

PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA
DO RIO DE JANEIRO



Patrícia Cunegundes Guimarães

**A PAISAGEM E A GEO-HISTÓRIA NO
CINEMA SUL-AMERICANO**

Tese de Doutorado

Tese apresentada como requisito parcial para obtenção do grau de Doutora pelo Programa de Pós-graduação em Comunicação, do Departamento de Comunicação da PUC-Rio.

Orientadora: Profa. Andréa França Martins
Co-orientadora: Profa. Irene Depetris-Chauvin

**Rio de Janeiro,
Outubro de 2024**



Patrícia Cunegundes Guimarães

**A PAISAGEM E A GEO-HISTÓRIA NO
CINEMA SUL-AMERICANO**

Tese de Doutorado

Tese apresentada como requisito parcial para obtenção do grau de Doutora pelo Programa de Pós-graduação em Comunicação, do Departamento de Comunicação da PUC-Rio, aprovada pela banca examinadora abaixo:

Profa. Andréa França Martins

Orientadora

Departamento de Comunicação – PUC-Rio

Profa. Irene Depetris-Chauvin

Co-orientadora

Facultad de Filosofía y Letras – Universidad de
Buenos Aires

Profa. Liliane Heynemann

Departamento de Comunicação – PUC-Rio

Profa. Patrícia Machado

Departamento de Comunicação – PUC-Rio

Prof. Pablo Gonçalo

Faculdade de Comunicação – UnB

Prof. Carlos Henrique Falci

Escola de Belas Artes - UFMG

Rio de Janeiro, 14 de outubro de 2024

Todos os direitos reservados. A reprodução, total ou parcial do trabalho, é proibida sem a autorização da universidade, da autora e do orientador.

Patrícia Cunegundes Guimarães

Graduou-se em Comunicação Social – Habilitação em Jornalismo na Universidade Federal do Rio de Janeiro em 1997. Concluiu o mestrado em Comunicação Social pela Universidade de Brasília em 2018, com a dissertação **Fotografias de família e cinema documental: lugares de memória das ditaduras civis-militares da América Latina**. Jornalista com larga experiência com comunicação institucional.

Ficha Catalográfica

Guimarães, Patrícia Cunegundes

A paisagem e a geo-história no cinema sul-americano / Patrícia Cunegundes Guimarães ; orientadora: Andréa França Martins ; co-orientadora: Irene Depetris-Chauvin. – 2024

239 f. : il. color. ; 30 cm

Tese (doutorado) – Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Departamento de Comunicação Social, 2024.

Inclui bibliografia

1. Comunicação Social – Teses. 2. Cinema documental. 3. Montagem cinematográfica. 4. Memória. 5. Território. 6. Paisagem no cinema. I. Martins, Andréa França. II. Depetris-Chauvin, Irene . III. Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro. Departamento de Comunicação Social. IV. Título.

CDD: 302.23

Ao Bruno Guimarães Neves

Agradecimentos

À minha orientadora Andréa França Martins, pelo incentivo ao longo desses quatro anos, pela orientação generosa e pela parceria.

À minha co-orientadora, Irene Depetris-Chauvin, pela acolhida durante o período de doutorado-sanduíche na Universidad de Buenos Aires, pela generosidade e pelas empanadas catamarqueñas.

Também não posso deixar de agradecer à professora Patrícia Machado, tão presente ao longo da minha pesquisa. Ao professor Carlos Henrique Falci, pelas contribuições na banca de qualificação e por participar também da banca de defesa, assim como aos professores Pablo Gonçalo, Liliane Heynemann, Vera Lúcia Foullain de Figueiredo e Ana Carolina Roure Malta de Sá.

À Juliana Precis, cujo suporte também foi fundamental durante essa travessia. Assim como o trabalho e o carinho da querida Marise Fontes.

Ao meu filho, Bruno Guimarães Neves, pelo apoio incondicional, pelas sugestões e pelos livros emprestados.

Aos amigos da PUC-Rio, Breno Neves, Lorena Paiva e Zíngara Lofrano, pelas trocas, pelo carinho e pelos incentivos mútuos.

À Paula Evelyn Silveira-Barbosa e à Mariana Ferreira Barbosa, por todo o suporte neste período.

A presente tese foi realizada com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – Brasil (CAPES) – Código de Financiamento 001.

Resumo

Guimarães, Patrícia Cunegundes; França, Andréa (Orientadora). **A paisagem e a geo-história no cinema sul-americano**. Rio de Janeiro, 2024, 239pp. Tese de Doutorado. Departamento de Comunicação – Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro.

A presente tese investiga a disputa da memória e as tensões de narrativas sobre a violência perpetrada pelo Estado e pelo colonialismo na América do Sul, com foco no cinema sul-americano. A pesquisa se concentra na obra dos cineastas Patricio Guzmán (Chile), Jonathan Perel (Argentina), Paz Encina (Paraguai) e Ana Vaz (Brasil), cada um utilizando uma estratégia de montagem específica. A interseção entre paisagem e arquivos cinematográficos é o ponto central, analisando como a montagem desses elementos contribui para a construção de sentido nos documentários. Partimos da hipótese de que, ao colocar em tensão paisagem e arquivo, ela [paisagem] é território, transcendendo a função de ornamento para se transformar em território, espaço resultante de diferentes processos, de disputas de poder e de projetos contraditórios. Desta forma, os cineastas, a partir de diferentes estratégias de montagem, podem ser capazes de transformar a paisagem em testemunha das diferentes temporalidades, fazendo emergir as camadas de geo-história contidas na paisagem, criando heterotopias. O estudo utiliza uma abordagem denominada "arqueologia fílmica", que envolve a análise comparativa dos documentários a partir de três categorias principais: paisagem-arquivo, paisagem-monumento e paisagem-memória. A relevância da pesquisa se dá devido à constante disputa pela memória na América do Sul, exacerbada pelas recentes reviravoltas políticas na região. O estudo visa a contribuir para as pesquisas no campo da imagem ao focar na produção audiovisual contemporânea sul-americana pela chave da memória e a fortalecer os laços acadêmicos entre o Brasil e outros países da região.

Palavras-chave

Cinema documental; Montagem cinematográfica; Memória; Território; Paisagem no cinema.

Abstract

Guimarães, Patrícia Cunegundes; França, Andréa (Advisor). **The landscape and geo-history in South American cinema**. Rio de Janeiro, 2024, 239 pp. Tese de Doutorado. Departamento de Comunicação – Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro.

The presente tesis investigates the dispute over memory and the narrative tensions surrounding state and colonial violence in South America, with a focus on South American cinema. The study zeroes in on the filmmakers Patricio Guzmán (Chile), Jonathan Perel (Argentina), Paz Encina (Paraguay), and Ana Vaz (Brazil), each employing a distinct montage strategy. Central to the analysis is the intersection of landscape and cinematic archives, exploring how the montage of these elements shapes meaning in documentaries. The hypothesis is that by putting landscape and archive in tension, the landscape itself becomes a territory, encompassing all inherent disputes. Thus, it transcends its ornamental role, transforming into a territory shaped by various processes, power struggles, and contradictory projects. Through different montage strategies, filmmakers can potentially transform the landscape into a witness of different temporalities, revealing layers of geo-history and creating heterotopias. The study adopts a qualitative approach called "film archaeology," involving a comparative analysis of the documentaries through three main categories: landscape-archive, landscape-monument, and landscape-memory. The relevance of the research lies in the ongoing dispute over memory in South America, exacerbated by recent political upheavals in the region. The study aims to contribute to film studies by focusing on contemporary South American audiovisual production through the lens of memory and strengthening ties between Brazil and other countries in the region.

Keywords

Documentary cinema; Cinematic montage; Memory; Territory; Landscape in cinema.

Resumen

Guimarães, Patrícia Cunegundes; França, Andréa (Directora). **El paisaje y la geo-historia en el cine sudamericano**. Rio de Janeiro, 2024, 239 pp. Tese de Doutorado. Departamento de Comunicação – Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro.

La presente tesis investiga la disputa por la memoria y las tensiones narrativas en torno a la violencia perpetrada por el Estado y el colonialismo en América del Sur, con un enfoque en el cine sudamericano. La investigación se centra en la obra de los cineastas Patricio Guzmán (Chile), Jonathan Perel (Argentina), Paz Encina (Paraguay) y Ana Vaz (Brasil), cada uno empleando una estrategia de montaje específica. La intersección entre paisaje y archivos cinematográficos es el eje central, analizando cómo la articulación de estos elementos contribuye a la construcción de sentido en los documentales. Partimos de la hipótesis de que, al poner en tensión el paisaje y el archivo, el primero se convierte en territorio, con todas las disputas inherentes a este. Es decir, trasciende la función ornamental para transformarse en territorio, un espacio resultante de diferentes procesos, de disputas de poder y de proyectos contradictorios. De esta manera, los cineastas, a partir de diferentes estrategias de montaje, pueden ser capaces de convertir el paisaje en testigo de las distintas temporalidades, haciendo emerger las capas de geo-historia contenidas en el paisaje y creando heterotopías. El estudio emplea un enfoque cualitativo, denominado "arqueología fílmica", que involucra el análisis comparativo de los documentales a partir de tres categorías principales: paisaje-archivo, paisaje-monumento y paisaje-memoria. La relevancia de esta investigación radica en la constante disputa por la memoria en América del Sur, exacerbada por los recientes giros políticos en la región. El estudio busca contribuir a las investigaciones en el campo de la imagen, enfocándose en la producción audiovisual sudamericana contemporánea desde la perspectiva de la memoria, y fortalecer los lazos académicos entre Brasil y otros países de la región.

Palabras clave

Cine documental; Montaje cinematográfico; Memoria; Territorio; Paisaje en el cine.

Sumário

1. Introdução	18
2. Capítulo 1 – A montagem por correspondências em Patricio Guzmán: <i>Nostalgia da Luz, O Botão de Pérola e A Cordilheira dos Sonhos</i>	388
2.1. Introdução do capítulo	39
2.2. <i>Nostalgia da Luz</i> : o deserto como arquivo	577
2.3. <i>O Botão de Pérola</i> e a ressonância entre todas as coisas: o oceano como memória	73
2.4. <i>A Cordilheira dos Sonhos</i> : monumento à “cosmovisão neoliberal”	888
2.5. A título de fechamento de capítulo	97
3. Capítulo 2 – A montagem crítica de Jonathan Perel em <i>Toponímia e Camuflaje</i>	101
3.1. Introdução ao capítulo	Erro! Indicador não definido.
3.2. Paisagem-monumento em <i>Toponímia</i> : fantasmagoria e a história do presente	109
3.3. Paisagem-arquivo em <i>Camuflaje</i> : a pulsão que gera movimento.. Erro!	Indicador não definido.
3.4. A título de fechamento de capítulo	141
4. Capítulo 3 – A montagem por equivalências em Paz Encina: <i>Ejercicios de Memoria e Eami</i>	144
4.1. Introdução ao capítulo	144
4.2. A infância da paisagem: <i>Ejercicios de memoria</i>	153
4.3. A memória do mundo: <i>Eami</i>	171
4.4. A título de fechamento de capítulo	182
5. Capítulo 4 - Montagem háptica em Ana Vaz: <i>Há Terra!</i>	185
5.1. Introdução do capítulo	185
5.2. <i>Há Terra!</i> : fábula de uma caçada na paisagem-memória	195
5.3. A título de fechamento de capítulo	207
6. Considerações finais	211
7. Referências	Erro! Indicador não definido.
7.1. Filmografia principal	236
7.2. Filmografia secundária	237

Lista de figuras

Figura 1 – outro Japão em <i>A.K.A. Serial Killer</i>	19
Figura 2 – Frame de <i>Camuflaje</i> : o espaço como arquivo salvaguardado pelo Exército argentino.....	30
Figura 3 – Frame de <i>O Botão de Pérola</i> : o oceano como memória.....	32
Figura 4 – Frame de <i>O Botão de Pérola</i>	39
Figura 5 – Croqui da obra <i>Stadium</i> , exibida em Buenos Aires.....	46
Figura 6 – Obra <i>Stadium</i> na Bienal de Veneza.....	46
Figura 7 – <i>El Imposible Paisaje</i>	48
Figura 8 – Frame de <i>A Batalha do Chile 3 – Deserto do Atacama</i>	57
Figura 9 – Frame de <i>Nostalgia da Luz – Casa da Infância</i>	59
Figura 10 – Frame de <i>Nostalgia da Luz – memórias da infância</i>	60
Figura 11 – Frame de <i>Nostalgia da Luz – A casa e o cosmos</i>	62
Figura 12 – Frame de <i>Nostalgia da Luz - Observatório astronômico</i>	63
Figura 13 – <i>O caminhante sob o mar de névoa</i>	63
Figura 14 – Frame de <i>Nostalgia da Luz – rastros dos mineiros de salitre</i>	65
Figura 15 – Frame de <i>Nostalgia da Luz – mineiros de salitre</i>	65

Figura 16 – Frame de <i>Nostalgia da Luz</i> – ruínas do campo de concentração de Pinochet.....	68
Figura 17 – Frame de <i>Nostalgia da Luz</i> – as mulheres de Calama.....	70
Figura 18 – Frame de <i>O Botão de Pérola</i> – O quartzo que guarda a memória das águas.....	74
Figura 19 – Frame de <i>O Botão de Pérola</i> – o mar como locus que guarda diferentes temporalidades.....	76
Figura 20 – Frame de <i>O Botão de Pérola</i> – Não esqueçam de nós.....	80
Figura 21 – Frame de <i>Branco em Branco</i> – fotógrafo registra resultado da caçada de indígenas.....	81
Figura 22 – Frame de <i>O Botão de Pérola</i> – O que vemos, o que nos olha.....	83
Figura 23 – Frame de <i>O Botão de Pérola</i>	85
Figura 24 – Frame de <i>O Botão de Pérola</i>	86
Figura 25 – Frame de <i>O Botão de Pérola</i> - Frágil condição da memória..	87
Figura 26 – Frame de <i>A Cordilheira dos Sonhos</i>	89
Figura 27 – Frame de <i>A Cordilheira dos Sonhos</i>	90
Figura 28 – Frame de <i>A Cordilheira dos Sonhos</i>	91
Figura 29 – Frame de <i>A Cordilheira dos Sonhos</i>	92
Figura 30 – Frame de <i>A Cordilheira dos Sonhos</i>	93
Figura 31 – Frame de <i>A Cordilheira dos Sonhos</i>	94

Figura 32 – Frame de <i>A Cordilheira dos Sonhos</i>	94
Figura 33 – Frame de <i>A Cordilheira dos Sonhos</i>	96
Figura 34 – Frame de <i>Toponimia</i> : Imagem de arquivo de uma vila recém-construída pelos militares em Tucumã, nos anos de 1970.....	110
Figura 35 – Frame de <i>Toponimia</i> : documento oficial que justifica a criação de povoados militares em locais onde a luta armada contra a ditadura se estabeleceu.....	111
Figura 36 – Frame de <i>Toponimia</i> : Fotografias do arquivo do Ministério da Justiça mostram o aparato militar nas inaugurações dos vilarejos.....	111
Figura 37 – Frame de <i>Toponimia</i> : o projeto urbanístico dos povoados detalhado nos arquivos conduz a câmera de Perel ao longo dos capítulos.....	114
Figura 38 – Frame de <i>Toponimia</i> : pórtico de entrada de um dos quatro povoados “militares” tucumanos.....	115
Figura 39 – Frame de <i>Toponimia</i>	115
Figura 40 – Frame de <i>Toponimia</i>	116
Figura 41 – Frame de <i>Toponimia</i>	116
Figura 42 – Frame de <i>Toponimia</i> : monumentos da ocupação militar em Tucumã.....	117
Figura 43 – Frame de <i>Toponimia</i> : monumentos à memória do terrorismo de Estado, produzidos para apagar a memória da resistência à ditadura.....	118

