

# DA PAISAGEM AO TERRITÓRIO: *A MONTAGEM NO CINEMA DE PATRICIO GUZMÁN COMO ELEMENTO DE TRANSFORMAÇÃO DO ESPAÇO*

POR PATRÍCIA CUNEGUNDES GUIMARÃES<sup>1</sup>

From landscape to territory:

Montage in Patricio Guzmán's cinema as an element of space transformation

Del paisaje al territorio:

El montaje en el cine de Patricio Guzmán como elemento de transformación del espacio

## Resumo

O artigo analisa os filmes *Nostalgia da luz* (*Nostalgia de la luz*, 2010), *O botão de pérola* (*El botón de nácar*, 2015) e *A cordilheira dos sonhos* (*La cordillera de los sueños*, 2019) do cineasta chileno Patricio Guzmán. Investiga o sentido produzido por estes documentários sobre violência de Estado quando a paisagem é colocada em tensão com arquivos e testemunhos – da ditadura do general Augusto Pinochet (1973-1990), de povos autóctones da Terra do Fogo, de trabalhadores de minas no deserto do Atacama –, argumentando que a paisagem chilena, a partir deste tensionamento com os arquivos e com testemunhos, adquire a condição de território, com todas as disputas de poder e de memória inerentes a ele, deixando de ser mero ornamento ou mero cartão postal. Conclui que o cronotopo poético tecido por Patricio Guzmán pode ser capaz, ainda, de transformar a paisagem em testemunha de camadas de tempo.

**Palavras-chave:** documentário; patricio guzmán; paisagem; arquivo; memória

## Abstract

The article analyzes the films *Nostalgia for Light* (*Nostalgia de la luz*, 2010), *The Pearl Button* (*El botón de nácar*, 2015) and *The Cordillera of Dreams* (*La cordillera de los sueños*,

1. O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – Brasil (CAPES) – Código de Financiamento 001. E-mail: patriciacunegundes@gmail.com.

2019) by Chilean filmmaker Patricio Guzmán. Investigates the meaning produced by these documentaries about State violence when the landscape is placed in tension with archives and testimonies – of the dictatorship of General Augusto Pinochet (1973-1990), of indigenous peoples of Tierra del Fuego, of mine workers in the Atacama Desert –, arguing that the Chilean landscape, from this tension with archives and testimonies, acquires the condition of territory, with all the disputes over power and memory inherent to it, ceasing to be a mere ornament or mere postcard. It concludes that the poetic chronotope created by Patricio Guzmán may also be capable of transforming the landscape into a witness to layers of time.

**Keywords:** documentar; patricio guzmán; landscape; archive, memory

### Resumen

El artículo analiza las películas *Nostalgia de la Luz* (2010), *El Botón de Nácar* (2015) y *La Cordillera de los Sueños* (2019) del cineasta chileno Patricio Guzmán. Indaga el sentido que producen estos documentales sobre la violencia estatal cuando se pone en tensión el paisaje con los archivos y testimonios –de la dictadura del general Augusto Pinochet, los pueblos autóctonos fueguinos, los mineros del desierto de Atacama–, argumentando que el paisaje chileno, a partir de esta tensión con los archivos y los testimonios, adquiere la condición de territorio, con todas las disputas de poder y de memoria que le son inherentes, dejando ser un mero adorno o una mera postal. Concluye que el cronotopo poético tejido por Patricio Guzmán también puede ser capaz de transformar el paisaje en un testigo de capas de tiempo.

**Palabras clave:** documental; patricio guzmán; paisaje; archivo, memoria

Y era tu cara el borde de estos cielos,  
el manto mío de las estrellas.

Al mirar hacia arriba no vi nada  
sino tu permanencia, las pinturas  
de tu rostro, la deriva de tus antepasados  
inundando las altas nubes. Esos  
son los ríos que se abren.

En otro tiempo fuimos encontrados  
y ya vivimos en las primeras células,  
en los abismos de los mares,  
en las primitivas danzas que el asombro  
le ofreció al fuego.

Por eso somos ríos que se abren, brazos, cauces, torrentes arrojados de un agua única y primigênia

Nada se diferencia de lo que somos y nada de lo que es está fuera de nosotros.

Tú resumes las viejas tribus, las caccerías,

los primeros valles sembrados  
y mi sed recoge en ti toda la saga de  
este mundo (...)  
Raúl Zurita, *Los nuevos pueblos*

Hace décadas se observó ya que la geografía (...) ofrecía tema a las narrativas  
latinoamericanas  
Tulio Halperin Donghi, *El espejo de la historia: Problemas argentinos y perspectivas latinoamericanas*

Parte de pesquisa de doutorado em andamento, o presente artigo tem o objetivo de refletir sobre a construção da memória da violência de Estado perpetrada durante a ditadura chilena (1973-1990) em três documentários do cineasta Patricio Guzmán – *Nostalgia da luz* (*Nostalgia de la luz*, 2010), *O botão de pérola* (*El botón de nácar*, 2015) e *A cordilheira dos sonhos* (*La cordillera de los sueños*, 2019) –, a partir da centralidade da paisagem em tensão com material de arquivo e depoimentos para reivindicar que esse gesto de montagem “constrói” territórios. Adotamos aqui as ideias de Michael Foucault para definir o que entendemos como violência de Estado: aquela praticada para controlar corpos e sistema legal, pela força, e acrescentamos ainda no rol de manifestações de violência perpetradas pelo Estado a financeirização dos direitos sociais, como podemos constatar como um dos resultados das políticas neoliberais implementadas durante o período Pinochet, por exemplo, mas não só no Chile, consolidando um padrão de dominação e acumulação que favoreceu a burguesia, a partir da opressão e da repressão, diretamente relacionadas com as expropriações e a superexploração da classe trabalhadora (Ianni, 2019).

Nos interessa a tensão entre paisagem e arquivo porque é nessa relação que a paisagem passa de algo contemplativo, transcendendo a função de ornamento (Prysthon, 2018), para se transformar em território, espaço proveniente de diferentes processos de subjugação e de disputas de poder. A análise dos três documentários de Guzmán que formam a trilogia se dá em meio a um contexto de disputas de memória, de lutas por reparações históricas e no marco dos 50 anos do golpe militar no Chile. Na trilogia, consideramos que Guzmán elabora uma tecitura poética entre lugares e memória, ao associar o deserto do Atacama, formado também do pó das estrelas e com múltiplos horizontes, o oceano austral repleto de mistérios e a Cordilheira dos Andes à história do Chile. Ele utiliza a singular paisagem do país como fio condutor para tratar não apenas do golpe militar de 11 de setembro de 1973, mas de outros silêncios históricos, como o massacre dos povos originários, e também para compreender o Chile atual, que se debruça, entre outros, sobre o desafio de superar as desilusões na esfera política interna e a ferocidade do capitalismo rentista.

Para Andréa França Martins e Tatiana Siciliano (2018), o gesto cinematográfico de Guzmán expõe o que resta dos presos políticos desaparecidos durante a ditadura Pinochet, de modo que os vestígios possam ser olhados como sobrevivências (2018: 93), e tais vestígios nos

olham, apesar de toda a destruição das coisas, soterrados, submersos ou incrustados; expõe o solo como casca da história, como planteia Georges Didi-Huberman, em *Cascas* (2017): “Os solos sobrevivem, e sobrevivem na medida em que os consideramos neutros, insignificantes, sem consequências. É justamente por isso que merecem nossa atenção. Eles são a casca da história” (2017: 65-66).

