostrar ao público o que ele não quer ver. De certa maneira o amadurecimento desse último filme permite ao cineasta tomar imagens que também para ele eram invisíveis. Filmar os excluídos do sistema, os trens fantasmas, as favelas, os espaços vazios deixados pela ditadura e a própria cordilheira, símbolo máximo do país, hoje privatizada. Com imagens de cima para baixo a cidade em seu labirinto, como ele mesmo diz, é vista. Suas ruínas, seu movimento, seu espaço e suas recordações. Nesse contexto o grande objeto fílmico são as imagens de Pablo, o cinegrafista anônimo que tem milhões de horas de filme a serem descobertas.

Todavia para chegar até esse final, e pensar a contemporaneidade nesse último filme, Gúzman passa pelo *Botão de Nácar* o segundo da trilogia.

Figura 3 - Cena filme



Fonte: Filme O botão de Nácar

Aqui a paisagem é da Patagônia e a voz é dada aos povos originários, ao povo chileno do mar, ou ao que restou deles. A tentativa é de arqueólogo, e com depoimentos dessas pessoas, invisíveis e fotos de aborígenes Gúzman pode entender que o processo de apagamento não fora exclusividade do regime Pinochet. Pois já vinha de antes, somente sendo interrompido no período de Alende, quando ele rompe o silêncio e começa a devolver aos indígenas as suas terras. As narrativas nesse filme são muitas, com as vozes de grupos diversos. O filme vai e volta no seu contar a história repetindo o mar, como fala o oceanógrafo em seu depoimento. O oceano é como o pensamento, vai e volta incessantemente. E assim também entendemos que é a temática de Gúzman, que sempre volta ao Chile para filmar, nos mostrando uma inesgotável fonte de elaboração.

Por fim, sem esgotarmos nosso objeto de análise, podemos dizer que a poética de Gúzman é singular, fruto de um processo muito subjetivo de criação que faz desses seus 3 documentários um diferencial na linguagem cinematográfica que ele usa. Com um olhar que foge ao lugar comum na poética, na forma na visão da realidade cremos que não dá para pensar cada um desses filmes de forma solitária. Por tomarem da subjetividade do cineasta esses filmes compõem uma espécie de orquestra temática em que Gúzman é o maestro- e como a música – ele volta várias vezes na mesma nota, ou nos vários instrumentos (imagens e temas) ao longo do tempo musical.

REFERÊNCIAS

BARBOSA, Andréa. **São Paulo cidade Azul: Ensaios sobre as imagens da cidade no cinema paulista dos anos 1980**. São Paulo: Alameda, 2012.

COMOLLI, Jean-Louis, “A cidade Filmada” In: **Cadernos de Antropologia e imagem**, Rio de Janeiro: UERJ/Núcleo de Antropologia e Imagem, ano 3, n.4, 1997.

DIDI_HUBERMAN, Georges. **O que vemos, o que nos olha**. São Paulo: Editora 34,2014.

LEÓN, Christian. “Imagem, mídias e telecolonialidade: rumo uma crítica decolonial dos estudos visuais” In: **Epistemologia do Sul**. v.3, n.1, p58-73,2019.

NORA. Pierre. « Entre mémoire et histoire: la problématique des lieux. » IN Pierre NORA (org). **Les lieux de mémoire**. Paris: Gallimard, [1984]._Vol 1 La République. pp. VII a XLII. p. XXIV.

SANTOS, Milton. **Metamorfoses do espaço habitado**. São Paulo: Edusp,2014.