Figura 44 – Frame de <i>Toponimia</i> : documento que registra a “patriótica doação” de terreno para o plano de reassentamento rural na zona de operações militares em Tucumã.....	119
Figura 45 – Frame de <i>Toponimia</i> : as inaugurações dos povoados sempre contavam com autoridades políticas, civis e eclesiásticas.....	120
Figura 46 – Frame de <i>Toponimia</i> : Deus, Pátria e Lar.....	121
Figura 47 – Frame de <i>Toponimia</i> : Paz e conciliação.....	122
Figura 48 – Frame de <i>Toponimia</i> : Liberdade, liberdade, liberdade. “Liberdade avança?”.....	122
Figura 49 – Frame de <i>Toponimia</i> : o passado presente nos resíduos.....	123
Figura 50 – Frame de <i>Camuflaje</i> : os pés descalços de Fleje e a conexão com o espaço.....	129
Figura 51 – Frame de <i>Camuflaje</i> – Paisagens familiares.....	130
Figura 52 – Frame de <i>Camuflaje</i> – Paisagens familiares	130
Figura 53 – Frame de <i>Camuflaje</i> – Que afeto nos afeta?.....	132
Figura 54 – Frame de <i>Camuflaje</i> – Iris e a reivindicação de um lugar de memória.....	134
Figura 55 – Frame de <i>Camuflaje</i> – Pulsão.....	135
Figura 56 – Frame de <i>Camuflaje</i> – Reivindicação crítica do passado?..	135
Figura 57 – Maquete do projeto arquitetônico do Espaço de Memória do <i>Campo de Mayo</i>	137

Figura 58 – Frame de <i>Camuflaje</i> – Quem se interessa por souvenir de campo de concentração?.....	138
Figura 59 – Frame de <i>Camuflaje</i> – Linhas de fuga.....	139
Figura 60 – Frame de <i>Fico te Devendo uma Carta sobre o Brasil</i> – Linhas de fuga.....	140
Figura 61 – Frame de <i>Camuflaje</i>	142
Figura 62 – Frame de <i>Toponimia</i>	143
Figura 63 – Fotograma de <i>Exercícios de Memória</i> : o rio como paisagem-memória da violência da ditadura militar e do exílio, mas também como lugar de vida.....	150
Figura 64 – Fotograma de <i>Eami</i> : no tempo de “antes” o monte era o mundo dos ayoreo.....	151
Figura 65 – “Notas de Memória” (2012), instalação com fotos de sequestrados desaparecidos na ditadura de Alfredo Stroessner.....	154
Figura 66 – Frame de <i>Familiar</i>	156
Figura 67 – Frame de <i>Familiar</i>	156
Figura 68 – Frame de <i>Familiar</i>	157
Figura 69 – Fotograma de <i>Exercícios de Memória</i> : as águas podem revelar o que se pretendia oculto.....	158
Figura 70 – Frame de <i>Exercícios de Memória</i> : crianças indígenas caminham pelo monte enquanto as lembranças de infância dos filhos de Goiburú ajudam a compor a paisagem polifônica do filme.....	160
Figura 71 – Frame de <i>Exercícios de Memória</i>	161

Figura 72 – Frame de <i>Exercícios de Memória</i> : Na paisagem íntima e doméstica construída por Encina, os objetos denunciam ausências.....	163
Figura 73 – Frame de <i>Exercícios de Memória</i>	166
Figura 74 – Frame de <i>Exercícios de Memória</i>	167
Figura 75 – Frame de <i>Exercícios de Memória</i> : arquivo da vigilância do aparato repressivo da ditadura stronista.....	168
Figura 76 – Frame de <i>Exercícios de Memória</i> : imagens da intimidade da família.....	168
Figura 77 – Frame de <i>Exercícios de Memória</i>	169
Figura 78 – Frame de <i>Exercícios de Memória</i>	170
Figura 79 – Frame de <i>Exercícios de Memória</i>	170
Figura 80 – Frame de <i>Eami</i> : a violência do extracampo invade aos poucos o plano inicial.....	172
Figura 81 – Frame de <i>Eami</i> : As chamas da violência contra os ayoreo e seu território.....	173
Figura 82 – Mapa do Chaco e os povos que o habitam.....	174
Figura 83 – Frame de <i>Eami</i> : As crianças carregam a memória do mundo.....	175
Figura 84 – Frame de <i>Eami</i> : Encina faz ecoar na paisagem “vozes censuradas”.....	177
Figura 85 – Frame de <i>Eami</i> : Encina recorre à encenação para documentar as violências sofridas pelos ayoreo.....	180

Figura 86 – Frame de <i>Eami</i> : o monte restituído a quem de direito.....	181
Figura 87 – Frame de <i>Eami</i> : a rebeldia dos corpos-território.....	181
Figura 88 – Frame de <i>Eami</i> : corpo é território e também relicário.....	183
Figura 89 – Frame de <i>Há Terra!</i> – O movimento de câmara e as camadas superpostas de som diegético e não diegético criam uma espécie de balé.....	187
Figura 90 – Frame de <i>Há Terra!</i> : O “balé” como ritual de caça.....	188
Figura 91 – Frame de <i>Há Terra!</i>	189
Figura 92 – Frame de <i>Há Terra!</i>	189
Figura 93 – Frame de <i>Há Terra!</i> : Olhar para a obra de Rugendas percebendo seu potencial político.....	194
Figura 94 – Frame de <i>Há Terra!</i> : disputas de território ocorrem desde meados do século XIX na região.....	195
Figura 95 – Frame de <i>Há Terra!</i> : disputas de território ocorrem desde meados do século XIX na região.....	196
Figura 96 – Frame de <i>Há Terra!</i> : há terra?.....	197
Figura 97 – Frame de <i>Há Terra!</i> : som de fita cassete rebobinando coloca Ivonete e colonizadores juntos.....	198
Figura 98 – Frame de <i>Há Terra!</i>	199
Figura 99 – Frame de <i>Há Terra!</i>	199
Figura 100 – Frame de <i>Há Terra!</i> : Humanos, não humanos e cosmos, todos interligados.....	200

Figura 101 – Frame de <i>Há Terra!</i> : as gentes sem história, sem lastro, os povos figurantes.....	201
Figura 102 – Frame de <i>Há Terra!</i>	203
Figura 103 – Frame de <i>Há Terra!</i>	204
Figura 104 – Frame de <i>Há Terra!</i>	204
Figura 105 – Frame de <i>Há Terra!</i>	205
Figura 106 – Frame de <i>Há Terra!</i>	206
Figura 107 – Frame de <i>Há Terra!</i> : A fuga é condição para <i>existir</i>	208
Figura 108 – Frame de <i>Há Terra!</i>	208
Figura 109 – Frame de <i>Há Terra!</i>	209

Introdução

“Por que você está filmando a paisagem? Isso é inútil!”

(Estudantes no filme *The man who left his will on film*, de Nagisa Oshima, 1970)

Em fins dos anos de 1960 no Japão, um coletivo formado por jovens cineastas e teóricos elaborava discussões sobre cinema e paisagem, a partir de um texto clássico do século XIX, do escritor e jornalista Shiga Shigetaka, chamado *Nihon Fukeiron (Teoria japonesa da paisagem)*, de caráter nacionalista, em que a paisagem era apontada como elemento unificador da identidade japonesa. A discussão de Shigetaka sugeria um olhar talvez ocidental para o conceito de paisagem, no sentido etimológico, compostos pelas ideias de “terra” e país”, se pensarmos no inglês *landscape* e no francês *paysage* (de onde deriva a palavra em português), pois a etimologia da palavra paisagem em japonês, de origem chinesa, vem da junção de dois conceitos: vento e luz.

Para a pesquisadora e professora de cultura e linguagem asiáticas na Academia de Ciências da República Tcheca Nobuko Toyosawa, o *fukeiron* apresentou a identidade cultural do Japão como destemida, agressiva e adotiva. Ela relaciona-o ao conceito europeu de paisagem que, segundo ela, foi mobilizado para enfatizar os papéis sociais dos indivíduos com a natureza, funcionando como um veículo para a produção cultural em formações sociais, e afirma que, sob esse ponto de vista, o *fukeiron* de Shiga Shigetaka foi também um veículo para disseminar uma forma particular de identidade cultural, que ela chama de “nacionalismo estético” (Toyosawa, 2013, p. 59).

Os cineastas japoneses, entre eles Massao Adachi e Nagisa Oshima, utilizaram o *fukeiron* e a crítica marxista para elaborar sua própria teoria da paisagem no cinema, sob o postulado de que toda paisagem é uma expressão do poder político dominante. A produtora espanhola e professora de cinema Marta

Andreu considera que a teoria da paisagem dos cineastas japoneses seria uma espécie de resposta à Internacional Situacionista¹. Para ela², é como se Massao Adachi e Nagisa Oshima dissessem: “Vamos sim produzir cinema a partir de situações concretas, mas o faremos à moda japonesa, pela paisagem” (Teléfono Rojo, 2022). Dois filmes foram produzidos a partir deste “protocolo”: *A.k.a. Serial Killer* (Massao Adachi, Japão, 1969) e *The Man Who Left His Will on Film* (Nagisa Oshima, Japão, 1970). No filme de Oshima, lançado um ano depois da chamada “Guerra de Tóquio”, uma série de protestos ocorridos em novembro de 1969 contra a visita do primeiro-ministro japonês Eisaku Sato aos Estados Unidos, o questionamento sobre filmar a paisagem é feito pelos próprios personagens. Depois de recuperar a câmera de um “camarada” que comete suicídio, os estudantes se decepcionam e se irritam com a quantidade de tomadas de paisagens.

Figura 1 – outro Japão em *A.K.A. Serial Killer*



Fonte: Recuperado de *A.K.A. Serial Killer* (Adachi, 1969).

¹ Movimento de caráter político e artístico, criado em fins dos anos de 1960, em que as teorias marxistas se encontraram com as vanguardas artísticas. Guy Debord foi um dos expoentes do movimento. Ver mais em: <http://guy-debord.blogspot.com/2009/06/manifesto-internacional-situacionista.html>

² Citação retirada do podcast *Teléfono rojo*, sobre cinema documental, episódio 3 – *Fukeiron o teoria del paisaje*. Disponível em: <https://anchor.fm/telefono-rojo/episodes/3---Fukeiron-o-Teora-del-Paisaje-e1n70ok>

No caso do documentário *A.k.a serial killer*, Massao Adachi parte da história de um assassinato em série ocorrido em 1968, filmando os lugares por onde Norio Nagayama, o jovem *serial killer*, passou, desde a infância na cidade de Hokkaiado, até sua prisão em Tóquio, interrogando esses espaços. Mostra-se o Japão que ninguém queria ver, aquele diferente do país do milagre econômico, da apoteose da modernidade, como queria ser visto pela comunidade internacional (Figura 1).

A “investigação” sobre a vida do “assassino do revólver” resultou num olhar pelas bordas, em que Massao Adachi utiliza uma paisagem urbana com a qual o país não queria se confrontar, de maneira que fosse possível criticar sua homogeneização pela intervenção do capitalismo, constatando a “invasão imperialista” e preparando o contra-ataque não apenas cinematográfico, mas acreditando na necessidade combativa de mudar o mundo (Teléfono Rojo, 2022). Tanto que, aos poucos, Massao Adachi se radicaliza politicamente, chegando a integrar o Exército Vermelho Japonês e depois o Movimento de Libertação Nacional da Palestina³.

De certa forma, ocorre ali – no Japão do fim da década de 1960 – uma virada estética e política na forma de fazer documentários, com uma nova metodologia do fazer fílmico, concentrando a crítica política e social na paisagem, como um deslocamento narrativo, transformando em sujeito o que se supõe objeto, colocando as “margens” em primeiro plano⁴. Se no Japão dos anos de 1960 havia urgência de falar sobre o presente, de investigar a paisagem para denunciar as mazelas de um

³ O período mais radical da vida de Adachi está na história que o cineasta estadunidense radicado na França Eric Baudelaire conta em *The anabasis of May and Fusako Shigenobu, Masao Adachi and the 27 years without images* (Japão, Líbano, 2011), seguindo a metodologia elaborada a partir da teoria da paisagem, que ele aprofunda em *A.k.a. Jihadi* (França, Turquia, 2017), utilizando paisagens filmadas na França, Espanha, Argélia e na fronteira da Síria com a Turquia, e documentos e imagens de arquivo para contar a história de Aziz, um jovem dos subúrbios de Paris que vai para a Síria lutar contra o regime de Bashar al-Assad.

⁴ Se, num primeiro momento, pode parecer que os cineastas estavam negando a teoria de Shigetaka, na verdade talvez estivessem utilizando o *fukeiron* de outra forma, enfrentando a história e fazendo algo com ela (Teléfono Rojo, 2022).

projeto político-econômico excludente e para mostrar o que ela ocultaria – as disputas de poder e a opressão, num gesto impulsionado pelas questões prementes daquele fim de década, ainda com reflexos de Maio de 1968 e da Primavera de Praga, com o mundo sob a Guerra Fria –, na América do Sul destas primeiras décadas do século XXI há um cinema interessado também em escrutinar a paisagem, tornando-a sujeito num claro movimento de deslocamento narrativo, deixando falar as bordas (ou as margens), para tratar de violências explícitas ou lentas – e me refiro às violências perpetradas pelo aparato repressor das ditaduras, às que persistem do modelo colonial, às implementadas pelo modelo neoextrativista –, que possam extrapolar os limites da linguagem.

Nesta tese, o objetivo é pensar em como os cineastas discutem a paisagem como território, em oito longas-metragens, cujas estratégias de montagem tirariam a paisagem da condição de objeto de contemplação para lhe conferir o papel de sujeito nas (contra)narrativas⁵ sobre violência de Estado e disputas de memória, criando também fabulações a partir do que falta – arquivos, corpos, testemunhos, memória – para transmitir a experiência além da simples informação (PIGLIA, 2001, p. 14), não se tratando apenas de um deslocamento, senão ainda de uma tomada de posição para trazer enunciados outros. O objetivo aqui, portanto, é identificar, na linguagem cinematográfica e nas estratégias narrativas dos documentários selecionados, o sentido produzido quando a paisagem (natural e urbana, a depender do filme), é colocada em tensão com material de arquivo, discutindo as noções de espaço, território e geo-história a partir do cinema, e refletindo sobre como os regimes de imagem tensionam memórias e criam novas fabulações sobre a violência de Estado e sobre o pertencimento ao território.

Ricardo Piglia, no texto *Tres propuestas para el próximo milenio (y cinco dificultades)*, expõe a necessidade de deslocamento que os escritores precisam fazer

⁵ Para Ricardo Piglia, há uma série de contrarrelatos estatais, história de resistência e oposição. “Há versões que resistem às versões do Estado. Quero dizer que a esses relatos se contrapõem outros relatos que circulam na sociedade. Um contrarumor, eu diria, de pequenas histórias, ficções anônimas, microrrelatos, testemunhos que se intercambiam e que circulam” (2001, p.9)

para conseguir narrar a barbárie, a violência que não cessa, que se repete em ciclos, neste tempo mítico em que a América Latina está inserida, tendo como ponto de partida a obra de Rodolfo Walsh, principalmente o conto *Essa Mulher*⁶; deslocamento pensado no ponto de vista do escritor que busca estabelecer onde está a verdade e revelar o que está escondido. E para ele, esse deslocamento de ponto de vista se dá por meio da ficção. E diz isso citando o poeta francês Paul Valery, para quem, como a barbárie é a era dos fatos, é necessário que a era da ordem (que ocorreria depois da era da barbárie) seja o império das ficções, pois não há poder capaz de fundar a ordem pela mera repressão dos corpos; é necessário que haja forças fictícias para atuar como mediadora nas relações entre literatura e política (Piglia, 2001, p. 7)⁷. O argentino elabora sua argumentação desde a literatura e aqui faz-se também um “deslocamento”, por assim dizer, para trazê-la para o cinema que, assim como a literatura, dispõe de meios específicos e modos de captar a forma com “que se constroem e atuam as narrações que vêm do poder” (Piglia, 2001, p. 7)⁸; narrações que ele chama de ficção do Estado.

O corpo de pesquisa é composto de filmes de longas e curtas-metragens contemporâneos produzidos no Cone Sul a partir de 2010 que tratam de violências perpetradas pelo Estado (ou permitidas por ele) – *Nostalgia da Luz* (França, 2010), *O Botão de Pérola* (França, 2015) e *A Cordilheira dos Sonhos* (França, 2019), do chileno Patricio Guzmán; *Exercícios de Memória* (Paraguai, 2016) e *Eami* (Paraguai, 2021), da cineasta Paz Encina; *Toponimia* (Argentina, 2015) e *Camuflaje* (Argentina, 2022), de Jonathan Perel; e *Há Terra* (Brasil, 2016), da cineasta brasileira Ana Vaz. São filmes praticamente restritos ao circuito de festivais, ou a serviços de streaming menos populares, como o Mubi, a exceção da trilogia de Guzmán, que em 2023 passou a constar do catálogo da Netflix.

⁶ O conto “Essa mulher” em que um jornalista e um militar negociam informações sobre o destino de um cadáver insepulto (de Eva Perón, jamais mencionada), foi lançado em 1965, publicado no livro *Los ofícios terrestres*.