Nos três documentários, a experiência pessoal de Patricio Guzman está posta e as memórias individuais do cineasta ecoam no espaço monumental da paisagem chilena e no cosmo, como se aterrizassem num Chile onírico, no tempo da infância – a nostalgia da casa onde cresceu, do país natal, dos sentidos que remetem ao que se desvanece no esquecimento. Uma trilogia em que a memória monumental, didática e melancólica, dirá o acadêmico da Universidad Adalberto Hurtado Fernando Pérez Villalón (2021: 153), em artigo sobre o filme *O outro dia* (*El otro día*, 2012), de Ignacio Agüero, em que sustenta, ainda, que este, ao contrário de Guzmán, mobilizado pela “memória perplexa”, se recusa a ceder ao grande relato, ancorando a memória do trauma histórico “em um exame minucioso da trama da vida urbana cotidiana, definida por pequenos acidentes, encontros, prazeres e perdas”<sup>2</sup> (2021: 154). Para Pablo Corro, professor do Instituto de Estética da Faculdade de Filosofia da Pontificia Universidad Católica de Chile, “a fé vanguardista do anti-humanismo no documentário e o cansaço da revelação ilustrada da história como uma nova política de não-ficção utilizam [...] o espetáculo da natureza como o local onde a voz pessoal, sem julgamento, pode ocupar espaço”<sup>3</sup> (2021: 1).

Patricio Guzmán, que vive fora do Chile desde o fim de 1973, dedica sua obra à história do país natal e a “construir as pegadas, a buscar os elementos visuais do passado”<sup>4</sup> e dos traumas históricos pelos quais passaram os chilenos, pois, segundo ele, historiadores conservadores sempre fizeram uma fábula da história do Chile”<sup>5</sup>. Guzmán afirma ser uma tarefa para o “povo soberano” e também para filósofos, historiadores, arqueólogos, geólogos, inclusive astrônomos, definir quais teriam sido os momentos primordiais da história chilena; uma tarefa que não deveria ser trabalho das forças armadas, dos homens de negócios, de bispos ou ainda da classe política<sup>6</sup>. Segundo ele, os cineastas intuem o trabalho de compreender os momentos-chave da história de um país: “Sabemos que filmar a realidade nos aproxima de fatos invisíveis (...). Somos parte de um grupo orgulhoso em legar para amanhã um álbum de imagens que servirá para retificar a falsa história de nossos países” (Guzmán, 2017: 109).

Conforme afirma Ignacio del Valle-Dávilla, em artigo publicado recentemente a propósito do prêmio *Nacional de Artes de la Representación y Audiovisuales*, outorgado a Patricio Guzmán, o cineasta é o principal expoente do dever de memória do cinema documental chileno: “Obstinada, persistente, tenaz, sua memória está em um constante trabalho de elaboração para superar o trauma. Guzmán sempre volta ao passado, reinterpretando-o desde o presente”<sup>7</sup>. Mesmo

7. No original: “Obstinada, persistente, tenaz, su memoria está en un constante trabajo de elaboración para sobrellevar el trauma. Guzmán vuelve siempre al pasado, reinterpretándolo desde el presente”. Disponível em <https://www.ciperchile.cl/2023/08/28/patricio-guzman-el-deber-de-memoria/?fbclid=I->

com o reconhecimento deste dever de memória a que o cineasta avocou para si, um certo olhar mais distanciado pelo exílio pode ser objeto de crítica quando ele se refere à falta de memória da sociedade chilena. Pablo Corro considera que o exercício retórico de Guzmán para afirmar que o Chile é um país sem memória é desmontado pelos seus próprios filmes, quando entrevistas e imagens de arquivo dizem justamente o contrário: a construção da memória no campo do cinema, das artes, na academia e da própria sociedade chilena existe. Em artigo para a revista *LaFuga* sobre *A cordilheira dos sonhos*, o pesquisador afirma que, em função da posição do cineasta quando afirma “não entender o Chile atual”, há quem sustente que ele seja o documentarista francês do Chile (2021: 2).

É certo que não se pode deixar de levar em consideração a condição de autoexilado de Patricio Guzmán que contribui, de certa forma, para esse olhar “estrangeiro” sobre o próprio país, apesar de que, destaca Pablo Corro em seu artigo, o cineasta é presença constante, influente e celebrada no Chile (2021: 3). É deste lugar, de alguém que decidiu não mais voltar, que ele constrói uma estética e uma narrativa nostálgicas, uma trama em que sua experiência pessoal se confunde com a memória histórica e traumática de seu país, numa espécie de fabulação do pertencimento àquele lugar. A decisão de utilizar a geografia chilena como ponto de partida para discutir a ditadura e o que permanece dela também não viria deste olhar que se tornou estrangeiro ou que se pretende para o estrangeiro, assim como fez Victoria Ocampo no primeiro número da revista *Sur*, ilustrado com uma coleção de cartões postais, uma paisagem dos pampas bonaerenses, uma paisagem andina, um exemplo da zona tropical e uma paisagem austral, o que Jorge Luis Borges considerou um “verdadeiro manual de geografia [...] feito para mostrar a seus amigos europeus, mas era algo engraçado em Bueno Aires (Silvestri, 2011: 297-298)<sup>8</sup>.

## A paisagem geográfica como cronotopo: o deserto

O pó das estrelas se funde com as areias do deserto, cuja falta de umidade preserva a memória de antes da História. A observação das estrelas e dos planetas no límpido céu do deserto do Atacama, que atrai astrônomos do mundo inteiro, é o ponto de partida de Patricio Guzmán em *Nostalgia da luz*, para um trabalho de arqueologia na história da ditadura chilena, cheia de silenciamentos, apagamento de memórias e de ocultações – do extermínio das populações autóctones, da violência contra mineradores no século XIX, dos corpos dos opositores de Augusto Pinochet.

Se Guzmán considera que o oceano Pacífico guarda muitos mistérios e que a cordilheira dos Andes é testemunha de fatos que podem levá-lo a compreender o Chile atual, para ele o deserto do Atacama é a porta para o passado: em seu solo estão os restos de culturas indígenas que não existem mais, de astros, de múmias, dos mineiros de salitre do século e das pessoas assassinadas pelo aparato do Estado durante a ditadura Pinochet. Assim, o cineasta

wAR0NBQJi9Y8dwFR75CpEo04s-lvDgPQh\_7wnx3UT8Hqk9Xao85p6al87yFg

8. No original: “[...] verdadero manual de geografia [...] hecho para mostrar a sus amigos europeos, pero era algo gracioso en Buenos Aires”.

encarna a possibilidade abarcante da paisagem desde uma perspectiva que parece deixar as coisas à disposição do observador externo, tal qual podemos inferir na obra *O Caminhante sob o mar de névoa*, de Caspar David Friedrich, que traz uma visão denominada pelo teórico da arte estadunidense Norman Bryson de percepção fundante<sup>9</sup>. No entanto, se a pintura de Friedrich pressupõe um “ponto de vista semidivino” em relação à paisagem a sua frente, o cineasta chileno “desce do pedestal” para escavar o deserto, expondo o que este arquivo guarda, à luz do presente.