⁷ Tradução minha.

⁸ Idem.

Os cineastas têm em comum a maneira como entrelaçam as memórias coletivas e individuais sobre violências perpetradas e/ou avalizadas pelo Estado em suas obras, utilizando a paisagem como elemento central de suas narrativas. Todos exploram a paisagem não como um simples fundo estético, mas como uma espécie espaço de memória que contém as marcas do passado. Através de diferentes estratégias de montagem e enfoque, eles trabalham com o espaço como arquivo, memória e monumento de histórias não contadas, transformando-o em sujeito ativo na construção da narrativa. Em suas obras, a paisagem é interrogada e tensionada para revelar traumas históricos e sociais, buscando dar voz ao que foi silenciado e esquecido.

Cada cineasta convoca as paisagens de maneira particular: Patricio Guzmán utiliza a geografia chilena, como o deserto do Atacama e a Cordilheira dos Andes, para criar uma “montagem por correspondências”, onde a natureza dialoga com as memórias da ditadura de Pinochet. Jonathan Perel adota uma “montagem crítica”, capturando paisagens urbanas para revelar as marcas deixadas pelas ditaduras argentinas. Paz Encina trabalha com uma “montagem por equivalências”, onde a paisagem paraguaia, especialmente em regiões indígenas, carrega as memórias de genocídios e violência. Por fim, Ana Vaz, explora uma “montagem háptica”, na qual as paisagens do Centro-Oeste brasileiro ativam os sentidos e a memória para refletir sobre a violência colonial. Em todos os casos, as paisagens funcionam como testemunhas silenciosas de histórias de sofrimento e resistência.

O aporte teórico sobre paisagem do qual parto para esta pesquisa é o elaborado por W. J. T. Mitchell (2002), cujo postulado está alinhado à premissa dos cineastas japoneses do *fukeiron*: a paisagem seria a expressão do poder dominante. Para Mitchell, “assim como o próprio imperialismo, a paisagem é um objeto de nostalgia em uma era pós-colonial e pós-moderna, refletindo em uma ‘perspectiva’ ilimitada de apropriação e conquista sem fim” (2002, p. 20), além de serem *commodities* fetichizadas que guardariam uma linguagem sagrada e silenciosa, que englobaria os seres humanos e a Natureza, e o real e o imaginário (p. 15).

Foi justamente esse aspecto da paisagem trazido por Mitchell que despertou meu desejo de pesquisar como os cineastas se apropriaram deste “objeto de nostalgia que reflete uma perspectiva de apropriação e conquista”. Ainda que possamos considerar superada a discussão sobre a paisagem como ornamento em determinados contextos, o senso comum é outro: na vida cotidiana, ainda buscamos a paisagem como forma de contemplação. Vamos à praia ou à montanha para contemplar a natureza, que confundimos com paisagem, para nos desligar de problemas, para “olhar a vista”, normalmente com miradas superficiais, apenas para “apreciar o belo” ou até mesmo para “olhar para o nada”; como diz Mitchell, o convite para contemplar uma vista é uma sugestão para contemplar a própria contemplação (2002, viii). Portanto, embora não seja relevante para a tese discutir a evolução dos estudos sobre paisagem ao longo da história, considero importante salientar a recusa que os cineastas cujas obras são tratadas aqui fazem de enxergar a paisagem como ornamento, como mero “fundo de tela”, investigando-a como potência de memória e como territórios onde se travam diferentes disputas.

Para Mitchell, além da noção de paisagem como expressão do poder dominante outra questão importante é a relação entre as noções de paisagem, espaço e lugar, conexão que também considero fundamental de estabelecer e para isso trago como conceito estruturante fundamental a discussão que o geógrafo Milton Santos faz sobre espaço e os diferentes processos históricos que o moldam, ou sejam, as diferentes temporalidades e as intervenções humanas na superfície terrestre. De acordo com Santos, o espaço seria “uma acumulação desigual de tempos” (Santos, 2004, p. 9), apontando para a noção de geo-história, o que nos ajuda a olhar para a paisagem/espaço nos filmes a partir do que resta e do que resulta como conteúdo, meio e processo das relações sociais estabelecidas naqueles territórios, pois partimos da ideia de que as paisagens analisadas já são compreendidas como territórios.

A compreensão de território como resultado lugar de conflito social, lugar de disputa de poder – e de memória – e como palimpsesto⁹, vem a partir dos aportes de Marcos Aurélio Saquet (2020) e de Rogério Haesbaert (2020), autores que tratam o território desde uma perspectiva sul-americana. Para Saquet, cuja discussão e ponto de vista geo-histórico vão ao encontro do pensamento de Milton Santos sobre o espaço com sua acumulação de tempos (e de memórias), “o território é produto das relações sociedade-natureza e condição para a reprodução social; envolve obras e relações sociais, historicamente determinadas” (Saquet, 2020, p. 9).

Já Haesbaert dirá que território se constrói em um “amplo *continuum* entre dominação hegemônica e apropriação e resistência subalterna, entre um poder com maior carga funcional e/ou repressiva e um poder mais simbólico e/ou autonomista” (2020, p. 148). O que nos interessa, sobretudo Saquet na perspectiva de Haesbaert, é o olhar para o território mais como “uma categoria da prática do que como uma categoria normativa”, dialogando com o “uso do território como termo cotidiano e também como ferramenta política pelos diversos grupos sociais”, em especial os subalternizados (2020, p. 142).

Os cineastas Patricio Guzmán, Jonathan Perel, Paz Encina e Ana Vaz dialogam com Saquet e Haesbaert ao tratarem da paisagem como uma construção complexa e como território de memória e disputa de poder. A visão de Haesbaert sobre o território como espaço multidimensional, com sobreposições de poder, está presente nas obras desses cineastas, que transformam as paisagens em testemunhas de violência histórica. Perel e Guzmán, por exemplo, utilizam a paisagem para denunciar o impacto duradouro das ditaduras na Argentina e no Chile, colocando as marcas do neoliberalismo e da repressão em diálogo direto com o espaço. Em seus filmes, a paisagem emerge como arquivo e território de resistência, evocando memórias que o poder tenta apagar.

⁹ O historiador da arte André Corboz (1983) parte das categorias de mapa e de paisagem para pensar o território e quais dimensões temporais o atravessam. Aqui poderíamos refletir também sobre uma categoria de palimpsesto não apenas para analisar esse atravessamento temporal no espaço, mas também em uma dimensão palimpséstica do olhar, a partir de outros autores, como Georges Didi-Huberman, por exemplo.

De maneira similar, os conceitos de Saquet sobre a interrelação entre paisagem, espaço e sociedade são visíveis em Paz Encina e Ana Vaz. Encina trabalha a paisagem como um território de luto e memória dos povos indígenas e das vítimas da ditadura paraguaia, evocando as conexões entre a natureza e a cultura reprimida. Vaz, por outro lado, desafia a tradicional dicotomia entre natureza e cultura, convocando o território como algo mais que pano de fundo, mas como espaço de múltiplas camadas de violência colonial e contemporânea.

As noções geográficas sobre território e espaço que são a base conceitual desta tese se conectam com as ideias de espaço e território no cinema. Como destaca Victor Zan (2022), a imagem implica necessariamente uma espacialidade, citando o teórico francês André Gardies, para quem, no cinema, o espaço seria anterior ao tempo, já que indispensável desde o fotograma (Gardies *apud* Zan, 2022, p. 2). Ele defende que o cinema não deve ser considerado “unicamente um sintoma ou um decalque do território, mas um de seus agentes” (Idem, p. 14) e que, além de apresentar lugares com ilusão de profundidade, “identificáveis e nomeáveis”, os filmes podem ainda privilegiar as relações de poder contidas nos espaços, que se tornam visíveis por meio das obras.

Como um dos objetivos da tese é analisar a produção de sentidos a partir das diferentes estratégias de montagem que colocam em tensão paisagem/espaço/território e arquivos das mais diversas fontes, trago para compor meu suporte teórico autores que elaboram conceitos de arquivo a partir de perspectivas as mais variadas, que contribuirão também para a construção da noção de paisagem-arquivo como categoria de análise dos filmes.

Em um pequeno artigo intitulado *Memoria, archivos y aspiraciones* (2005), Arjun Appadurai propõe que olhemos para o arquivo não como tumba ou rastro, mas como “antecipação de uma memória coletiva” (p. 130), mais uma aspiração que uma recordação, cuja existência depende do desejo de que documentos – sejam eles quais forem, familiares, policiais, administrativos, etc – as se convertam em arquivos e, aí sim, em “lugares de memória”.

Para ele, “o arquivo, como instituição, é seguramente um lugar de memória. Mas como ferramenta, é um instrumento para o refinamento do desejo”; do ponto de vista coletivo, “e levando em consideração a sociabilidade da memória e a imaginação, esse desejo tem tudo a ver com a capacidade de aspirar” (Idem, p. 135).

Arquivo como instituição, mas a partir de uma perspectiva imperial, é a discussão trazida por Ariella Azoulay, que reflete sobre o arquivo estatal como tecnologia da violência. Ela propõe diferenciar o arquivo como instituição, o regime do arquivo e as práticas arquivísticas e defende a apropriação dos arquivos pelos cidadãos, pela coletividade, pois o que os arquivos potencialmente guardam não se trata do passado, mas do “comum” (2019). Para Azoulay, o arquivo é um lugar onde diferentes lutas são travadas e deveria ser compreendido com base na presença material, emocional e política das pessoas, assim como em sua interação com os arquivos.

Se nas reflexões sobre políticas da memória a paisagem e os espaços abertos têm recebido menos atenção que outras perspectivas, como considera a pesquisadora argentina Irene Depetris-Chauvin (2019) muito se estuda sobre o uso de arquivos e montagem no cinema, sobretudo o uso de arquivos oficiais, familiares, jornalísticos, que tratam de violações de direitos humanos – fotografias, documentos, vídeos, arquivos de áudio – e sobre as estratégias dos cineastas na remontagem para construção de sentido e para fazer ver o que não se supunha público. É justamente a interseção entre os dois assuntos – paisagem e arquivos –, a partir da base teórica apresentada acima, que interessa para a presente pesquisa. Meu interesse surgiu em função da necessidade de compreender como se configura, no tempo presente, a disputa da memória e as tensões de narrativas sobre violência perpetrada pelo Estado e pelo colonialismo na América do Sul dentro do cinema e no campo da comunicação, enxergando ainda a academia como um lugar em que estas tensões também estão postas.

Acredito que a pesquisa se justifica por estar inserida num contexto em que as memórias das violências perpetradas pelo Estado estão em constante disputa, a partir das sucessivas reviravoltas políticas na América Latina, mesmo em países em

que se supunha que a questão da memória estava consolidada, como é o caso recente da Argentina. A proposta desta tese é continuar a pesquisa sobre cinema documental sul-americano e ditaduras militares que comecei em 2016, durante o mestrado realizado na Faculdade de Comunicação da Universidade de Brasília, no sentido de contribuir para colocar ainda mais a América do Sul no panorama dos estudos sobre a produção audiovisual contemporânea e fortalecer os laços entre o Brasil e os demais países da região no que diz respeito à pesquisa da linguagem, da estética, da narrativa e da produção de sentido dos documentários, no campo dos estudos comunicacionais.

A última trilogia do cineasta chileno Patricio Guzmán – *Nostalgia da luz* (2010), *O botão de pérola* (2015) e *A cordilheira dos sonhos* (2019) – surgiu como o lugar teórico a partir do qual busquei analisar o sentido produzido por documentários latino-americanos sobre violência de Estado quando a paisagem é colocada em tensão com imagens e/ou sons de arquivo das mais diversas fontes, sejam elas oficiais, acadêmicas, familiares, ou seja, a partir da montagem, neste caso, por correspondências, como nos mostram as professoras e pesquisadoras Andréa França e Tatiana Siciliano no artigo *Quando o cosmo é carne: a montagem por correspondências de Patricio Guzmán*, no qual defendem que “a imaginação, secretada pelos filmes, inventa uma composição original, analogias, buscando ‘relações íntimas e secretas das coisas’ a que Baudelaire chama ‘correspondências’ (França & Siciliano, 2018, p. 82).

Para alcançar nossos objetivos e compreender de que modo cada um dos filmes convoca a diferentes paisagens para construir suas narrativas sobre violências, estabeleceremos relações e comparações entre os documentários, com um estudo qualitativo, partindo de uma “arqueologia fílmica”. Ora, se a arqueologia é a ciência que se interessa pelos estudos dos objetos adormecidos sob os escombros da história (Santaella & Ribeiro, 2017, p. 60), tais objetos só podem ser reinterpretados a partir de uma tensão entre presente e passado, ou seja, no choque de temporalidades proposto na noção de imagens dialéticas, ou seja, a construção imagética do saber histórico.

Não é que o passado lance luz sobre o presente, ou o presente lance luz sobre passado; antes, imagem é aquilo onde o passado encontra-se com o presente numa constelação. Enquanto a relação de outrora e do agora é uma relação puramente temporal, a relação do passado com o presente é dialética (Benjamin, 2020, p. 166). A partir disso, o desafio metodológico está em como analisar a montagem e as tensões entre as imagens, os sons e arquivos – uma das ferramentas consideradas é a que desconstrói o objeto para reconstruí-lo a partir das perspectivas sobre geohistória, memória, temporalidades, deslocamento, distância e aproximação, relacionando as informações dos documentários com informações extratextuais (Vanoye & Goliot-lété, 1994).

Esta metodologia servirá para mapear as formas de manifestação dos arquivos e a forma com que as diversas paisagens/territórios são criadas nos documentários, a partir de diferentes estratégias de montagem, que definiram a estrutura da tese. Ou seja, cada cineasta será discutido sob a ótica de uma estratégia de montagem definida, a saber: montagem por correspondências (Patricio Guzmán), montagem crítica (Jonathan Perel), montagem por equivalências (Paz Encina) e montagem háptica (Ana Vaz). As definições das noções de montagem têm como suporte teórico Charles Baudelaire (e sua teoria das correspondências), Georges Didi-Huberman (para quem o ato da montagem seria uma estratégia de pensar sobre as imagens e sobre os discursos que elas carregam), Ticio Escobar (a partir da cosmogonia de povos originários paraguaios) e Laura U. Marks (com reflexões a partir das discussões da autora sobre a visualidade háptica), a serem detalhadas nos respectivos capítulos.

Para discutir os conceitos-chave desta tese a partir de cada uma dessas estratégias de montagem, utilizarei três categorias de análise: paisagem-arquivo, paisagem-monumento e paisagem memória. A noção de paisagem-arquivo foi elaborada a partir da reflexão sobre o espaço como um arquivo possível e do pensamento da antropóloga e escritora Vyjayanthi Rao (2012), sobre a cidade como arquivo. Essa discussão é importante na medida em que assumo que estas paisagens cinematográficas podem também estar em cena como arquivos.

Para Rao, os arquivos oferecem uma base sobre a qual se desenvolvem história e memória. “A relação entre cidades e arquivos, e o conceito de cidade como arquivo assumem uma importância significativa, no contexto da profunda transformação socioeconômica que o mundo enfrenta” (Rao, 2012, p. 201). No entanto, a cidade como arquivo tal qual ela elabora prevê que os “documentos” contidos nela estão fáceis de serem acessados, mas, uma vez “libertados do constrangimento das formas específicas oficiais e institucionais”, é possível olhar para eles além de uma função de simples repositório de evidências do passado. Ou seja, entende-se que o arquivo, assim como o espaço ou a cidade, age como meio, criando e preservando relações, desempenhando um papel central no processo que nos permite elaborar a vida política e social (Idem, p. 205).

Figura 2 – Frame de *Camuflaje*: o espaço como arquivo salvaguardado pelo Exército argentino



Fonte: Recuperado de *Camuflaje* (PEREL, 2022).

Jonathan Perel escava a paisagem “clandestinamente” como arquivo institucional e ainda classificado em *Camuflaje*, quando leva o personagem do filme a explorar as ruínas do Campo de Mayo, nos arredores de Buenos Aires, com outras personagens que utilizam o espaço para produzir diferentes expressões artísticas, quando militares os abordam, numa tentativa de proteger as informações que podem emergir a partir da exploração (Figura 2).