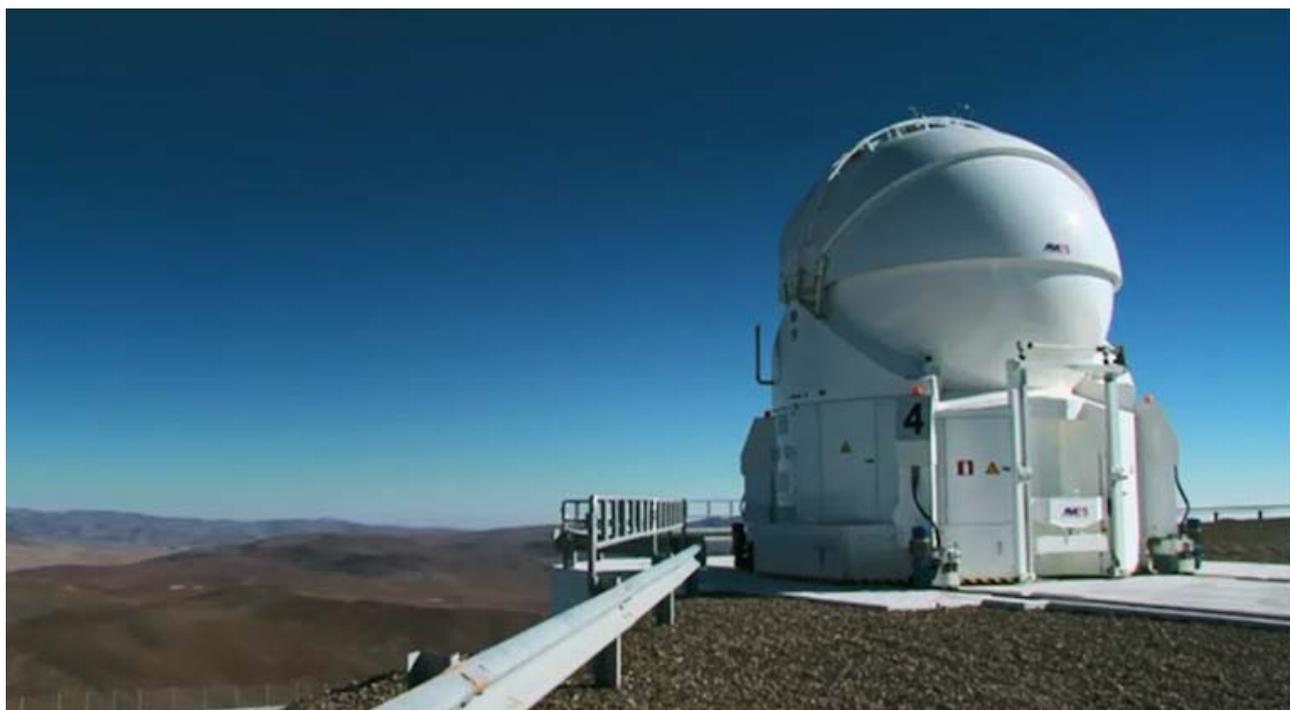


Figura 1. *Nostalgia da Luz* (Patricio Guzmán, 2010)

9. Norman Bryson é citado oralmente por Jens Andermann na palestra intitulada “Después del paisaje: arte, extractivismo, naturaleza”, durante o curso online “El Dorado: metáforas, mitos, territorios” (abril de 2023). Disponível em [https://www.youtube.com/watch?v=nexSL\\_kKQds&list=PLNjtbneiO-kREW4oEtSaJn7LhsaWTaDnEg&index=5](https://www.youtube.com/watch?v=nexSL_kKQds&list=PLNjtbneiO-kREW4oEtSaJn7LhsaWTaDnEg&index=5)

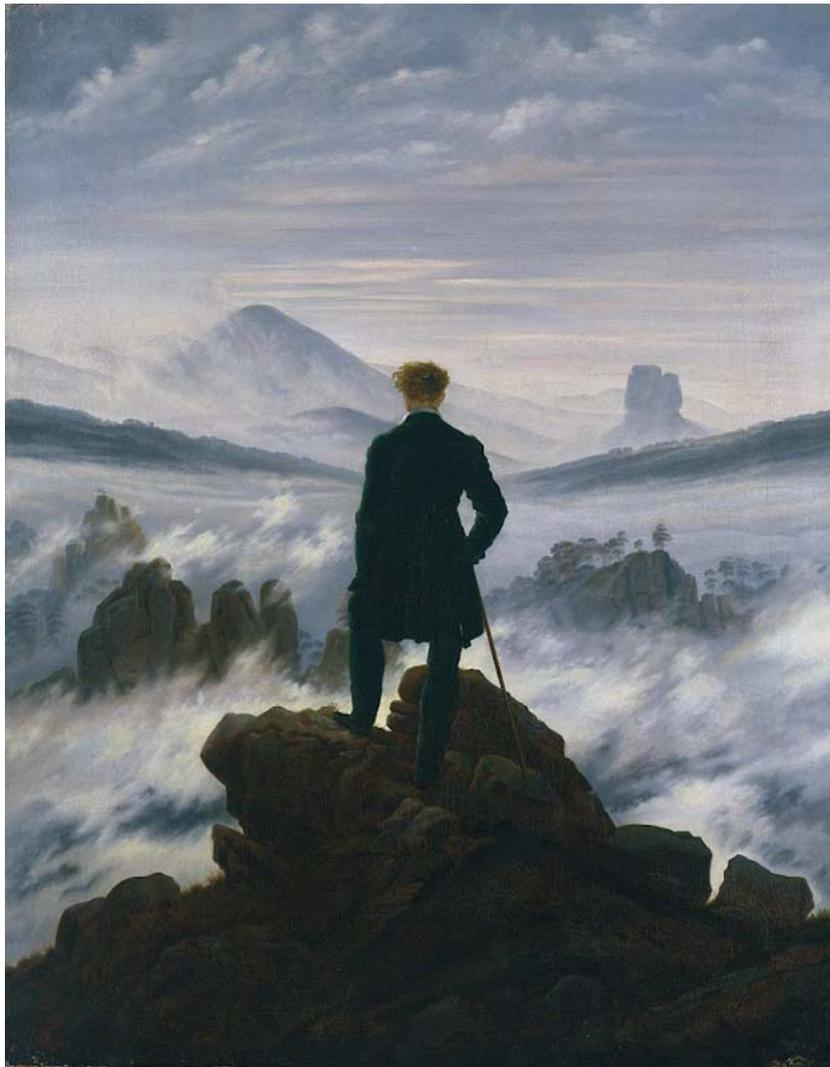


Figura 2. *O Caminhante sob o mar de névoa (Caspar David Friedrich)*

Um dos personagens de *Nostalgia da luz*, o astrônomo Gaspar Galaz, reforça a ideia de que o deserto é mesmo esse *locus* que guarda diversos tempos da memória, já que, conforme as leis da Física, o presente só existe na nossa mente: “O presente não existe. O passado é o principal instrumento dos astrônomos. Somos manipuladores do passado. Estamos acostumados a viver atrasados”. A fala de Galaz, colocada em perspectiva mais ampla, reflete “o que seria a trágica condição dos chilenos”, acostumados, segundo o físico, a viver atrasados e sob a necessidade premente de superar o passado para construir um futuro livre das consequências do período ditatorial (França e Siciliano, 2018: 86).