Rao propõe que nos afastemos da ideia conservadora e preservacionista dos arquivos, já que essa noção influencia a forma como percebemos a política urbana. Em vez disso, ela sugere que seria mais benéfico utilizar a ideia de metrópole moderna como meio, pensando considerá-la um modelo do conceito de cidade como arquivo, um “método de navegar pelas profundas transformações sociais do presente sem sucumbir a uma visão de um passado entendido como uma sucessão de formas históricas, preservadas dentro de um arquivo, que por sua vez, está separado do presente” (2012, p. 205). Para Rao, a cidade como arquivo seria um modo de inserir o passado no presente como um “fenômeno temporal ausente, mas ainda não acabado” (Idem, *ibidem*), como um fenômeno que não aceita a metrópole como um palimpsesto de formas históricas da cidade e que não imagina o arquivo como mero repositório delas.

A ideia de paisagem-memória foi utilizada por mim e minha orientadora Andréa França no artigo *Paisagem e arquivo em Paz Encina* (2023), no qual defendemos que “as memórias são sobrepostas e mescladas à paisagem, mostrando lugares carregados de histórias íntimas, familiares, públicas e políticas” (França & Guimarães, 2023, p. 15). Aqui, aprofundo essa noção, para propor que a paisagem-memória faz emergir os esquecimentos históricos, ou as memórias silenciadas, na medida em que a “memória”, nos dirá Hugo Achugar, ficaria encarregada de preservar o relato oficial, enquanto os contrarrelatos visam a resgatar e a corrigir os esquecimentos e transformá-los em memória, como parte de um “esforço para descobrir as armadilhas, silenciamentos e manipulações dos discursos dominantes (...), variante do discurso da resistência com que a modernidade crítica enfrentou a modernidade hegemônica” (2006, p. 141; 143; 145).

Esse contra-discurso, ou discurso da resistência que surge a partir da paisagem-memória, fixa seus significados não no passado, mas no presente, pois é a atualidade que possibilita a difusão de tais narrações – e também a sua emergência (Sarlo, 2007, p. 114). Ao mesmo tempo, a paisagem-memória dos filmes poderia ser uma espécie de Pandora, que insiste em “manter aberta a caixa que outros querem fechar” (Sarlo, 2016, p. 33), impedindo que “a página seja virada”.

Patricio Guzmán, por exemplo, em abre a caixa de Pandora ao relacionar as imagens do oceano austral com as dos livros que contam a história do indígena Jemmy Button (Figura 2) e a um botão encontrado em um trilho de trem que estava no fundo do mar: a partir de um botão de pérola, que teria sido usado pelos viajantes como moeda de troca para levar o jovem para a Inglaterra, trata das viagens de europeus para exploração científica nas Américas até chegar ao corpo de uma mulher sequestrada pela ditadura chilena.

Figura 3 – Frame de *O Botão de Pérola*: o oceano como memória



Fonte: Recuperado de *O Botão de Pérola* (GUZMÁN, 2015).

Para Beatriz Sarlo – que fala de literatura, enquanto uso sua argumentação para construir a noção de paisagem-memória –, seria quase impossível impedir que as lembranças continuem a se reconstruir, repetir, alterar; impossível esquecer por completo, pois a história “é um horizonte de debate entre narrações diversas, que reaparecem mesmo ao serem condenadas ao esquecimento” e as palavras continuam pesando (2016, p. 34), ou no nosso caso, as imagens e as paisagens-memória construídas pelos cineastas. “As palavras (...) são mais pertinentes que os corpos. Estes podem desaparecer (...), mas os textos que lembram essa desapareição

(...) voltam aberta a caixa de Pandora, para dizer exatamente o que dizem” (Sarlo, 2016, p. 33).

Finalmente, retomo aqui W. J. T. Mitchell (2002) para propor a noção de paisagem-monumento. Citando Henri Lefebvre e Michel de Certeau sobre a expressão de poder na paisagem como sendo uma manifestação da lei, da proibição, da regulação e do controle, ele vai pensar no espaço como essa dimensão do simbólico adicionando a noção do espaço também como o lugar do real laciano, ou seja, o lugar do trauma ou do evento histórico (2016, xi). “O memorial ou o monumento são erguidos para marcar um lugar. Práticas espaciais podem ativar o lugar e podem se tornar objeto de representações imaginárias” (Idem, *ibidem*). Para mim, a paisagem-monumento ocuparia justamente a função de “ativação” da dialética entre o real e o simbólico.

Ao mesmo tempo em que assumo o postulado de Mitchell para sugerir o conceito de paisagem-monumento, considero importante pensar nesta ideia também nos termos do cinema como contra-monumento proposto por Jonathan Perel (2015). O cineasta defende que se o cinema-monumento constrói mapas, o cinema de contra-monumento propõe um itinerário entre tantos itinerários possíveis, entendendo o espaço construído no cinema como um terreno inconcluso, em permanente construção. “O itinerário nos mostra a impossibilidade de uma descrição acabada do mundo (...) e constrói um espaço que surge como resultado das itinerâncias contraditórias, mutáveis, instáveis por natureza” (PEREL, 2015, p. 517).

Para ele, o cinema como contra-monumento encontra sua afirmação ao devolver ao espectador a carga de memória (Idem, p. 518). Portanto, poderia defender aqui a noção de uma paisagem-monumento que ativa a dialética entre o espaço real e o simbólico, e que transfere ao espectador a responsabilidade pela busca da memória, sem construir respostas prontas.

A escolha do *corpus* de pesquisa se deu a partir de levantamentos de documentários contemporâneos (preferencialmente realizados a partir de 2010),

que tratassem de violência de Estado e ditaduras no Cone Sul. Nesse sentido, é pertinente salientar as dificuldades do pesquisador de cinema contemporâneo em ter acesso às obras para fins de investigação – produtores e cineastas muitas vezes não compreendem a necessidade de termos a obra para assistir mais de uma vez, talvez com receio de que os filmes sejam compartilhados com mais pessoas. Por isso, algumas obras que poderiam compor esta pesquisa ficaram de fora. Os quatro cineastas analisados na tese têm em comum o ofício de escavador de imagens que servem de matéria para construção de memórias como um dos pontos de interseção entre os filmes escolhidos para as discussões apresentadas nesta tese.

A trilogia do cineasta chileno Patricio Guzmán, realizada entre 2010 e 2019, utiliza a geografia como metáfora para tratar não apenas do período em que o general Augusto Pinochet esteve no poder (1973-1990), mas de suas consequências na sociedade daquele país e também da violência institucional herdada do período colonial. As discussões que emergem de *Nostalgia da Luz* (2010), *O Botão de Pérola* (2014) e *A Cordilheira dos Sonhos* (2019) são entremeadas por memórias do próprio cineasta sobre o golpe militar que tirou Salvador Allende do poder em 11 de setembro de 1973, o período em que esteve preso e a decisão de exilar-se com sua família.

Esta característica presente em determinado cinema sobre ditaduras na América do Sul pode ser identificada no “giro subjetivo” apontado por Beatriz Sarlo em *Tempo passado: cultura da memória e guinada subjetiva* (2007) e estará entrelaçada com as estratégias estéticas e de montagem que fazem com que a paisagem opere como arquivo possível para evidenciar a disputa de memória que ocorre em territórios de países que passaram por ditaduras.

No primeiro capítulo, A montagem por correspondências em Patricio Guzmán: *Nostalgia da Luz*, *O Botão de Pérola* e *A Cordilheira dos Sonhos*, analiso a forma como o cineasta usa a paisagem e o cosmos como metáforas para abordar a violência do Estado durante a ditadura de Pinochet. A partir das categorias paisagem-memória, paisagem-arquivo e paisagem-monumento, defende-se que a paisagem, quando relacionada a arquivos e testemunhos de vítimas, deixa de ser

mero pano de fundo e passa a ser um território interrogado, refletindo disputas de memória e diferentes temporalidades. Essa abordagem baseia-se na ideia de que as paisagens não são apenas espaços visuais, mas testemunhas de violências históricas.

No segundo capítulo, A montagem crítica de Jonathan Perel em *Toponímia* e *Camuflaje*, discuto a estratégia de montagem do cineasta argentino para construir e elaborar a memória da ditadura militar argentina em seus filmes. Em *Toponímia*, ele analisa uma série de cidades fundadas pelo governo militar argentino nos anos 1970, cujos nomes homenageiam soldados supostamente mortos em combate contra guerrilheiros. Com base em documentos oficiais e doações de terras por empresários locais, Perel usa planos fixos para registrar o estado atual dessas vilas, mostrando como o tempo, a natureza e o esquecimento tentam apagar os rastros da utopia militar ali estabelecida. Já em *Camuflaje*, o cineasta explora o Campo de Mayo, antigo centro de tortura da ditadura argentina, acompanhando o escritor Félix Bruzzone em suas corridas diárias pelo local, onde Marcela, sua mãe, desapareceu em 1976 como prisioneira política.

A análise comparativa dos dois documentários, que abordam temas distintos, visa discutir o conceito de montagem crítica proposto por Georges Didi-Huberman. Para Didi-Huberman, a montagem crítica envolve recuperar imagens ou arquivos “inimigos” e colocá-los à disposição de novas interpretações. Inspirado em Walter Benjamin, ele argumenta que os fatos são camadas que revelam significados por meio de uma exploração cuidadosa, reconfigurando imagens e arquivos. Para isso, utilizarei as categorias paisagem-arquivo e paisagem-monumento, buscando entender como Perel transforma a paisagem em monumento para denunciar as violações da ditadura e refletir sobre a violência territorial, articulando-a com documentos, testemunhos e narração.

O terceiro capítulo, A montagem por equivalências em Paz Encina: *Exercícios de Memória* e *Eami*, trará discussões sobre montagem por equivalências na obra da paraguaia Paz Encina, refletindo também sobre a infância da paisagem, analisadas a partir das noções de paisagem-memória e paisagem-arquivo. *Eami* (2022), terceiro longa-metragem de Paz Encina, se passa no território do povo

Ayoreo, no chaco paraguaio, macrorregião que faz fronteira com Brasil, Bolívia e Argentina, e guarda memórias de guerras e extermínios de povos originários. É uma das regiões com maior índice de desflorestamento do mundo. Eami, nome da personagem principal do filme, também significa monte (floresta) ou mundo. Eami, a floresta onde viviam os indígenas da etnia Ayoreo, foi apropriada por homens brancos, e Paz Encina trata justamente da demolição de um território e a destruição de um povo e de uma cultura a partir da narração de uma menina daquela comunidade. Paz Encina afirma que as paisagens de *Eami* são fragmentos: “Eram pedaços quando as filmamos, mas nos encarregamos de filmar como se fossem paisagens”, diz a cineasta em entrevista ao portal Spoiler¹⁰.

A preferência de Encina por planos estendidos, limites espaço-temporais imprecisos, além do trabalho de som e memória, são características de sua filmografia, em que a ausência a partir de causas políticas é o tema central. Em *Exercícios de Memória* (2016), ela dá voz ao ambiente sensorial que permeia o filme a partir das histórias encadeadas de algumas crianças sobre seu pai desaparecido durante a ditadura militar do general Alfredo Stroessner no Paraguai (1954-1989), através de sons da floresta, do rio, e também da presença de crianças indígenas que se misturam à paisagem.

Em Paz Encina, os elementos e tempos se equivalem, operando numa mesma dimensão. O autor paraguaio Ticio Escobar explica que culturas indígenas não seguem as dicotomias ocidentais. A tese investiga a tensão entre paisagem e arquivos, analisando a ditadura de Stroessner e o extermínio dos Ayoreo sob a categoria paisagem-memória. Em *Exercícios de Memória* e *Eami*, Encina utiliza memórias sonoras e paisagens como testemunhas do passado, ocupando o lugar das ausências. Sua abordagem transforma a geografia em elemento histórico e linguístico, evocando questões sobre o tempo e o horror narrativo, como sugerem Braudel e Ricardo Piglia.

¹⁰ Entrevista completa disponível em: <https://spoiler.bolavip.com/reviews/El-hombre-armado-esta-reemplazando-el-paisaje-de-lo-que-antes-era-cotidiano-Paz-Encina-directora-de-EAMI-20220201-0015.html>. Acessado em 28 de outubro de 2022.

No último capítulo, intitulado Montagem Háptica em Ana Vaz: *Há Terra!*, analiso a montagem háptica na relação entre paisagem e território no curta-metragem *Há Terra!* (2016), filmado no cerrado brasileiro. No filme, a cineasta Ana Vaz acompanha uma personagem que aborda a violência no campo, discutindo as camadas de violência colonial presentes naquele espaço. Em entrevista ao site da Associação Cultural Videobrasil, Vaz reflete sobre o confronto com o cinema etnográfico, que historicamente estabelece uma relação de poder vertical entre o etnógrafo e o sujeito. Para ela, o cinema é uma forma de "atuar certos rituais de empatia, compreensão e perplexidade", explorando a relação entre cineasta e objeto filmado.

Com base na categorias paisagem-memória, discuto a estratégia de montagem háptica de Vaz, inspirada nas geografias hápticas de Giuliana Bruno. Bruno argumenta que o cinema cria um “mapeamento emocional móvel” através de uma arquitetura sensorial que desenha uma bio-história, utilizando emoções para fazer circular a história. Em *Há Terra!*, essa textura sensorial se manifesta na câmera, que inicialmente se comporta como “caçadora” e depois se transforma em animal, e na trilha sonora, que envolve o espectador no espaço fílmico.

Neste capítulo, também evoco a noção de imaginação política e o caráter subversivo da escavação da paisagem, que constrói novas narrativas e posiciona o cinema como ferramenta de memória em territórios de disputa. A imaginação política se revela uma força contra o esquecimento, buscando a verdade e justiça no Sul Global, onde o passado colonial e ditatorial permanece presente. Vaz explora a montagem cinematográfica como um entrelaçamento de pedaços de memória, fabulações e formas de narrar um passado nebuloso, conectando identidades fragmentadas e contestadas.

Capítulo 1 – A montagem por correspondências em Patricio Guzmán: *Nostalgia da Luz, O Botão de Pérola e A Cordilheira dos Sonhos*

A natureza é um templo onde vivos pilares
Deixam filtrar não raro insólitos enredos; O
homem o cruza em meio a um bosque de
segredos que ali o espreitam com seus olhos
familiares (...)

(Charles Baudelaire)

O processo nunca acaba, o processo de
recordar, de elaborar, de narrar às novas
gerações, de pensar como seguir contando no
futuro (...)

(Marcelo Brodsky)

Quem tenta se aproximar do próprio passado
soterrado deve fazer como um homem que
escava. Ele não deve temer voltar
incessantemente a único e mesmo estado de
coisas – a dispersá-lo como dispersamos a
terra, a revirá-lo como reviramos o reino da
terra.

(Walter Benjamin)

2.1.

Introdução do capítulo

Figura 4 – Frame de *O Botão de Pérola*



Fonte: Recuperado de *O Botão de Pérola* (GUZMÁN, 2015).

Na sequência sobre o indígena Jemmy Button no documentário *O Botão de Pérola* citada na introdução desta tese, Patricio Guzmán tensiona imagens da paisagem emoldurada por uma janela no litoral do sul do Chile e suas memórias de infância, com imagens de livros de ficção científica que lia na infância e de livros com desenhos que documentavam os habitantes, as paisagens e os modos de vida da patagônia, realizados por integrantes da expedição do capitão inglês Robert FitzRoy, no século XIX (Figura 4).

Parto dessas imagens para pensar sobre uma “paisagem colonialista”, trazendo para a América do Sul a discussão de W. J. T. Mitchell (2002), dirá que a “paisagem imperialista” gerenciava as percepções do espectador para silenciar qualquer discurso político dissonante relacionado a agendas colonialistas. Assim, reflito sobre a exploração socioeconômica dos territórios ocupados pelos

colonizadores europeus, iniciada no século XV e intensificada nos séculos seguintes com mão-de-obra escravizada trazida de países africanos e com a violência contra os povos originários – com todas as consequências sociais, políticas, econômicas e ambientais da formação dos Estados sul-americanos –, para concluir que a paisagem, “a natureza domesticada” do ponto de vista sul-americano, jamais foi objeto.

Aqui, a natureza sempre foi sujeito (testemunha e vítima), na medida em que sofre espoliação pelo extrativismo, é violentada por modelos de agronegócios insustentáveis, foi (e é) sistematicamente palco de violências praticadas pelo Estado ou com a conivência dele por disputas de território, de crimes ambientais e de segregação de populações subalternizadas. Partindo, portanto, desta premissa, me parece natural que o cinema produzido aqui investigue e construa paisagens a partir da noção de que ela tem papel fundamental para a dialética entre passado e presente no subcontinente.