Lautaro Nuñez, arqueólogo, também personagem de *Nostalgia da Luz*, lamenta a “paralisia” chilena provocada pelo golpe militar, resultado da ignorância sobre o século XIX, sobre as populações marginalizadas que viveram no deserto, como os povos indígenas dizimados ou os mineiros do salitre eliminados pelo governo ao exigirem melhores condições de trabalho. Os arqueólogos têm o passado como material de trabalho, assim como os astrônomos, mostra o Guzmán em *Nostalgia da luz*. Eles sabem ver nos resíduos – seja das estrelas, das ossadas, do espaço celeste, das rochas – informações que podem

ajudar a compreender o passado, o presente e construir novos futuros. Para Georges Didi-Huberman, olhar as coisas de um ponto de vista arqueológico é comparar o que vemos no presente, o que sobreviveu, com o que sabemos ter desaparecido e é através do olhar arqueológico, diz ele, que vemos que as coisas começam a nos olhar a partir de “seus espaços soterrados e tempos esboroados” (2017: 61).

Os vestígios, os rastros da passagem dos trabalhadores das minas de salitre do século XIX, que viviam em condições análogas à de escravidão, pelo deserto são apresentados em forma de fotografias dos mineiros, de suas ossadas, de seus casebres, de seus utensílios. O que não tinha vocação para se tornar público é devolvido a quem de direito, ao espectador de cinema, ao público, “à comunidade dos cidadãos” do mundo inteiro (Didi-Huberman, 2018: 170). Ao tornar tais fotografias velhas, riscadas e amareladas um bem tornado público, Patricio Guzmán explicita que não é apenas uma questão de reconhecimento dos crimes praticados pelo Estado, mas de conhecer – pela visão – aquilo que jamais havia sido apresentado (França e Siciliano, 2018: 87).

Este deserto, cuja construção como cartão postal passa pelo lugar comum de que a paisagem é a identidade de um país (Silvestri, 2011: 297), está também atravessado por diversas camadas de ocultamento, nos mostra Guzmán a partir do entrelaçamento das longas tomadas do deserto, das fotografias, da narração em *off* e dos depoimentos dos entrevistados: ocultamento das condições de trabalho nas minas de salitre, ocultamento de corpos de opositores do regime de Pinochet. A tomada de ruínas no deserto rasga a paisagem: em Chacabuco, antigas instalações das minas de salitre se converteram em campos de concentração da ditadura militar chilena (1973-1990). Como avalia a historiadora e pesquisadora argentina Irene Depetris-Chauvin (2019), ainda que desprovido de vida, em virtude do grau zero de umidade o deserto está inscrito e sobre inscrito na e pela História. E mesmo com todos os esforços de apagamento dos vestígios das violações de direitos humanos perpetradas durante a ditadura de Augusto Pinochet, ou “com a postura cômoda dos chilenos de enterrar o passado” (como diz o arqueólogo Nuñez em *Nostalgia da Luz*), ele insiste em voltar, como volta a partir do gesto, também arqueológico, de Patricio Guzman, em fazer ver o que se pretendia soterrado.



Figuras 3 e 4. *Nostalgia da luz* (Patricio Guzmán)

Da escala cósmica e da imensidão dos 105 mil km<sup>2</sup> de área do deserto do Atacama às mulheres de Calama buscando restos de corpos, do cálculo das estrelas ao cálculo dos restos mortais dos desaparecidos políticos que os militares ocultaram duas vezes no deserto<sup>10</sup>, “todas as coisas mantêm um diálogo com todas as coisas”, dirá o poeta chileno Raúl Zurita em *O botão de pérola* (*El botón de nácar*, 2015). A imagem das mulheres cavando o imenso deserto com suas pequenas pás de jardim, num contraponto de dimensões – a dos corpos esparsos na vastidão do deserto –, nos remete à luta desigual pelo direito à verdade, pelo direito à Justiça, pelo direito a enterrar seus mortos.



Figura 5. Nostalgia da Luz (Patricio Guzmán)

Contudo, assim como em Auschwitz-Bierkenau, a terra de Atacama também “vomita” restos de talheres, pratos, tigelas, cacos de copos ou garrafas, sapatos, e até pedaços de crânio (Didi-HUberman, 2017: 66). O deserto chileno vomita ossadas em fragmentos que as mulheres de Calama aprenderam a procurar e a identificar em meio a tantas outras temporalidades soterradas no solo. Segundo o geógrafo brasileiro Milton Santos (2004), para analisar a geografia, o espaço, deve-se levar em consideração os diferentes processos históricos e as diferentes temporalidades inscritas na superfície terrestre, ou seja, o espaço é uma acumulação desigual de tempos (Guimarães, 2022: 3).

Enquanto busca o passado para suturar feridas ainda abertas com ferramentas tão rudimentares, em *Nostalgia da luz*, Violeta Berrios, incansável, lamenta que equipamentos tão modernos, que buscam as estrelas (o passado cósmico), não sejam capazes de vasculhar o solo para localizar os corpos dos executados políticos da cidade de Calama. “Somos a lepra do Chile”, diz a Patricio Guzmán, depois de afirmar que elas, as “mulheres de Calama” são um problema para a sociedade, para a Justiça, para os políticos chilenos. Enquanto Violeta recusou a mandíbula de seu companheiro, “eles o levaram inteiro, eu o quero inteiro. Não apenas ele, todos”, Vicky Saavedra, sua companheira de buscas, exercitou o luto e passou pelo rito do sepultamento, quando encontrou o pé de seu irmão, reconhecido pela meia cor de vinho, e também parte de seus dentes, da testa, “totalmente esmigalhada” e “a parte de trás da orelha, com um impacto de bala que saiu”.

O ocultamento dos cadáveres dos mortos e a posterior negação dos fatos, destruição de provas e de documentos, o silêncio das famílias das vítimas, toda essa resistência ao direito à memória e à justiça impede o exercício livre do luto público, que afinal, é o que essas mulheres reivindicam. Judith Butler afirma que o luto público estaria diretamente ligado à indignação e esta, diante da injustiça, possui um enorme potencial político. Devolver, através do cinema, a possibilidade do luto público também teria uma força política na medida em que a tristeza e a indignação pela injustiça saem do âmbito privado ou familiar. A distribuição desigual do luto,

lembra Judith Butler, é uma questão política fundamental porque às “vidas precárias” também deveria ser dado o direito ao luto; são vidas “pertencentes a sujeitos com direitos que devem ser garantidos” e que mostram que uma sociedade é tanto mais democrática se menor for a desigualdade na distribuição do luto público (Butler, 2016: 33; 67).

A dinâmica enunciativa do documentário *Nostalgia da luz*, que inaugura a trilogia analisada neste artigo, que tece as correspondências entre o cálculo das ossadas, aterradas no Atacama, e a substância mineral dos astros após o *big bang*, é sustentada pela descoberta feita por outra personagem do filme, Valentina, filha de desaparecidos políticos criada pelos avós, que trabalha no observatório: ela descobriu que as estrelas e os ossos dos mortos possuem afinidades (França e Siciliano, 2018: 90). Para Irene Depetris-Chauvin, em *Nostalgia da Luz*, a sincronia entre história, geografia e universo físico é reforçada por uma circulação de afetos que se alimenta das histórias particulares de cada um dos entrevistados, além disso, pela qualidade de sintetizar o tempo (pegadas e memória do passado) e espaço (território culturalmente significado), “a paisagem pode ser entendida como um cronotopo, um *locus* onde o tempo se condensou e se concentrou no espaço” (2019: 167).

## A ressonância entre todas as coisas: a água

A água pode simbolizar vida e morte, perda e diluição, mudança. Gaston Bachelard (1997), em referência a Heráclito, diz que o devir das coisas pode ser figurado pela imagem de um rio, cujas águas nunca são as mesmas: tudo passa, ao mesmo tempo em que ela está entre o sólido e o gasoso, entre o que permanece e o que evapora. *O botão de pérola*, segundo filme da trilogia de Patricio Guzmán, começa com um bloco de quartzo de três mil anos que contém em seu interior uma gota de água e que foi encontrado no deserto do Atacama, região mais seca do mundo. E, se como diz Raul Zurita no filme, a água tem memória, nesta gota de água encapsulada no quartzo de milhares de anos permanece a memória de violências, dos sons dos povos aquáticos, da chuva que bate no telhado de zinco da casa da infância.

Em *O botão de pérola*, o que permaneceu ao longo das camadas sobrepostas de tempo foi um botão que deixou rastros tanto para os nativos, como para a identificação dos mortos pela ditadura lançados ao mar (França e Siciliano, 2018: 92). O mar surge como *locus* e *modus operandi* para o ocultamento da vida em todas as ditaduras civis-militares do Cone Sul. O botão foi encontrado durante buscas por corpos de desaparecidos políticos autorizadas pela Justiça chilena no início dos anos 2000 – um mergulhador encontrou um trilho de trem no fundo do mar que continha, além de ferrugem e corais, um botão, que foi a chave para encontrar um desaparecido. Mas, assim como o deserto, o oceano e seus mistérios também guardam diversas temporalidades, e o botão conecta as águas com o início da República: um botão de pérola foi a moeda com a qual o marinheiro inglês Fitz Roy, capitão do navio Beagle, que levava Charles Darwin, pagou aos pais de um adolescente da etnia Yamana para levá-lo à Grã-Bretanha em 1830. O jovem, que se chamava Orundellico, foi “rebatizado” de Jemmy Button, e depois de alguns anos na Europa, voltou para sua terra natal falando duas línguas, mas também nenhuma. “Navegou da idade da pedra até a revolução industrial. Viajou mil anos até o futuro e depois mil anos até

o passado”, diz a voz em *off*, “sempre didática e orientadora da consciência do público, cujos afetos orienta”<sup>11</sup> (Villalón, 2021: 146).



Figura 6. *O botão de pérola* (Patricio Guzmán)

Ao mergulhar no oceano em busca dos corpos de desaparecidos da ditadura, Guzmán chega ao século XIX, criando novos vestígios para história chilena, preenchendo as lacunas da “ignorância sobre os acontecimentos do século XIX”, como elucida o arqueólogo Lautaro Nuñez, em *Nostalgia da Luz*, para compreender os processos históricos que levaram o Chile ao golpe de 1973 e seus desdobramentos. A voz em *off* segue:

A partir deste episódio começou o extermínio dos povos do Sul, os mapas de Fitz Roy abriram as portas para os colonos. Durante 150 anos um grupo de homens governou com punhos de ferro um país silencioso. A revolução de Salvador Allende rompeu esse silêncio. [...] Allende começou a devolver aos nativos as terras usurpadas nos séculos anteriores. A liberdade durou pouco (imagens e sons de explosão celeste) [...] Na mesma época a desintegração de uma estrela supernova foi vista por um observatório chileno. [...] A ditadura caiu sobre o Chile e durou 17 anos. Houve 800 prisões em cárceres secretos, com 3.500 funcionários, muitos deles torturadores. Muitos presos foram esquartejados vivos. As mulheres violentadas diante de seus maridos ou filhos. [...] Os drogaram, os degolaram, os encerraram em caixas de 1 metro cúbico. Finalmente a informação que queriam obter, já a conheciam. Se torturava para exterminar. Durante anos, os militares e os civis implicados não disseram onde estavam os detentos. Dawson, a ilha onde morrera centenas de indígenas nas missões católicas, se transformou em um campo de concentração para os ministros de Allende, que foram

deportados desde Santiago. Também em Dawson foram encarcerados e torturados mais de 700 seguidores de Allende que viviam em Punta Arenas, a capital da Patagônia. Eles foram vítimas de uma violência que já conheciam os indígenas.

A “fábula chilena” concebida por historiadores conservadores, na qual nada de ruim havia acontecido no país, não incluía a violência contra os povos indígenas<sup>12</sup>, exterminados, caçados pelos colonizadores, diluídos nas águas da Patagônia e, os poucos sobreviventes, impedidos de navegar pelas autoridades militares, que se fizeram “donas” de seus territórios originários. Para Andréa França e Tatiana Siciliano (2018), Patricio Guzmán restituiu a memória silenciosa dos povos fueguinos autóctones em seu documentário *O botão de pérola*, ao mesmo tempo em que prolongou o trabalho do historiador argentino David Viñas, que analisou o massacre dos indígenas do sul ao estudar a expansão da fronteira entre a Argentina e o Chile, “ao relacionar o massacre desses povos antigos a outros massacres perpetrados em meio à geografia local” (França e Siciliano, 2018: 92).

O gesto de montagem que contrasta a violência das fotografias dos indígenas com as roupas contaminadas trazidas pelos colonizadores, com o tom suave da voz em off que narra as atrocidades cometidas contra os povos originários da Patagônia, pode ser compreendido não apenas como um gesto que restitui a existência e a história daquelas pessoas. Entendemos que, ao fazer com que os fotografados nos encarem, Guzmán permite que eles interroguem o espectador sobre a conivência com o silenciamento e o apagamento que sofreram. Ao encarar a câmera, o fotógrafo e o espectador, os indígenas tentam invadir o futuro, talvez com uma “súplica dirigida aos que virão depois: não me esqueçam quando eu já não estiver mais aqui” (Bucci, 2008: 84).