São justamente as camadas de história acumuladas na paisagem, com sua “potência de historicidade”, que os cineastas precisam escavar, num gesto benjaminiano, arqueológico, para retirar dela elementos para confrontar o passado violento desde o presente. Essa escavação é realizada a partir da tensão da paisagem/espço com outros recursos – imagens e sons de arquivo, testemunhos –, e com estratégias estéticas e narrativas que tornam possível discutir, elaborar e produzir não apenas memórias de um passado traumático, mas também refletir sobre a possibilidade de futuros outros, de outras formas de estar juntos nesta América do Sul em que os ciclos de violência estatal e econômica se perpetuam.

Pode-se identificar um “giro espacial” nas ciências sociais nas últimas décadas (Depetris-chauvin, 2019; Haesbaert, 2021; Schindel; Colombo, 2014) e, a partir desta constatação, defendo que, se existe uma centralidade do espaço, e pensando a paisagem não apenas como pano de fundo, mas como espaço construído, como território, e em todas as camadas de tempo e história que podem estar contidas nela, é possível analisar a paisagem no cinema também como

arquivo¹¹. Este é, portanto, um trabalho de incomodar o passado desde o presente, a partir da percepção de que a memória é um campo de batalha e o futuro também é disputado a partir do que vemos e sabemos do passado. Afinal, como nos diz o uruguaio Eduardo Galeano, o passado nos fala de coisas que interessam ao futuro: “a história é um profeta com o olhar voltado para trás; pelo que foi e contra o que foi, anuncia o que será” (1979, p. 19).

Vyjayanthi Rao, professora de Antropologia e Relações Internacionais na *The New School for Social Research*, de Nova York, refletiu sobre a cidade como arquivo no artigo *La ciudad como archivo: transformaciones urbanas contemporáneas y la posibilidad de la política* (2012), a partir do conceito de arquivo como linguagens, “cujas características formais constituem a memória de diferentes maneiras para diversos grupos de pessoas” (Rao, 2012, p. 201). Essa memória, contudo, não ficaria no campo da nostalgia, na medida em que ela acredita que “os arquivos podem ser considerados âncoras na reconstituição das relações sociais, em vez de reflexos de um conjunto de condições subjacentes já existentes” (Rao, 2012, p. 203).

Rao afirma que olhar a cidade como arquivo nos permite perceber elementos que possam emergir e também classificar formas históricas: em vez de ressaltar a capacidade que o arquivo teria de representar com precisão um passado, ela considera que deveríamos utilizar a noção de arquivo como uma forma de atravessar as lacunas do presente, “como uma prática de intervir e decifrar o tecido urbano criado por esses vazios” (2012, p. 204). “Estas lacunas no presente não são causadas apenas pela destruição do ambiente, catástrofes ou atos estratégicos de terrorismo, mas também se devem às transformações cotidianas do espaço urbano” (Idem, *ibidem*).

¹¹ Aqui trato de arquivos de caráter oficial, administrativo ou até mesmo forense, que estão sujeitos a normas de salvaguarda, de ocultamentos, de dificuldade de acesso, não apenas pelo Estado, mas também por prepostos do aparato oficial, como concessionárias de serviços públicos e empresas privadas, por exemplo. Neste caso, pensando em territórios controlados pelo capital ou sob domínio estatal, como unidades militares, minas de extração de minério, etc.

Na perspectiva de Rao, as camadas de memória, de tempo e de história contidas no espaço urbano que fazem com que ele também possa ser compreendido como arquivo não estão, no entanto, fossilizadas, na medida em que as relações que se estabelecem entre quem ocupa e transita por ele criam novas memórias. Assim, devemos investigar os arquivos, entendidos também como “formas específicas, oficiais e institucionais”, livres de seus “constrangimentos”, para compreendê-los “além de sua função de repositório de evidências do passado, sempre orientado para um suposto futuro (...), navegando pelas transformações do presente sem sucumbir a uma visão de passado entendido como uma sucessão de provas históricas” (Rao, 2012, p. 205).

Quero aqui, portanto, aderir ao pensamento de Vyjayanthi Rao sobre a cidade como arquivo para investigar as paisagens criadas por Patricio Guzmán em *Nostalgia da Luz* a partir da concepção de que também elas são arquivos – manipulados pelo cineasta e em constante processo de elaboração por parte do espectador – que guardam diferentes temporalidades e camadas de história, sempre em fricção com o presente.

Se a disputa de poder está evidenciada no território, também pode estar em determinados tipos de arquivo – entendimento já consolidado e exaustivamente tratado no âmbito das ciências sociais. Se o arquivo pode, inclusive, ter um caráter oficial e institucional e se trato a paisagem como este tipo de arquivo, ela está sujeita a estratégias de “proteção”. A paisagem/território se tornaria, neste sentido, objeto de disputas de diferentes grupos e de tensão nas lutas entre memória e história (Thiesen, 2012, p.13). Isso ocorre, pois a paisagem, como analisada no documentário *Nostalgia da Luz*, não apenas guarda segredos de Estado, corpos de detidos-desaparecidos, vestígios de violação de direitos humanos e de crimes ambientais perpetrados em diferentes períodos históricos, como também “guarda” histórias de resistência e desobediência. Seriam, desta forma, paisagens-arquivo “sensíveis”, na medida em que foram produzidos em regimes autoritários (Idem, p.3) e pelo apelo que têm para serem exploradas, questionadas, investigadas, encaradas e instadas a olhar-nos de volta quando tensionadas para narrar crimes dos

regimes ditatoriais. Interessa aqui não apenas a forma como Patricio Guzmán investiga os tais arquivos, mas o que faz ver através de suas fendas e como subverte a intencionalidade e as estratégias burocráticas de ocultamento, de apagamento e de acesso aos arquivos como forma de retirar o poder de quem os produziu.

A paisagem também pode ser escrutinada na condição de memória, como é o caso do oceano austral em *O Botão de Pérola*, em que a água contém a memória de todas as coisas e de todos os tempos, fazendo aflorar as memórias silenciadas dos povos originários e dos desaparecidos políticos, criando contrarrelatos à história hegemônica, construída pelos “historiadores conservadores”, como diz Patricio Guzmán.

Esses contrarrelatos que surgem na paisagem-memória criada pelo cineasta chileno tornam-se, como diz Beatriz Sarlo, entraves ao esquecimento, contra a imposição do esquecimento, pois “teimam em opor-se à hipocrisia de uma reconciliação amnésica que pretende calar o que, de qualquer modo, já se sabe” (2016, p. 32). O que a paisagem-memória evoca e torna visível, a partir do desejo do cineasta ou da vontade coletiva de lembrar, torna-se experiência, propõe outras correspondências e relações. É por meio dela que se pode ligar fatos dos séculos XIX e XX aos dias de hoje, para nos perguntarmos o que resta deste passado no tempo presente (Sarlo, 2016, p. 38).

Dessa forma, a paisagem-memória elaborada por Guzmán em *O Botão de Pérola* pode se constituir como um elemento resistência e de subversão, pois resiste às armadilhas de um presente que considera desnecessário voltar às discussões sobre os golpes militares, por exemplo, em discursos que apontam para a necessidade de anistiar esse passado insepulto para dirigir o olhar para o futuro. Ora, argumenta Beatriz Sarlo, a memória, por definição, remete ao passado, mas opera “com seu saber construindo hipóteses projetadas sobre o futuro” (2016, p. 71).

Em *A Cordilheira dos Sonhos*, a grande cadeia de montanhas que forma a Cordilheira dos Andes, os escombros da casa de infância e escritórios abandonados

elaborados como paisagens-monumento às consequências da ditadura militar chilena e de um futuro projetado, mas não concretizado. Paisagens-monumento que, assim como a paisagem-memória, também se opõem às narrativas hegemônicas, vitoriosas, que escamoteiam as violências perpetradas contra as populações, contra seus corpos, seus sonhos, suas necessidades fundamentais – ou seja, violências nas dimensões físicas e simbólicas. A paisagem-monumento, refletindo a partir da discussão elaborada por Jonathan Perel sobre o cinema como contra-monumento, apresentada na Introdução desta tese, deve oferecer ao espectador caminhos para elaborar as memórias guardadas nela, para que construa ele também seus contrarrelatos a partir do presente, pois sozinha não dá conta do tempo passado (Perel, 2015, p. 516).

Ao mesmo tempo, a paisagem-monumento deve operar como mediador entre as diferentes temporalidades, sugerindo práticas espaciais que ativem ou criem novas memórias, a partir de movimentos, narrativas ou ações (Mitchell, 2002, x). Embora a paisagem-monumento, assim como a paisagem-arquivo, possa ter um caráter oficial, produzida e salvaguardada por detentores do poder, protegidas pela lei e pela ordem, no campo simbólico, sendo o lugar do trauma do evento histórico (o real lacaniano), opera também na ordem das representações imaginárias (idem, xi).

Há décadas as artes e as ciências sociais se debruçam sobre o passado e a memória, a partir de contextos de memórias traumáticas e de necessidade sobre justiça e reparação. No caso de países do Sul Global – e no caso desta tese, de países da América do Sul – não apenas as memórias traumáticas, mas também as feridas ainda não suturadas no corpo social, dizem respeito a temporalidades de violência sobrepostas; ou seja, lidamos com a necessidade de justiça e de reparação que remontam ao nosso passado colonial, a uma economia de base extrativista e de mão de obra escravizada, e à ditadura militar, e suas consequências socioeconômicas que perduram até hoje no tecido social dos países do Cone Sul.

Justamente por estar ligado ao passado e guardar relação com uma “história memorial” (Mbembe, 2021, p 188), ou seja, ser *locus* da memória, que o arquivo

tem sido, também, há décadas, objeto de atenção, de escrutínio e de intervenção no campo das artes. Assim como o arquivo, o espaço também tem sido figura fundamental das artes contemporâneas. No que diz respeito à memória de períodos autoritários e pós-autoritários, o escrutínio do espaço e da paisagem, com a produção de novos territórios não se dá, logicamente, apenas no cinema como fenômeno isolado, o que contribui para reforçar as hipóteses que serão debatidas ao longo desta tese.

Para ficarmos apenas no contexto sul-americano, no decorrer de 2023, em Santiago e em Buenos Aires, no marco dos 50 anos do golpe militar no Chile e dos 40 anos de retomada da democracia na Argentina, a paisagem e o espaço também estiveram no centro das discussões sobre o legado das ditaduras nos dois países, seja na academia, seja no campo das artes visuais. Um exemplo é a mostra itinerante *La Violencia en el Espacio. Miradas desde Chile y Argentina (1973-2023)*¹², que no primeiro semestre esteve no Centro Cultural Matta, da Embaixada do Chile em Buenos Aires. Ela foi reinaugurada (a parte referente ao Chile) em outubro do mesmo ano na Ex-Esma¹³, organizada pela plataforma *La Violencia en el Espacio: políticas urbanas y territoriales en contexto autoritários*¹⁴, da qual derivou o projeto *Huellas. Proyecciones de la memoria*¹⁵, inaugurado em setembro de 2023 na Universidad de Chile, em Santiago.

¹² Coordenado por Pamela Colombo (professora adjunta do Departamento de Sociologia da Université Laval - Québec e investigadora associada ao IRIS-EHESS - Paris) e por Carlos Salamanca (investigador adjunto do CONICET e diretor do Programa *Espacios, Políticas, Sociedades* da Universidad Nacional de Rosario) – Mais informações em: <https://www.instagram.com/violenciaenelespacio/>.

¹³ Antiga Escola de Mecânica da Armada Argentina (*Escuela de Mecánica de la Armada*), onde funcionou um dos maiores centros clandestinos de detenção, tortura e extermínio da última ditadura civil-militar Argentina (1976-1983), e que hoje funciona como espaço de memória.

¹⁴ Mais informações em: <https://violenciaesp.hypotheses.org/>. Acesso em 20 de maio de 2023.

¹⁵ Mais informações em: <https://www.instagram.com/huellas.50/> Acesso em 20 de maio de 2023.

Figura 5 – Croqui da obra Stadium, exibida em Buenos Aires

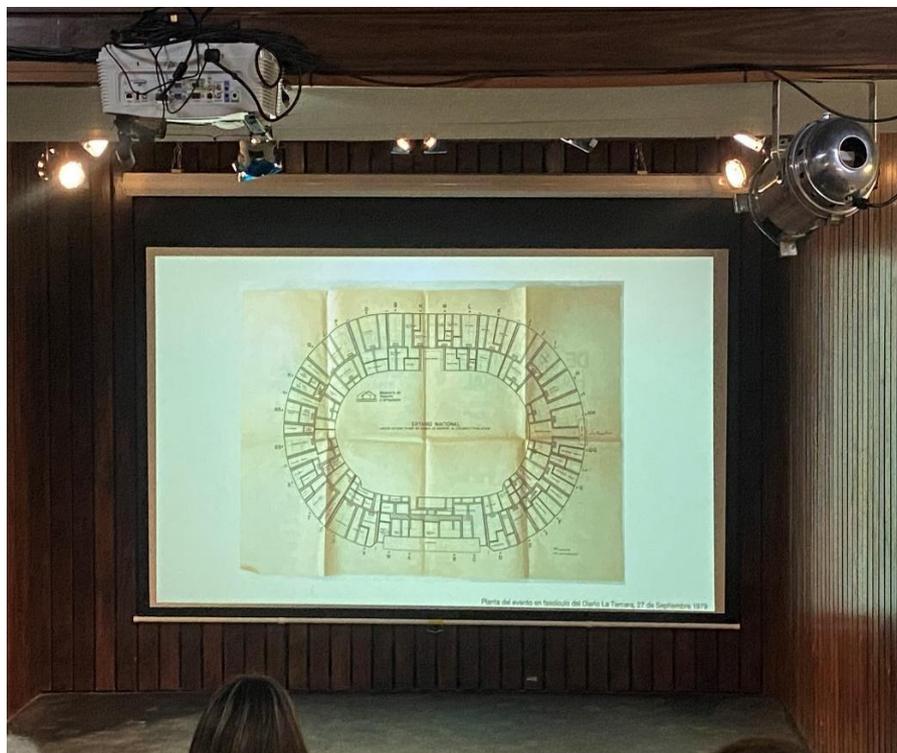


Figura 6 – Obra Stadium na Bienal de Veneza



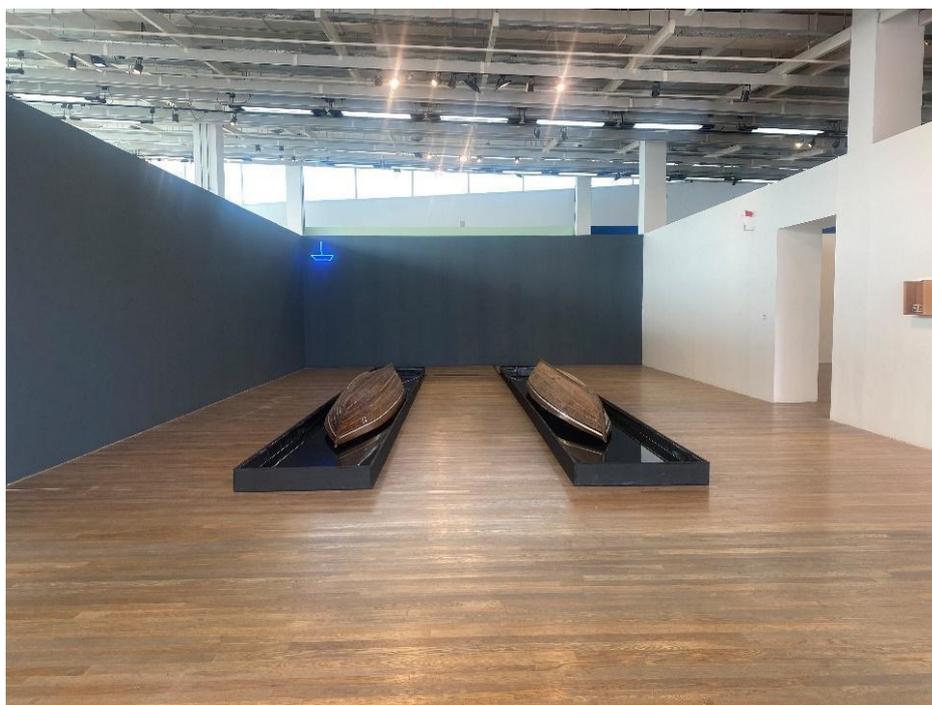
Os projetos propõem um exercício de arqueologia para pensar no cruzamento do poder autoritário com as formas como ocupamos os espaços hoje, a partir de obras de arte, fotografias, testemunhos, performances, cartografias, etc., refletindo sobre quais são as outras narrativas possíveis à margem das várias tragédias impostas aos setores mais populares e à natureza, por exemplo. A obra *Stadium* (Figuras 2 e 3), uma das que participaram da mostra coletiva em Buenos Aires, é um projeto da arquiteta Alejandra Celedón, que fez parte da Bienal de Arquitetura de Veneza de 2018 e tinha o objetivo de discutir um plano habitacional elaborado durante a ditadura de Augusto Pinochet, que entregou os “títulos de propriedade” em um mega evento realizado no Estádio Nacional do Chile, um centro de detenção e de tortura no golpe de 1973. O resultado do plano habitacional foram milhares de famílias endividadadas e sem condições de concluir suas casas por falta de recursos financeiros: violência imposta pela lógica de financeirização de direitos sociais.

O pesquisador do *Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas* (Conicet) Carlos Salamanca, um dos idealizadores do projeto *La Violencia en el Espacio*, afirma que é evidente a origem violenta e autoritária de muitos dos territórios nos quais estamos inseridos, além da falta de legitimidade de “medidas legais e administrativas que promovem a injustiça espacial em diferentes escalas e os dispositivos através dos quais se promove a mercantilização da vida” (2023, p.5). Essa compreensão vai ao encontro de um dos eixos que norteiam esta tese: a importância de olhar para a paisagem, para os espaços, também desde a perspectiva neoliberal, de superexploração dos territórios e dos corpos, levando-se em consideração ainda o modelo de mundo defendido pelos regimes ditatoriais do período em análise.

Outra mostra, também no marco dos 50 anos do golpe no Chile e de 40 anos de retomada da democracia da Argentina, foi a *El Imposible Paisaje*, do artista chileno Enrique Ramirez, em exposição no *Parque de la Memoria*, em Buenos Aires, entre abril e julho de 2023. Assim como Patricio Guzmán, Ramirez também é radicado na França e tem trabalho voltado para as discussões sobre ditadura, sobre

o exílio, sobre perdas, memória e esquecimentos. *El Imposible Paisaje*¹⁶, por meio de fotografias e de videoinstalações, está centrado no mar/rio como lugar de memória ferida, “como o lugar que condensa as ausências que mais doem, mas também o mar como conector, como articulador de culturas, que enlaça diversidades e diferenças”; o mar seria ainda a “figura de uma memória que, se não exercitada, vai se perdendo, se diluindo, também, em um mar de esquecimento” (Battiti, 2023).

Figura 7 – El Imposible Paisaje



Fonte: Acervo da autora

Paisagem concebida como espaço geo-poético de imaginação e de fabulação, como define a socióloga María Berrios (2016, p.17), o trabalho de

¹⁶ <https://parquedelamemoria.org.ar/el-imposible-paisaje/>. Acesso em 15 de abril de 2023.

Enrique Ramirez foi apresentado às margens do rio da Prata e trouxe ao público, ao lado de barcos utilizados nos anos de 1980 (Figura 4), arquivo sonoro com depoimento de Cecília de Vicente, filha de Azucena Villaflor, uma das fundadoras das Mães da Praça de Maio, que, enquanto procurava seu filho Néstor, foi detida e desaparecida: “Me mostraram onde minha mãe foi encontrada e fui à praia entre Santa Teresita e San Bernardo¹⁷. Tenho que agradecer ao mar que trouxe minha mãe (...) O mar me trouxe a história”¹⁸, diz Cecília no áudio. Águas que se supunham de esquecimento e ocultação são também águas da memória e da história: na costa atlântica da Argentina, Azucena Villaflor é devolvida a sua família; na costa pacífica chilena, um botão de camisa concede a Marta Uriarte o direito à justiça e é o elo que conecta diferentes temporalidades guardadas no oceano austral, mostrará Patricio Guzmán em *O Botão de Pérola*.

A inquietação dos pesquisadores e curadores da mostra *La Violencia en el Espacio* e o trabalho de Enrique Ramirez na *El Imposible Paisaje* também me moveu na pesquisa que ora se materializa nesta tese: as estratégias estéticas de artistas para tratar de traumas pessoais e coletivos no contexto das ditaduras civis-militares na América Latina, deixando “as margens” falarem sobre as violências perpetradas pelo Estado e suas consequências, a partir da paisagem, do espaço e do território.

É, então, a partir destas questões e na perspectiva da paisagem como arquivo, memória e monumento, e apoiada na importância que o espaço e a paisagem vêm ganhando cada vez mais nos debates sobre memória no âmbito

¹⁷ Praias localizadas a 320 km da Cidade Autônoma de Buenos Aires, a sudeste da Província de Buenos Aires, no chamado Partido de la Costa.

¹⁸ Azucena Villaflor foi sequestrada pelo aparato repressor argentino em 1977. Seu corpo foi encontrado em um balneário na costa da província de Buenos Aires, com outros corpos de desaparecidos políticos, e ocultado com outro nome em um cemitério na cidade de General Lavalle. O corpo tinha sinais de ter sido arremessado de uma grande altura, supondo que ela tenha sido vítima de um dos “voos da morte”. Apenas em 2005 seus restos mortais foram identificados e entregues à família. Mais informações em: https://www.clarin.com/politica/hace-25-anos-astiz-secuestraba-monjas-francesas-varias-madres_0_B1FM8zQx0Ke.html e <https://www.pagina12.com.ar/diario/elpais/1-60225-2005-12-09.html>. Acesso em 15 de dezembro de 2023.

acadêmico do Sul Global, com discussões sobre extrativismo e colapsos ambientais, e o futuro que queremos, que relaciono neste capítulo três documentários de Patricio Guzmán – *Nostalgia da Luz* (2010), *O Botão de Pérola* (2014) e *A Cordilheira dos Sonhos* (2019). Aqui, reflito sobre a construção da memória da violência de Estado¹⁹ perpetrada durante a ditadura chilena (1973-1990), a partir do protagonismo da paisagem em tensão com material de arquivo e/ou com falta dele e com depoimentos/testemunhos para reivindicar que esse gesto de montagem por correspondências cria novos territórios e aponta para novas formas de estar neles.

Considero, portanto, que é pela montagem que a construção de novos territórios é possível, a partir dos sentidos produzidos pelos gestos (também) políticos dos cineastas, que utilizam esse dispositivo para dar conta do desafio que é trabalhar com o que restou – no caso específico dos documentários analisados nesta tese, das ditaduras e das violências coloniais. O ensaísta argentino, professor da Universidad Nacional de Córdoba e pesquisador do Conicet Luis Ignacio Garcia afirma que a montagem é o dispositivo que nos permite “assumir a experiência do trauma histórico e nos abrir a novas configurações possíveis de sentido”, indo além da “fixação na perda”, que conduziria, segundo ele, a uma espécie de “inércia niilista do melancólico” (2018, p. 20).

Neste capítulo, utilizo a noção de montagem por correspondências, a partir de Andréa França e Tatiana Siciliano (2018), para compreender como o cineasta Patricio Guzmán abre os tempos a partir das investigações no espaço para fazer ver o que se supunha soterrado, como toma distância ou se aproximam do evento histórico, de que forma fabula sobre futuros possíveis e como entrelaça traumas

¹⁹ Nesta tese, utilizo as ideias de 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). Sobre o conceito foucaultiano de violência de Estado, temos que “pode-se até dizer que a violência do Estado nada mais é que, de certa forma, a manifestação irruptiva da sua própria razão” (Foucault, 2008b, p. 353) e, por isso, para o filósofo francês, a noção de golpe de Estado é inerente ao Estado.

históricos ao presente. Também reflito sobre a forma a paisagem é posta em cena como arquivo e como a montagem a transforma e sobre como as tensões políticas acirradas na América do Sul a partir da segunda década do século XXI e a realidade política chilena neste século já avançado podem ter impactado na forma de narrar a ditadura e o que resta delas.

O conceito de montagem por correspondências, como apresentado na Introdução, surge a partir de um poema de Charles Baudelaire, *Correspondências*²⁰, publicado no livro *As Flores do Mal*. Nele, o francês propõe a ideia de que existe uma relação simbólica entre os diferentes elementos da natureza, os sentidos e as experiências humanas, a partir de metáforas, aliterações e imagens sensoriais, para revelar, assim, uma “realidade mais profunda”.

A fusão de um elemento natural com um elemento linguístico pode ser interpretada tanto como uma produção de sentido no mundo pela linguagem humana, como o reconhecimento pelo homem de uma linguagem natural existente no mundo; as duas interpretações necessitam do poema e da experiência que ele produz entre homem e natureza para se configurarem (Gatti, 2008, p. 129).

²⁰ “Correspondências”:

“A Natureza é um templo onde vivos pilares
Deixam sair às vezes palavras confusas:
Por florestas de símbolos, lá o homem cruza
Observado por olhos ali familiares.

Tão longos ecos longe onde lá se confundem
Dentro de tenebrosa e profunda unidade Imensa como a noite e como a claridade,
Os perfumes, as cores e os sons se transfundem.

Perfumes frescos tal a carne de infantes,
Doces como o oboé, verdes igual ao prado,
- Mais outros, corrompidos, ricos, triunfantes,

Possuindo a expansão de um algo inacabado,
Tal como o âmbar, almíscar, benjoim e incenso,
Que cantam o enlevar dos sentidos e o senso”
(tradução de José Lino Grünewald).

Compreendo que essa “revelação de uma realidade mais profunda” faz parte da estratégia de Guzmán de trazer para o centro da narrativa elementos da natureza que se conectam com a história chilena, elaborando a metodologia baudelairiana para criar ele próprio uma nova metodologia poética por correspondências, que entendo está também na obra do poeta chileno Raul Zurita. Nesse sentido, cabe aqui destacar que a presença de Zurita – e de sua obra – na trilogia de Patricio Guzmán (no segundo filme, *O Botão de Pérola*), reforça minha justificativa de refletir sobre os três documentários a partir da perspectiva da montagem por correspondências. A linguagem de Zurita, assim como a de Guzmán e a do simbolismo de Baudelaire em *Correspondências*, “desborda e transfigura certas paisagens”; em seus poemas “ecoam vozes múltiplas que buscam entregar um ‘testemunho estranho’ que revele de maneira inédita os efeitos da violência na imaginação, no tempo e nas subjetividades” (Fischer, 2020, p. 3).

O chileno Patricio Guzmán, da geração dos que viveram o golpe militar, sofreram perseguição política e foram obrigados a se exilar²¹, dirigiu 11 longas-metragens documentais políticos sobre o Chile²², nos quais sua experiência pessoal está entrelaçada aos acontecimentos históricos. Patricio Guzmán, cineasta chileno nascido em Santiago, em 1941, realizou seus primeiros curtas em meados dos anos 1960 e em 1967 foi estudar cinema em Madri. Retornou ao Chile em 1970, com a eleição de Salvador Allende, interessado em retratar a experiência socialista chilena no governo da Unidade Popular, coalisão de partidos de esquerda costurada para disputar as eleições daquele ano. Detido no Estádio Nacional em 1973, logo após o golpe militar liderado pelo general Augusto Pinochet, ao ser liberado, decidiu partir

²¹ Dez anos depois do golpe, em 1983, havia 200 mil chilenos no exterior na condição de refugiados (Souza & Silva, 2011).

²² A trilogia *A batalha do Chile* (*A Insurreição da Burguesia*, 1975; *O Golpe de Estado*, 1976; e *Poder Popular*, 1979); *Em Nome de Deus* (1987); *Chile, Memória Obstinada* (1997); *O Caso Pinochet* (2001); *Salvador Allende* (2004); a trilogia a partir da qual originou-se esta tese *Nostalgia da Luz* (2010), *O Botão de Pérola* (2014) e *A Cordilheira dos Sonhos* (2019); e *Meu País Imaginário* (2022). Além dos curtas *Chile, uma Galáxia de Problemas* e *Astrônomos da minha Vizinhança* (2010).

para o exílio em Cuba, onde começou a editar o material filmado no Chile, que resultou na trilogia documental *A Batalha do Chile*.

Nos três documentários de Patricio Guzmán a serem relacionados neste capítulo – *Nostalgia da Luz*, *O Botão de Pérola* e *A Cordilheira dos Sonhos* –, a experiência pessoal do cineasta chileno está posta e suas memórias individuais ecoam no espaço monumental da paisagem chilena e no cosmo, como se aterrissassem 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.

Na trilogia, considero que Guzmán elabora uma tessitura 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 decepções na esfera política interna e a ferocidade do capitalismo rentista, herança das políticas neoliberais implementadas durante o regime militar pinochetista.

Para Andréa França 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, p. 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 plantea 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, p. 65-66).

Na trilogia, a memória é monumental, didática e melancólica, dirá o acadêmico da Universidad Adalberto Hurtado Fernando Pérez Villalón (2021, p. 153), em artigo sobre o filme *El otro día* (2012), de Ignacio Agüero. No texto, ele sustenta, ainda, que este [Agüero], 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” (2021, p. 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” (2021, p. 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”²³ e dos traumas históricos pelos quais passaram os chilenos, pois, segundo ele, historiadores conservadores sempre fizeram uma fábula da história do Chile²⁴.

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 política²⁵. 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

²³ Entrevista a Patricio Guzmán-2019 (Caméra Stylo. Revista Ecib), disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=uy5GxS1pvBU>. Acesso em 23 de janeiro de 2022.

²⁴ Nostalgia, Memory and Revolution: an interview with Patricio Guzman, disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=4gYm4asc8ug> Acesso em 23 de janeiro de 2022

²⁵ Em “Duzentos anos de Chile, cem anos de cinema”, *Filmar o que não se vê, um modo de fazer documentários*, 2017: 109.

amanhã um álbum de imagens que servirá para retificar a falsa história de nossos países” (Guzmán, 2017, p. 109).

Conforme afirma o pesquisador chileno-espanhol radicado no Brasil Ignacio del Valle-Dávilla, em artigo publicado em 2023 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”²⁶.

Mesmo 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, p. 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, p. 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

²⁶Artigo disponível em: https://www.ciperchile.cl/2023/08/28/patricio-guzman-el-deber-de-memoria/?fbclid=IwAR0NBQJi9Y8dwFR75CpEo04s-IvDgPQh_7wnx3UT8Hqk9Xao85p6a187yFg. Acesso em 30 de agosto de 2023.

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 viria deste olhar que se tornou estrangeiro ou que se pretende para o estrangeiro. Estratégia semelhante foi usada pela argentina Victoria Ocampo no primeiro número da revista *Sur*²⁷, 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, p. 297-298).

Não é objetivo desta tese aprofundar as discussões sobre exílio, tampouco adentrar em polêmicas que comparam trabalhos de outros cineastas chilenos com o de Patricio Guzmán. No entanto tais questões tornam-se incontornáveis na medida em que compreendo que as condições materiais objetivas de vida do realizador e de produção são também parte fundamental das decisões estéticas do cineasta e das leituras que podem ser feitas das diversas camadas superpostas em cada um dos filmes²⁸.

²⁷ A *Sur* foi uma revista literária e uma editora, criada em 1931 pela argentina Victoria Ocampo. É considerada uma das publicações hispano-americanas mais importantes do século XX. Foi publicada regularmente até 1970 e por ela passaram nomes como Jorge Luis Borges e Adolfo Bioy Casares, entre tantos outros escritores e intelectuais.

²⁸ O historiador italiano Enzo Traverso afirma que não é possível discutir o século XX sem discutir o exílio, na medida em que a história do pensamento e da cultura do século passado pode ser considerada como “uma história do exílio, pois está profundamente vinculada ao deslocamento do eixo do pensamento” (Boquero, 2018, p. 163). Em seu livro *Aushwitz y los intelectuales* (2004), Traverso reivindica que se deve estudar o exílio como condição do pensamento como premissa para a produção de ideias e de reflexão crítica, levando-se em consideração a conexão entre o exílio e o pensamento crítico em torno dos traumas do século XX (Idem, p. 162).

2.2.

Nostalgia da Luz: o deserto como arquivo

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 militar chilena, cheia de silenciamentos, apagamento de memórias e de ocultações – do extermínio das populações autóctones, da violência contra mineiros no século XIX, dos corpos dos opositores de Augusto Pinochet. 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.