12. Referência a depoimento de Patricio Guzmán concedido a Michael Fox <https://www.youtube.com/watch?v=4gYm4asc8ug>



Figura 7. *O botão de pérola* (Patricio Guzmán)

Não apenas o botão de pérola, mas também os pedaços de sapato, de orelha ou de um pé são vestígios que podem “ser olhados como aquilo que são – rastros de vidas, sobrevivências. Diante da ausência de corpo (...), resta aos filmes devolverem ao deserto e ao cosmos a carne humana que os constitui” (França e Siciliano, 2018: 93-94). Os botões estão ligados por uma mesma história de extermínio, uma tragédia, como sugere Guzmán, ao narrar que durante a ditadura Pinochet entre 1.200 e 1.400 pessoas foram atiradas ao oceano de helicópteros, entre elas Marta Ugarte, cujo corpo a corrente de Humboldt voltou para a costa em 1976, transformando o oceano em um imenso cemitério. Marta também nos encara na fotografia feita por peritos forenses depois que seu corpo foi retirado do mar. Morreu com os olhos abertos. O que terá visto pela última vez? Quem teria encarado para cobrar a responsabilidade por seu assassinato? Trens atravessam o deserto e margeiam as montanhas em *Nostalgia da luz* e em *A cordilheira dos sonhos*. Em *O botão de pérola*, trilhos de ferro são amarrados ao boneco na simulação realizada com a ajuda do jornalista e escritor Javier Rebolledo, autor de livros sobre violações de direitos humanos durante a ditadura chilena.



Figura 8. O botão de pérola (Patricio Guzmán)



Figura 9. O botão de pérola (Patricio Guzmán)

Em *O botão de pérola*, as memórias de infância de Guzmán também estão entrelaçadas às memórias históricas que emergiram do oceano austral, a partir dos depoimentos dos descendentes dos povos aquáticos, das fotografias dos indígenas que fazem parte do acervo de um museu alemão e das demais entrevistas. É a voz em *off* do poeta Raúl Zurita, que empresta um de seus versos para a epígrafe do filme – “Somos todos riachos da mesma água” –, e que também dedica boa parte de sua obra à memória do golpe de 1973 que derrubou o governo da Unidade Popular, liderado por Salvador Allende, conectando “particularidades muito precisas da história da violência política com paisagens fantásticas e observações dos astros ou do oceano austral” (FISCHER, 2020: 2) que resume esse entrelaçamento:

E vendo o mar, vendo a água, vemos a história inteira, a humanidade inteira. Por um lado são terras maravilhosas, por outro lado são terras que de certa forma estão ensanguentadas com o pior de nós mesmos. [...]. Então essa parte da história associada com a água, o gelo e os vulcões, também está associada com a morte, a matança, o abuso, o genocídio. E é uma parte que se a água tiver memória, também se lembrará disso. Todas as coisas mantêm um diálogo com todas as coisas. Águas, rios, plantas, cachoeiras, desertos, pedras, estrelas. Tudo é uma grande conversa, é olhar-se mutuamente. (Raul Zurita)

Fotos de arquivo mostram os corpos de indígenas da etnia Selk'nam pintados com símbolos enigmáticos que podem ser interpretados como gotas de água ou como constelações celestes. Assim como os astrônomos, os povos aquáticos da Terra do Fogo estabeleceram uma relação entre o cosmos e a água, e fizeram dela uma instância inseparável de vida: para eles, as almas dos ancestrais mortos viravam estrelas. No deserto, onde estão enterrados os corpos dos desaparecidos políticos, as areias têm o cálcio dos corpos celestes.



Figura 10. *O botão de pérola* (Patricio Guzmán)

Para os autores argentinos Aníbal Minnucci e Claudia Speranza, Guzmán, ao explorar este território negado aos povos originários e potencializar as camadas de tempo e de memória contidas no oceano austral com os testemunhos do poeta Raúl Zurita e da descendente Kawésqar Gabriela Pastterito, oferece também a possibilidade de um futuro em que haja justiça para as vítimas do “passado/presentes”, fazendo com que o que foi transmitido, que Minnucci e Speranza chamam de herança,

“seja dinâmica e em constante abertura, e que em cada abertura se transforme em novos exercícios de memória e em novos modos de ver e habitar o território” (Minnucci e Speranza, 2018: 146).

### **“Cosmovisão neoliberal”: o que se pode ver pelas gretas da Cordilheira?**

Nas reflexões que fez a partir de uma visita a Auschwitz-Birkenau, que resultou no livro *Cascas* (2017), Georges Didi-Huberman considera que a arte da memória não se reduz ao inventário dos objetos trazidos à luz, objetos claramente visíveis e que a arqueologia, não sendo uma técnica para explorar o passado, é, principalmente uma anamnese para compreender o presente. E é a compreensão do presente a partir de eventos passados que move Patricio Guzmán a encontrar fendas na imensa cordilheira que “impede que as ideias passem” e que isola o Chile, ao mesmo tempo em que é testemunha dos eventos traumáticos pelos quais passou o país. “A Cordilheira é como o cosmos, bela, mas assustadora”, afirma o cineasta<sup>13</sup>. Para o professor e crítico de cinema chileno David Vera Meiggs, nota-se pela narração de Guzmán em *A cordilheira dos sonhos*, “que o cineasta encontrou dificuldades para se aprofundar em seu tema: ‘a cordilheira nos oculta algo’, ‘nos mostra uma paisagem na qual não mais me reconheço’ e coisas assim”<sup>14</sup> (2022: 4).

Segundo Guzmán, no Chile, quando o sol nasce, ele precisa escalar montanhas, muros e topos antes de chegar à última pedra da Cordilheira. Lá, a Cordilheira está em todo lugar, mas os chilenos apenas a observam, não a conhecem de fato. “Depois de seguir para o norte, para a saudade da luz, e para o sul, para o botão das pérolas, agora me sinto pronto para explorar seus mistérios, revelações poderosas da história passada e presente do Chile” (Guzmán, 2019)<sup>15</sup>. O cineasta afirma que tem consciência de que *A Cordilheira dos Sonhos* é um documentário “mais conciso” que os outros, no sentido de que a cordilheira é mais inóspita, não se pode falar muito dela, a não ser que se entre nas fendas, nas pedras, nos detalhes. “Mas é um cerro árido; é bonito de se ver, mas não é como o norte, um universo de horizontes, ou como o sul, cheio de mistérios.”<sup>16</sup>



Figura 11. *A cordilheira dos sonhos* (Patricio Guzmán)

As tomadas do drone acima do maciço banhado por nuvens são estonteantes, instantaneamente metafísicos. É como tocar a eternidade, o poder da própria Terra, como se ela pudesse falar, contar algo belo e terrível ao mesmo tempo. A esta visão metafísica, Guzmán une sua voz *off*, lenta, articulada, consciente de cada efeito de sentido, e faz entrevistas com artistas locais, que evocam tanto a montanha e sua presença, quanto a persistência da lesão dos anos Pinochet. *A Cordilheira dos Sonhos* reitera a proposta da trilogia de falar do Chile a partir das fendas nas rochas e nas estrelas, dos escombros do deserto e das manchas no mar; neste filme, é o grande maciço que conserva memórias pessoais e a memória histórica. A cadeia de montanhas que “isola o Chile do resto do subcontinente, ao mesmo tempo em que o protege” é interrogado, percorrido, perscrutado. A imensa cordilheira também sofreu as consequências dos anos do governo Pinochet: grande parte dela pertence à iniciativa privada, reflexo da política neoliberal implementada pelos “*Chicago boys*” que privatizaram igualmente o sistema de previdência social.