Figura 8 – Frame de *A Batalha do Chile 3* – Deserto do Atacama



A Batalha do Chile – Poder Popular (Patricio Guzmán, 1979), último documentário da trilogia *A Batalha do Chile*, termina com um *travelling* frontal do deserto do Atacama. Enquanto ouvimos, em *off*, um mineiro se despedir – “Siga o seu caminho, companheiro. Até sempre.” –, a câmera se afasta (Figura 5). Três décadas depois, Guzmán se aproxima do deserto com o documentário *Nostalgia da Luz* (2010), que inaugurou uma nova trilogia que trata da longa ditadura que se anunciava em *A Batalha do Chile*²⁹. Em *Nostalgia da Luz*, a aproximação ao deserto é lenta. Patricio Guzmán recorre a reminiscências, a objetos que povoam sua memória de antes do golpe, para, do espaço, chegar ao deserto, elaborando uma tecitura poética entre lugares e memória, ao associar o deserto do Atacama, formado também do pó das estrelas e com múltiplos horizontes, à história do Chile.

“A infância, sempre a infância”, diz a voz em *off* em *Exercícios de Memória* (Paz Encina, 2016), filme que será discutido no capítulo 3 desta tese, *A infância da paisagem e a montagem por equivalências em Paz Encina*. Patricio Guzmán, em suas reminiscências em *Nostalgia da Luz*, traz em uma sequência inicial as lembranças da casa e dos objetos que povoaram sua infância, antes de “perder a inocência”, quando o Chile era um “mar de tranquilidade” e os presidentes “andavam pelas ruas de Santiago sem escolta”, conforme nos dita a sua voz em *off*. A casa da infância seria como o cosmos e foi lá onde ele teve contato pela primeira vez com a astronomia, ciência da qual parte para percorrer as sobrevivências do período repressivo que durou 17 anos no deserto do Atacama e onde encontrará ruínas de passados outros. Em *Nostalgia da Luz*, Patricio Guzmán usa o espaço familiar para elaborar os traumas históricos chilenos, em uma invenção retrospectiva, construindo um território residual, algo que foi perdido ao “afundar” nos anos de ditadura.

²⁹ Trilogia finalizada quando já estava no exílio, com material captado nos anos do governo da Unidade Popular, liderada pelo presidente Salvador Allende, de 1970 até o golpe em 11 de setembro de 1973.

Figura 9 – Frame de *Nostalgia da Luz* – Casa da Infância



O prato na mesa iluminada com a luz da manhã e com o guardanapo com migalhas de pão (Figura 6) sugere a casa habitada. Seria essa casa não a casa natal, mas a casa onírica de que nos fala o filósofo francês Gaston Bachelard (2008), que o cineasta autoexilado guarda dentro de si e que retomará, melancólico, em *A Cordilheira dos Sonhos*, criando uma micropaisagem particular.

Essa micropaisagem íntima, uma espécie de quimera e, ao mesmo tempo, de nostalgia, leva o espectador àquele lugar da infância por meio do tempo dilatado dos planos e pela luz que conduz nossa memória para aquele lugar em que nos sentimos acolhidos, onde temos a possibilidade de sonhar e que desencadeia sentimentos e lembranças (Bachelard, 2008, p. 26)³⁰. As memórias que emergem – ou que são criadas a partir dessa melancolia de um tempo romantizado pelo futuro idealizado e não concretizado – podem atuar no que Freud definiu como pré-consciente, ou seja, na fronteira entre o que pode ser acessado (o consciente) e o

³⁰ Tal qual Walter Benjamin em suas reminiscências de uma Berlim da infância que se esvai mas que pode ser protegida do desaparecimento no texto poético, a partir da concepção de que a história é um jogo de lembranças que envolvem solidão individual e ação coletiva (Lontra Fagundes, 2014, p. 11). E Benjamin afirma que nunca podemos recuperar o que foi esquecido – e isso é bom, porque ele considera que o choque do resgate do passado seria tão destrutivo que, “no exato momento, forçosamente deixaríamos de compreender nossa saudade” (1987, p. 104).

que está censurado (o inconsciente), e podem ser evocados e deslocados ao nível do consciente (1976)³¹.

Figura 10 – Frame de *Nostalgia da Luz* – memórias da infância



As tomadas dos objetos que já não existem mais senão no espaço-tempo de sua infância (Figura 7), assim como o Chile que Patricio Guzmán gostaria de preservar, podem ser interpretadas como a tentativa de construção e de fabulação do pertencimento à terra, ao lugar, à comunidade e ao espaço a partir da posição de exilado, num gesto que se insere em uma tendência do cinema documental latino-americano notadamente a partir dos primeiros anos do século XXI: o do cruzamento das dimensões subjetivas das histórias íntimas com a memória histórica.

³¹ As memórias de infância, de acordo com Freud em seus estudos consolidados na Primeira Tópica, estão principalmente armazenadas no pré-consciente e no inconsciente, embora, obviamente, também atuem no nível do consciente. Algumas estão recalçadas no inconsciente e outras estão acessíveis no pré-consciente a partir de dispositivos que as fazem surgir. Por isso o pré-consciente está “na fronteira” entre o que está totalmente na superfície e o que está censurado, invisível, sob o que não temos controle e o que não tem rastreabilidade, embora operem mais do que o que está no consciente e no pré-consciente. Fazemos essa pequena digressão para trazer a psicanálise, pois julgamos relevante apresentar o assunto quando tratamos de memória e imagens, criadas ou retomadas a partir de reminiscências da infância do cineasta. Não é objetivo discutir tópicos freudianos nesta tese, pois isso requereria um aprofundamento em estudos da psicanálise que fugiria ao nosso marco teórico.

A pesquisadora canadense Laura U. Marks, no artigo *A memória das coisas* (2010), defende que objetos de recordação não necessariamente precisam ter relação primária com o evento original que representam e que o cinema permite que passados não resolvidos surjam no presente da imagem (p. 318-319), descobrindo “o valor que é inerente a eles” [objetos], “as camadas discursivas que tomam forma material neles e a história das interações materiais que eles codificam” (Idem, p. 313).

Os objetos postos em cena na micropaisagem doméstica concebida por Patricio Guzmán em *Nostalgia da Luz* constroem a dialética entre o privado e o histórico, na transição da infância onírica (da casa que protege, acolhe e faz sonhar) para o cosmos (Figura 8), cuja matéria também é o passado, fazendo aqui a correspondência não apenas entre diferentes elementos, mas entre diferentes temporalidades. Essa transição ocorre justamente quando a voz em *off* no narrador-diretor se refere ao golpe de Estado que abortou o projeto que pretendia implementar o socialismo pelas vias institucionais (ou “pacíficas”, como convencionalmente se referem ao governo da Unidade Popular, em contraponto à revolução armada cubana). As lembranças criadas a partir do que é impossível ser recuperado estão na ordem da fabulação. Os planos dilatados desta infância onírica do cineasta criam uma espacialidade particular que será invadida pelos aspectos histórico e cosmológico da memória chilena: no encontro dessas dimensões está a montagem por correspondências.

Figura 11 – Frame de *Nostalgia da Luz* – A casa e o cosmos



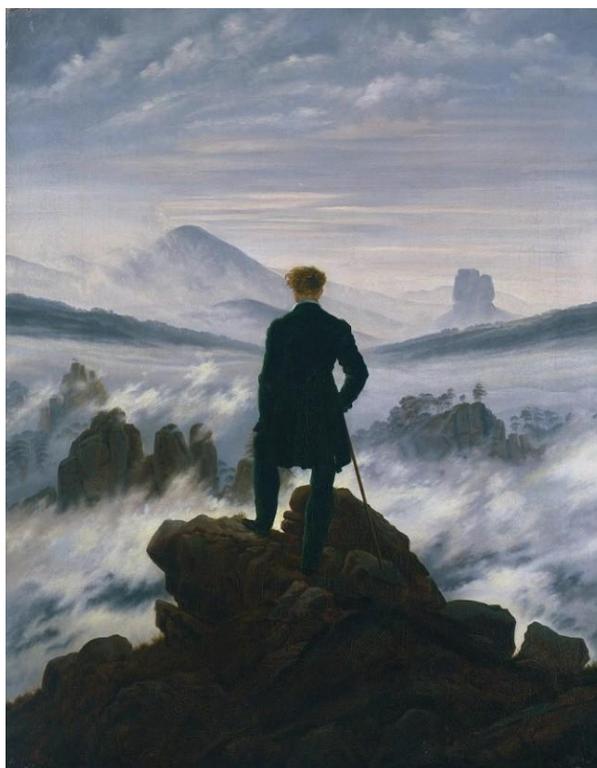
Ao retornar o olhar para o espaço, o cineasta encarna a possibilidade abarcante da paisagem desde uma perspectiva que parece deixar as coisas à disposição do observador externo, (Figura 9), tal qual podemos inferir na obra *O Caminhante sob o mar de névoa*, de Caspar David Friedrich (Figura 10), que traz uma visão denominada pelo teórico da arte estadunidense Norman Bryson de percepção fundante³², a partir da tradição “perspectivista” cartesiana. No entanto, se a pintura de Friedrich pressupõe um “ponto de vista semidivino” em relação à paisagem a sua frente e se o espectador tem a impressão de que tudo está a mostra e de que a paisagem está dominada, ela se desfaz ao cineasta chileno, que abandona esse ponto de vista para adentrar nas fissuras do deserto, expondo o que está encrustado nas fendas deste arquivo, à luz do presente, com os testemunhos, entrevistas e com outros arquivos de diferentes origens.

³² 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=PLNjtbneiOkREW4oEtSaJn7LhsaWTaDnEg&index=5. Acesso em 1 de maio de 2023.

Figura 12 – Frame de *Nostalgia da Luz* - Observatório astronômico



Figura 13 – O caminhante sob o mar de névoa



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 parece querer refletir “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 & Siciliano, 2018, p. 86).

Assim como os arqueólogos, os astrônomos também têm o passado como material de trabalho, mostra Patricio Guzmán em *Nostalgia da Luz*. Ambos 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, p. 61).

Figura 14 – Frame de *Nostalgia da Luz* – rastros dos mineiros de salitre



Figura 15 – Frame de *Nostalgia da Luz* – mineiros de salitre



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 vestígios, os rastros da

passagem destes trabalhadores 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, p.170) (Figuras 11 e 12). 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 & Siciliano, 2018, p. 87). Ver também é conhecer. E uma imagem nunca é única. Ela é múltipla a depender de como é disposta e associada a outras imagens, e de como este processo de montagem pode criar novas imagens, novas espacialidades e novos percursos, nos quais desaparecidos políticos, povos autóctones, trabalhadores das minas de salitre e o pó das estrelas estejam conectados e que coexistam espacial e temporalmente.

É justamente esse processo de montagem por correspondências que conecta os mineiros de salitre do século XIX aos presos políticos do século XX e que transforma arquivos que poderíamos considerar meramente administrativos em documentos históricos, conforme aponta o professor e pesquisador equatoriano Eduardo Kingman (2012). Importa, ele dirá, não o que há nos arquivos, mas o que se pode produzir a partir deles. Segundo ele, a questão não é apenas acessar novos arquivos (embora considere que isso seria um ponto de partida em si), mas o que podemos fazer com eles.

Ou seja, saber a utilidade dos arquivos meramente administrativos, como as fotos dos mineiros, por exemplo, e quais novas perguntas podemos fazer para nos aproximar deles, que tipo de atualidade podemos atribuir ao passado. Para ele, a abordagem aos arquivos nos ajuda a entender eventos passados, “ou pelo menos descobrir indícios, produzir conjecturas, aproximações, pensar em coisas. Muitas vezes, essa abordagem ao passado é puramente evocativa, como quando revisitamos objetos da infância” (Kingman, 2012, p. 127) – e aqui voltamos ao

exercício de memória elaborado por Guzmán ao relacionar os diferentes tempos da memória chilena com suas próprias reminiscências.

Talvez, mais que “ajudar a entender eventos passados”, como sugere Kingman, recorrer aos arquivos, desmontá-los, remontá-los, estabelecendo outras conexões a eles, confere novos sentidos a partir do tempo presente. Novos sentidos ao passo que as fissuras encontradas a partir deste trabalho de montagem permitem que outras histórias emergjam, contribuindo para a compreensão não do passado, mas do presente. É essa construção de novos sentidos que permitirá uma visualidade que sugira novos territórios e novos itinerários. O arquivo, sozinho, não é capaz disso, já sabemos – é preciso uma vontade de memória para que se possa “restituir a sua (e a nossa) relação com o passado” (Kingman, 2012, p. 127) e construir novas possibilidades de futuro.

O antropólogo indiano Arjun Appadurai (2005) elabora um diálogo com Michel Foucault sobre a relação dos arquivos com o poder e os discursos para os quais podem servir, enfatizando como esses arquivos podem ser interpretados a partir das intenções individuais ou coletivas (2005, p. 130). Nesse sentido, continua Appadurai, o arquivo seria menos “tumba do rastro” e mais o produto de antecipação da memória coletiva, apesar de que a função “profunda” do arquivo, em sua visão, tem sido encoberta por uma memória “oficializada”.

Essa memória “está estreitamente conectada às governamentalidades do Estado-nação”, que enxerga o arquivo como o túmulo do rastro acidental mais do que como um lugar da vontade coletiva de recordar. Segundo ele, o arquivo, “como instituição”, é um lugar de memória; no entanto, como ferramenta, é um instrumento para depuração do desejo (Idem, *ibidem*).

Aderindo ao pensamento de Appadurai sobre arquivos e intencionalidades, defendo que o movimento realizado aqui pelo cineasta vai no sentido de olhar o deserto como lugar da vontade mesma de recordar, a partir de potenciais documentos ali guardados, como um pé, uma bota ou um utensílio de cozinha

encontrados durante buscas por corpos de desaparecidos políticos por suas familiares ou durante escavações arqueológicas.

Figura 16 – Frame de *Nostalgia da Luz* – ruínas do campo de concentração de Pinochet



O deserto, cuja construção como cartão postal que atrai turistas do mundo inteiro, passa pelo lugar comum de que a paisagem é a identidade de um país (Silvestri, 2011, p. 297), está também atravessado por diversas camadas de ocultamento. É o que nos mostra Guzmán a partir do entrelaçamento das longas tomadas do deserto, das fotografias dos mineiros e das ruínas das antigas minas, 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 (Figura 13): em Chacabuco, antigas instalações das minas de salitre se converteram em campos de concentração da ditadura militar chilena (1973-1990), o que faz sentido material e simbolicamente, dadas as condições subumanas de trabalho a que os mineiros estavam submetidos.

Os primeiros antecedentes da exploração do salitre remontam ao período colonial, quando era utilizado para fabricar pólvora. No início do século XIX, o

salitre de Tarapacá (Peru) começou a ser conhecido na Europa graças à sua utilização na indústria química como base para a fabricação de explosivos e na criação de fertilizantes. Na década de 1880, o Chile derrotou o Peru e a Bolívia na Guerra do Pacífico e incorporou ao seu território as províncias de Tarapacá e Antofagasta. Nessas províncias, principalmente nos pampas do Tamarugal e no deserto do Atacama, o salitre foi encontrado em grandes quantidades. A extração desse mineral foi rapidamente integrada ao movimento de industrialização nacional e sua exportação fez do Chile o principal produtor mundial.

A exploração do salitre (ou nitrato de potássio) era privada, com forte presença de capital estrangeiro, entre os quais grupos econômicos ingleses, alemães e estadunidenses (como o Guggenheim Bros.). A mineração naquela região, responsável pela criação de povoados nas proximidades das minas e dos portos, durou até 1930 – a recessão econômica mundial da década de 1920, que culminou com a Grande Depressão de 1929, foi determinante para o fim da atividade extrativista.

Os trabalhadores das minas, em sua maioria homens, viviam em condições muito precárias, trabalhando dez horas por dia e caminhando mais de duas horas para chegar e para sair do trabalho, “expostos ao sol inexorável do dia e ao frio intenso da noite”³³ e realizando um trabalho de alta periculosidade. Documentos apresentados à Justiça no início do século XX trazem relatos de queixas das condições materiais dos mineiros, de reclamações sobre “o monopólio do comércio exercido exclusivamente pelos patrões nas mercearias do bairro”³⁴ e de depressão em virtude do abandono a que estavam relegados, sem apoio dos patrões e também do Estado para suprir suas necessidades básicas de caráter material, de saúde, de lazer e também espiritual/religiosa.

³³ Fonte: Memoria Chilena – Biblioteca Nacional de Chile – Disponível em: <https://www.memoriachilena.gob.cl/602/w3-article-3309.html>. Acesso em 22 set. 2024.

³⁴ Idem.

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” (na compreensão do arqueólogo Lautaro Nuñez), ele [o passado] insiste em voltar, como volta a partir do gesto de montagem de Patricio Guzman, que torna visível o que o poder – do Estado e do capital - gostaria de ter conseguido eliminar. É nessa paisagem-arquivo que o desejo de memória e a imaginação constroem os contrarrelatos que subvertem os apagamentos e ocultamentos históricos.