Neste sentido, apesar da premissa de que a cadeia de montanhas é a porta que o fará entender o Chile atual, as discussões sobre as consequências econômicas das políticas de financeirização dos direitos sociais e de privatização de recursos naturais não avançam. Para Vera Meiggs, por exemplo, “a sequência da mina a céu aberto, que é propriedade privada” poderia levar à discussão sobre as questões do extrativismo, “da ameaça aos glaciares e consequente desaparecimento dos vales agrícolas, das alterações climáticas e crises energéticas”, mas esses temas estavam longe “das intenções preconcebidas do cineasta: a sua cordilheira tinha que falar do golpe de estado”<sup>17</sup> (2022: 4).

Nada mais emblemático para entender o Chile dos últimos anos do que a aterrissagem que Guzmán faz na estação de metrô La Moneda lotada – as manifestações de outubro de 2019 que sacodiram o país e que fizeram a população questionar a política econômica com resquícios da ditadura, assim como a Constituição de 1980, ainda em vigor no país, começaram por causa

do aumento da passagem do metrô. Em *A Cordilheira dos Sonhos*, as imagens de resistência da população contra a repressão ditatorial registradas por Pablo Salas parecem um chamado aos “estalidos” de 2019 que o cineasta irá explorar em *Meu País Imaginário* (2022).



Figura 12. *A cordilheira dos sonhos* (Patricio Guzmán)

Aqui, os ventos que atravessam as gretas da Cordilheira levam Guzmán transita por Santiago, expõe as contradições de seu país e confronta sua condição de exilado com quem decidiu permanecer no Chile, o fotógrafo e documentarista Pablo Salas, personagem central de *A cordilheira dos sonhos*, que registra obstinadamente as manifestações políticas e o cotidiano chileno, ao mesmo tempo em que é praticamente um exilado no seu estúdio, cercado de fitas que guardam a memória do Chile. Salas, vivendo em Santiago, e Guzmán, em Paris, compartilham da mesma missão: registrar a memória de seu país. País esse que Patricio Guzmán diz não reconhecer mais e que, apesar dos prédios modernos, da descaracterização arquitetônica, que apaga rastros do passado, é um país em ruínas e que precisa ser reconstruído – o passeio melancólico que o cineasta faz pelo bairro de infância, pela casa em que cresceu, o cemitério de carros e as salas abandonadas do que na década de 1980 foi o laboratório das políticas econômicas que refletem a vida dos chilenos até hoje – privatização da previdência, da saúde, da educação, a cartilha neoliberal que os latino-americanos conhecem muito bem – reforçam essa ideia.



Figura 13. *A cordilheira dos sonhos* (Patricio Guzmán)



Figura 14. *A cordilheira dos sonhos* (Patricio Guzmán)

Os três documentários que compõem a trilogia estão atravessados pelas memórias pessoais e familiares de Patricio Guzmán. Em *A cordilheira dos sonhos*, porém, são apresentados mais explicitamente fragmentos de histórias da sua infância, da juventude, dos anos em que acompanhou o governo da Unidade Popular, a experiência da prisão, a decisão de se autoexilar, a aventura de fazer chegar à Suécia os rolos de filme escondidos por seu tio durante a prisão, a morte de um de seus grandes amigos pela ditadura – “Dizer ‘eu’ não será a primeira palavra de qualquer conversa pela qual o ser humano procura ganhar existência como tal?” (Mbembe, 2017: 210). Uma “etnologia de si mesmo” como modo de construção de um lugar de observação, de elaboração de um outro ponto de vista para observar-se a si mesmo em estado de ruptura, de recorte histórico, ou de memória traumática (Margel, 2017: 176). Pablo Corro questiona certa

abundância do “eu” em Guzmán: em *A cordilheira dos sonhos*, “há muitas expressões do narrador que dispensam esse pronome (eu), mas não, há um inconveniente mecanismo de coerência que insiste no “acredito”, “sinto”. Há quem diga que se trata de uma mania de apropriação do discurso, de uma insegurança incurável de identidade retórica” (2021: 2).

Assim, apesar de estar também apoiado em imagens de arquivo, de testemunhos de pessoas que viveram as mesmas experiências, de jornalistas e escritores que analisam as sequelas da ditadura no Chile pós-transição democrática<sup>18</sup>, a potência de *A Cordilheira dos Sonhos* está nos relatos pessoais do cineasta, como na cena do Estádio Nacional, palco de prisões e torturas, vazio, com a voz em *off de* Guzmán narrando sua prisão e os acontecimentos violentos que se seguiram à tomada do poder.

O fotógrafo Pablo Salas lamenta, em algum ponto da conversa entre os dois, que os horrores da ditadura não tenham sido registrados: as torturas, as mortes, todas as atrocidades cometidas pelos militares contra os dissidentes e quem mais eles considerassem “inimigos”. O escritor argentino Ricardo Piglia, em artigo intitulado *Una propuesta para el próximo milenio*, questiona, desde “os subúrbios do mundo” e sob a perspectiva da literatura, como narrar o horror. “Como transmitir a experiência do horror e não apenas informar sobre ele?” (2001: 2). Antes de formular estas perguntas, ele afirma que a experiência do puro horror da repressão clandestina, que muitas vezes parece estar além das palavras, talvez defina nosso uso da linguagem e, portanto, o futuro e o significado. Há um ponto extremo, um lugar ao qual parece impossível chegar perto. Como se a linguagem tivesse uma vantagem, como se ela fosse um território com uma fronteira, depois da qual há apenas silêncio. Ele sugere, como resposta, um distanciamento, um deslocamento.

Este distanciamento, este deslocamento que Piglia sugere está, ao nosso entendimento, justamente na decisão estética de Guzmán em entrelaçar as características peculiares da geografia chilena com a história do país, como forma de recuperar a memória dos acontecimentos políticos e sociais do Chile a partir de dois eventos que marcaram a vida de Patricio Guzmán para sempre: a revolução socialista pela via pacífica, com a eleição de Salvador Allende em 1970, que colocou o Chile no centro do mundo, e o golpe executado pelo general Augusto Pinochet, três anos depois, forçando-o a sair do Chile com sua família. Transformar a acidentada geografia chilena, a memória e o cosmos em uma potência libertadora é também fazer desses elementos um problema do futuro e não apenas do passado, lembram França e Siciliano (2018).

## Conclusão

Os três filmes de Guzmán, nesta perspectiva, se colocam igualmente diante da desconfortável e longa interrogação histórica a respeito da vida do Homem e do universo, da vida e da matéria (França e Siciliano, 2018: 94). Ao observar o cosmos e escavar o deserto, ao mergulhar

18. Que para alguns são difíceis de perceber, portanto, é necessário cavar na memória tudo o que tenha vestígios rastro do passado, como as fitas do estúdio de Pablo Salas ou os recantos inacessíveis da cordilheira.

no oceano e mirar pelas frestas da cordilheira, Guzmán faz emergir não só sobrevivências e temporalidades diversas como restitui à enunciação terrível do desaparecimento a fala cosmológica de modos de existência outros.

Os mecanismos cinematográficos de aproximação da paisagem atravessados “pelo eu, pelas vozes dos entrevistados e pelos corpos” (D’Alessandro, 2022: 752) e tensionados por arquivos, o cineasta apresenta questões não apenas de ordem histórica, mas também ética e estética, constituindo a paisagem como território de disputas políticas, de memória, mas também de resistência. Constitui também a paisagem como arquivo, como matéria arqueológica de um cinema que se propõe a conectar passados para refletir sobre futuros possíveis, apesar da frágil condição da memória chilena.

## Referências

- Aliaga, Cristian (2020). *Reuëmn. Poesía de mujeres Mapuche, Selk’nam y Yamana*. Rada Tilly: Espacio Hudson.
- Bachelard, Gaston (1997). *A água e os sonhos: Ensaio sobre a imaginação da matéria*. São Paulo: Martins Fontes.
- Bucci, Eugênio (2008). *Álbum de família – Meu pai, meus irmãos e o tempo*. In: Mammi, Lourenço e Moritz Schwarcz, Lilia. *8x Fotografia*. São Paulo: Companhia das Letras, p. 69-88.
- Butler, Judith (2016). *Quadros de guerra. Quando a vida é passível de luto?* Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.
- Corro, Pablo (2021). *La cordillera de los sueños*. laFuga, 25. Disponível em <https://lafuga.cl/la-cordillera-de-los-suenos/1059>. Acesso em 09 de novembro de 2023
- D’Alessandro, Natalia (2022). *Entre macropaisajes y microespacios: Reflexiones sobre la trilogía subjetiva de Patricio Guzmán*. Latin American Research Review, 57, 741–752.
- Depetris-Chauvin, Irene (2019). *Geografías afectivas Desplazamientos, prácticas espaciales y formas de estar juntos en el cine de Argentina, Chile y Brasil (2002-2017)*. Pittsburgh, Estados Unidos: Latin American Research Commons.
- Didi-Huberman, Georges (2017). *Cascas*. São Paulo: Editora 34.
- \_\_\_\_\_ (2018). *Remontagens do tempo sofrido. O olho da História II*. Belo Horizonte: Editora UFMG.
- DONGHI, Tulio Halperin (1987). *El espejo de la historia: problemas argentinos y perspectivas latinoamericanas*. Buenos Aires: E. Sudamericana.
- Fischer, María Luisa (2020). *Patricio Guzmán y Raúl Zurita: la poesía del documental*. Delaware Review of Latin American Studies/Primavera-Spring.
- França, Andréa e Siciliano, Tatiana (2018). *Quando o cosmos é carne: a montagem por correspondência de Guzmán*. In: França, Andréa; Siciliano, Tatiana; e Machado, Patrícia. *Imagens em disputa – cinema, vídeo, fotografia e monumento em tempo de ditaduras*. Rio de Janeiro: 7 Letras.
- Guimarães, Patrícia (2022). *El suelo como cáscara de la Historia en el cine de Paz Encina*. XIII Seminario Internacional Políticas de la Memoria. Disponível em: <http://conti.derhuman>.

jus.gov.ar/2021/08/seminario/mesa\_29/guimaraes\_mesa\_29.pdf.

- Guzmán, Patricio (2017). *Filmar o que não se vê – um modo de fazer documentários*. São Paulo: Edições Sesc/SP.
- Ianni, Octavio. *A ditadura do grande capital*. São Paulo: Expressão Popular, 2019.
- Lira, Larissa. Alves de (2013). *O Mediterrâneo de Vidal de La Blache*. São Paulo: Alameda.
- Margel, Serge (2017). *Arqueologia do fantasma: técnica, cinema, etnografia, arquivo*. Belo Horizonte: Relicário Edições.
- Mbembe, Achille (2017). *Políticas da inimizade*. Lisboa: Antígona.
- Meiggs, Vera David (2022). *La Cordillera de los sueños*. Primer Plano, 17 março de 2022. <https://www.revistaprimerplano.cl/la-cordillera-de-los-suenos/>. Acesso em 09 de novembro de 2023.
- Minnucci, Aníbal e Speranza, Claudia C. (2018). *Habitar, narrar y dimensionar el territorio desde el lenguaje audiovisual: lo experimental, lo poético y las Construcciones de la memoria colectiva sobre el sur de Sudamérica*. In: La Escalera nº 28. Disponível em <http://www.ojs.arte.unicen.edu.ar/index.php/laescalera/article/view/720>. Acesso em 23 de janeiro de 2022.
- Piglia, Ricardo (2013). *Una propuesta para el próximo milenio*. Cuadernos LIRICO [En línea], 9 | 2013. Disponível em <http://journals.openedition.org/lirico/1101>. Acesso em 03 de fevereiro de 2021.
- Prysthon, Angela (2018). *Uma pálida neblina: paisagem e melancolia no cinema italiano moderno*. Galáxia (São Paulo, online) nº 39, p. 53-71. Disponível em <https://www.scielo.br/j/gal/a/jz5kX4YHYDXhX7y9HyKG4PB/?lang=pt>. Acesso em 18 de dezembro de 2021.
- Santos, Milton (2004). *A natureza do espaço: Técnica e Tempo*. São Paulo: Edusp.
- Sarlo, Beatriz (2007). *Tempo passado. Cultura da memória e guinada subjetiva*. São Paulo: Companhia das Letras; Belo Horizonte: Editora UFMG.
- Silvestri, Graciela (2011). *El lugar común*. Buenos Aires: Edhasa.
- Valle-Dávilla, Ignacio (2023). *Patricio Guzmán: un Premio Nacional al deber de memoria*. Centro de Investigación Periodística. Disponível em [https://www.ciperchile.cl/2023/08/28/patricio-guzman-el-deber-de-memoria/?fbclid=IwAR0NBQJi9Y8dwFR75CpEo04s-IvDg-PQh\\_7wnx3UT8Hqk9Xao85p6al87yFg](https://www.ciperchile.cl/2023/08/28/patricio-guzman-el-deber-de-memoria/?fbclid=IwAR0NBQJi9Y8dwFR75CpEo04s-IvDg-PQh_7wnx3UT8Hqk9Xao85p6al87yFg). Acesso em 28 de agosto de 2023.
- Villalón, Fernando Pérez (2021). *Mirada, memoria e imagen* en El otro día, de Ignacio Agüero. AISTHESIS Nº 69: 131-156. Disponível em <https://www.scielo.cl/pdf/aisthesis/n69/0718-7181-aisthesis-69-0131.pdf>. Acesso em 09 de novembro de 2023.

## Filmografia

- Nostalgia da luz* (*Nostalgia de la luz*. Patricio Guzmán, França, Alemanha, Suíça, Espanha, 2010)
- O botão de pérola* (*El botón de nácar*. Patricio Guzman, França, Chile, Espanha, 2015)
- A cordilheira dos sonhos* (*La cordillera de los sueños*. Patricio Guzmán, França, Chile, 2019)
- Meu País Imaginário* (*Mi país imaginário*. Patricio Guzmán, França, Chile, 2022)

**Patrícia Cunegundes Guimarães (UnB)**

patriciacunegundes@gmail.com

Doutoranda em Comunicação na PUC-Rio. Mestra em Comunicação pela Universidade de Brasília (UnB). Integrante do grupo de pesquisa IMADIS - Laboratório de Pesquisa de Imagens em Disputa no Cinema e Audiovisual/CNPq. Bolsista Capes-Print, com doutorado sanduíche no programa de pós-graduação da Facultad de Filosofía y Letras da Universidad de Buenos Aires (março a agosto/2023).