Figura 17 – Frame de *Nostalgia da Luz* – as mulheres de Calama



Da escala cósmica e da imensidão dos 105 mil km² de área do deserto do Atacama às mulheres de Calama buscando restos de corpos, do cálcio das estrelas ao cálcio dos restos mortais dos desaparecidos políticos que os militares ocultaram duas vezes no deserto³⁵, “todas as coisas mantêm um diálogo com todas as coisas”,

³⁵ Quando as mulheres de Calama estavam perto de encontrar as ossadas dos desaparecidos políticos, ainda nos anos de 1980, durante a ditadura, Pinochet removeu os restos mortais para outro lugar no

dirá o poeta chileno Raúl Zurita em *O Botão de Pérola*, ou seja, as correspondências que um dia Baudelaire estabeleceu em sua poética. 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, p. 66).

O imenso deserto chileno expõe ossadas em fragmentos que as mulheres de Calama aprenderam a procurar e a identificar em meio a tantas outras temporalidades soterradas no solo, ou seja, nos eixos das sucessões e das coexistências, conforme nos explica Milton Santos (2004): “em cada lugar, os sistemas sucessivos do acontecer distinguem períodos diferentes, permitindo falar de ontem e de hoje”, seria o eixo das sucessões; “no viver comum de cada instante, os eventos não são sucessivos, mas concomitantes”, aqui estaria o eixo das coexistências (Santos, 2004, p. 159).

A câmera distante 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 14). Enquanto busca o passado para suturar feridas ainda abertas com ferramentas tão rudimentares, em *Nostalgia da Luz*, outra personagem do filme, 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 Berrios 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. Ela 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”.

A estratégia de desumanizar o outro, bem sucedida no período colonial para justificar o genocídio dos povos autóctones e a escravização de pessoas retiradas do continente africano, durante as ditaduras militares e sempre atualizada pelas elites capitalistas, é posta em prática em diversos níveis. Aqui, primeiro houve a desumanização dos opositores de Pinochet para justificar seus sequestros, torturas e posterior assassinato e ocultamento de seus corpos, descartáveis, indignos, “corpos comunistas”³⁶. Depois, a desumanização de suas famílias, desconsideradas em seu direito humano fundamental de enterrar seus mortos e de chorar por eles.

O ocultamento dos cadáveres 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. A filósofa estadunidense Judith Butler afirma que o luto público estaria diretamente ligado à indignação, e esta, diante da injustiça, possui um enorme potencial político.

Devolver, por meio 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 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

³⁶ Usamos a expressão “corpos comunistas” em uma reflexão a partir do artigo *Excursão. O animal comunista*, do argentino Gabriel Giorgi (2016). Nele, Giorgi parte de Clarice Lispector (*Perto do Coração Selvagem*) para expor as contradições de um Estado biopolítico, no caso específico, a ditadura de Getúlio Vargas (1930-1945): “O corpo do preso político já não é inteligível sob o signo do humano: essa vida [...] em torno da qual se enfrentam nada menos que a máquina soberana moderna e a possibilidade de da revolução comunista [...] não se acomoda, e já não se acomodará, aos nomes do ‘humano’” (p. 148). Giorgi vai argumentar, ainda, que, entre humano e animal, o que surge é um “*vivente* como terreno instável que excede a ontologia da espécie e que se constitui na arena do político” e que é contra o fundo desse “terreno instável, dessa vida sem nome próprio, que terão lugares as interseções entre cultura e biopolítica das décadas seguintes” (p. 149).

garantidos” e que mostram que uma sociedade é tanto mais democrática se menor for a desigualdade na distribuição do luto público (Butler, 2016, p. 33; 67).

A dinâmica enunciativa do documentário *Nostalgia da Luz*, que tece as correspondências entre o cálcio das ossadas aterradas no deserto do 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 & Siciliano, 2018, p. 90), relação explorada por Guzmán no documentário a partir não apenas dos entrevistados, mas da estratégia de montagem.

Em *Nostalgia da Luz*, a montagem por correspondências, que sincroniza história, geografia e universo físico, em uma circulação de afetos que se alimenta das histórias particulares de cada um dos entrevistados, sintetiza também o tempo (pegadas e memória do passado) e o espaço (território culturalmente significado) (Depetris-Chauvin, 2019, p. 167). Aqui, Patricio Guzmán elabora seu próprio conceito de geo-história.

2.3.

O Botão de Pérola e a ressonância entre todas as coisas: o oceano como memória

Nunca fuímos
el pueblo señalado
pero nos matan
en el señal de la cruz³⁷

(Gaciela Huinao)

Enhebrado el cantar del
junco
en el hilvanar ventiscoso

³⁷ “Nunca fomos o povo escolhido, mas nos matam em sinal da cruz” (Na tradução literal em português o jogo de palavras *señalado* e *señal* se perde).

de años silenciados.
 Las canoas son espejimos
 en la historia.
 Los pintados cuerpos
 habitan estampados en el
 horizonte (...)³⁸

(Eliana Pulquillanca)

Figura 18 – Frame de *O Botão de Pérola* – O quartzo que guarda a memória das águas



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 Patrício Guzmán analisada neste capítulo, 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 (Figura 15).

³⁸ “Costurou o cantar do junco no alinhavado nebuloso de anos silenciados. As canoas são miragens da história. Os corpos pintados vivem estampados no horizonte” (tradução nossa, literal, possivelmente com perdas, dada a dificuldade de se traduzir, sem conhecimento adequado, um poema já traduzido).

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 (“A infância, sempre a infância”); vestígios da história presentes em qualquer tempo. Aqui estamos de novo às voltas com as memórias infantis que agem desde os níveis do pré-consciente e do inconsciente: são as memórias gestantes ou radioativas de que fala Gaston Bachelard e Laura U. Marks, no artigo *A memória das coisas* (2010). São memórias que continuam atuando, gerando e lançando mais memórias e mais movimento. Poderia arriscar e afirmar que o cinema (ou toda arte) estaria repleta dessa memória gestante, de impressões da infância.

No caso de Patricio Guzmán, ele estaria construindo também paisagens-memória a partir de partículas radioativas da infância que o marcaram e que continuam atuando nele, mesmo que a potência dessa memória – ou da infância – esteja no fato de que ela é imprecisa e cheia de lacunas que precisam ser preenchidas. Ou seja, o que dá gestância à memória infantil é justamente o fato de ela ser imprecisa, de apresentar uma visão ainda mágica e não racional que não é combatida pelo artista, mas, ao contrário, é acolhida por ele como material a ser trabalhado.

Figura 19 – Frame de *O Botão de Pérola* – o mar como locus que guarda diferentes temporalidades



Um dos vestígios da história presentes nesse lugar em que o tempo flui, ao passo que também pode guardar todos os tempos, é justamente o botão de pérola do título do segundo documentário da última trilogia de Patricio Guzmán. O botão é o testemunho das camadas superpostas tanto do período colonial quanto da ditadura: das violências contra os povos originários e contra opositores da ditadura do general Augusto Pinochet. É também o elemento fundamental para as correspondências traçadas em *O Botão de Pérola*. O mar surge aqui, então, como lugar de um dos principais modos de operação para o ocultamento da vida em todas as ditaduras militares do Cone Sul. O mergulho ao oceano austral que o cineasta convida o espectador a fazer traz à tona as memórias dos atos de barbárie cometidos nos países da América do Sul ao longo dos últimos cinco séculos (Figura 16).

Assim como o deserto, portanto, o oceano austral também guarda diversos tempos, ou todos os tempos da memória, e esse botão conecta as águas com o início da República³⁹: um botão de pérola foi a moeda com a qual o marinheiro inglês

³⁹ O período compreendido entre os anos 1823 e 1831 são considerados como o período de construção do Estado republicano chileno, depois da renúncia de Bernardo O'Higgins, que proclamou a independência do Chile em 12 de fevereiro de 1818. Fonte: Memoria Chilena –

Robert FitzRoy, capitão do navio HMS Beagle, a serviço da Marinha Real Britânica, que levava o então jovem Charles Darwin⁴⁰, pagou aos pais de um adolescente da etnia Yámana, o povo mais austral do mundo, para levá-lo à Grã-Bretanha em 1830. O jovem, que teria entre 11 e 12 anos, se chamava Orundellico e foi “rebatizado” de Jemmy Button: depois de alguns anos na Europa, voltou para sua terra natal falando duas línguas, mas também nenhuma.

Jemmy Button não foi o único indígena yámana na expedição de FitzRoy, que sequestrou outros jovens fueguinos (fueguinos utilizado aqui de forma genérica, porque havia diversos povos habitando a mesma região, entre os quais os yámana, os selk’nan e os kawéskar), entre os quais uma menina de nove anos. O que se sabe sobre a viagem e o processo de “adaptação” do indígena que se tornou figura histórica são registros da própria expedição do HSM Beagle. Relatos que vão da desumanização dos jovens indígenas, tratando-os como “selvagens, com pouca inteligência, de visual ameaçador” até certa humanização, quando começam a emular os trejeitos dos britânicos, sucumbindo ao experimento social dos integrantes da expedição.

O pesquisador e professor de Literatura Guillermo Gucci, conta, em seu artigo *Orundellico-Jemmy Button: o(s) lugar(es) e a(s) identidade(s)* (2010), que os indígenas tinham sido transportados à Inglaterra para serem educados na cultura inglesa, aprendendo o idioma, os costumes “civilizados” e o cristianismo. Segundo ele, a dificuldade de levar a cabo o projeto foi percebida logo de início, pois imitar os gestos dos navegadores ingleses era mais fácil para os indígenas do que aprender o novo idioma. O preferido de FitzRoy, Boat Memory, o mais adaptado dos indígenas, morreu de varíola, apesar de todas as vacinas que tomou, o que deixou o

Biblioteca Nacional de Chile <https://www.memoriachilena.gob.cl/602/w3-search.php?keywords=independencia&start=0&searchmode=and> e <https://www.memoriachilena.gob.cl/602/w3-article-692.html>. Acesso em 22 set. 2024.

⁴⁰ A expedição britânica tinha como objetivo a produção cartográfica do continente, mas também foi por causa dela que Darwin escreveu *A Origem das Espécies* (1859). Quando começou a expedição, Charles Darwin tinha 22 anos, recém-formado pela Universidade de Cambridge. Em cinco anos, explorou praticamente toda a costa da América do Sul. Fonte: WWF https://www.wwf.org.br/natureza_brasileira/especiais/expedicao_darwin/darwin_a_bordo_do_hms_beagle/. Acesso em 22 set. 2024.

comandante extremamente culpado. Os três restantes foram enviados a um colégio nos arredores de Londres e “no momento oportuno”, foram apresentados aos reis da Inglaterra. “Neste intercâmbio entre a civilização e a selvageria domesticada manifestam-se elementos da sociedade do espetáculo que, em breve, resultará na exibição de fueguinos em zoológicos humanos” (Gucci, 2010, p. 116).

No retorno à casa, os indígenas não tiveram a recepção que os britânicos esperavam, sendo tratados com indiferença por alguns membros de suas famílias e com certa curiosidade por outros. Gucci conclui que Jemmy Botton, apesar da “dupla consciência”, não conseguiu, no século XIX, alcançar o “duplo pertencimento” (2010, p. 122).

Esse ponto nos faz voltar à discussão sobre a condição incontornável de exilado de Patricio Guzmán e o impacto em sua obra, a partir das críticas feitas por pesquisadores de cinema e críticos chilenos: Guzmán se coloca aqui como uma espécie de Jemmy Botton, tentando reafirmar seu pertencimento à terra natal ao mesmo tempo que já não pertence e que seus códigos não outros. Esse duplo pertencimento, dirá Guillermo Gucci, é um sentimento que não se refere ao indivíduo que ele chama de “cêntrico”, mas diz respeito ao ser periférico “que se adapta ao novo contexto mantendo um forte vínculo com sua terra natal, experimentando os limites da pertença igualitária a várias culturas” (p. 121).

“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* de Patricio Guzmán, “sempre didática e orientadora da consciência do público, cujos afetos orienta” (Villalón, 2021, p. 146). Ao buscar nas fissuras do mar patagônico rastros e restos dos corpos de desaparecidos da ditadura militar, Guzmán viaja até o século XIX, encontrando vestígios que podem ser usados para preencher lacunas da história, criando novas memórias que podem servir para não apenas lançar luz sobre os acontecimentos de quase 200 anos atrás, mas para compreender os processos históricos que levaram o Chile ao golpe de 1973 e também seus desdobramentos, para voltar ao que o arqueólogo Lautaro Nuñez fala em *Nostalgia da Luz* sobre

“ignorância sobre os acontecimentos do século XIX”. A voz em *off* do cineasta segue:

a partir deste episódio começou o extermínio dos povos do Sul, os mapas de FitzRoy 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 espartilhados 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 indígenas⁴¹, 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, tentando aniquilar culturas e idiomas, e invisibilizar as populações originárias⁴².

⁴¹ Referência a depoimento de Patricio Guzmán concedido a Michael Fox. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=4gYm4asc8ug>. Acesso em 2 de março de 2022.

⁴² Os povos originários partiam de um princípio de “ocupação territorial, de estruturação organizativa geopolítica e de conformação de relações sociais cujas bases não eram a valorização do capital. No entanto, após 1500, a violência inerente à invasão e conquista, mudou o rumo, alterou as dinâmicas, gerou um processo de subordinação colonial” (TRASPADINI, 2016, p. 34). No entanto, a pesquisadora afirma que essa violência não foi capaz de aniquilar totalmente, “ainda que pretendesse, a memória, a história e a presença das lutas pelo direito a terra e ao trabalho livre no continente” (Idem, *Ibidem*).

A violência perpetrada contra os povos originários e posteriormente contra opositores de Pinochet a partir da destituição de qualquer traço de humanidade sempre fez parte de uma “tentativa onipotente de consolidação estrutural hegemônica sobre mundo”, conforme argumenta a professora e pesquisadora brasileira Roberta Sperandio Traspadini (2016). “Tal violência foi resultado de uma disputa que ergueu muros e pontes rumo à difamação e estereotipação do outro” (Traspadini, 2016, p. 32). Para Andréa França e Tatiana Siciliano, “ao relacionar o massacre desses povos antigos a outros massacres perpetrados em meio à geografia local”, Patricio Guzmán restituiu a memória silenciosa dos povos fueguinos autóctones 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 (2018, p. 92).

Figura 20 – Frame de *O Botão de Pérola* – Não esqueçam de nós



O gesto de montagem que contrasta a violência das fotografias dos indígenas com as roupas contaminadas trazidas pelos colonizadores (Figura 17), 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. Essa memória que resgata as sobrevivências do que se pretendia aniquilado, mostra, também, que a América Latina permanece viva como território em disputa (Traspadini, 2016)⁴³. Entendemos que, ao fazer com que os fotografados nos encarem, enquadrando as fotografias para dar destaque aos olhares, Guzmán permite que eles interroguem o espectador sobre a convivência com a desumanização e a violência que sofreram, e às tentativas de apagamento que sofrem até hoje. 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, p. 84).

Figura 21 – Frame de *Branco em Branco* – fotógrafo registra resultado da caçada de indígenas



Assim como o botão, as fotografias dos Selk’nam subjugados ou mortos na caçada promovida pelos colonos estrangeiros invasores das terras dos indígenas,

⁴³ “Eu vou falar de nós *ganhando*, por que pra falar de nós perdendo eles já falam”, diz o escritor, intelectual e militante quilombola Nêgo Bispo, falecido em dezembro de 2023. Produzir novos arquivos e novas memórias sobre violações de direitos fundamentais a partir também das resistências é dar a possibilidade de fabular sobre outras formas de afetos e de estar juntos.

com aval do Estado⁴⁴, são o elo, na paisagem-memória [construída por Guzmán], que unirá todos os tempos, com suas múltiplas possibilidades de utilização do território (Santos, 2004, p.159). Elas também estão (re)produzidas no premiado filme *Branco em Branco* (Espanha e Chile, Théo Court, 2019), em que a exuberante paisagem austral é personagem e testemunha na obra que questiona, além do binômio civilização e barbárie, o exercício do olhar, que a pesquisadora e historiadora da arte israelense radicada nos Estados Unidos Ariella Azoulay chamaria de imperialista⁴⁵ (Figura 18).

Ariella nos convida a deslocar as origens da fotografia do século XIX para 1492, ou seja, deslocar as origens da fotografia do domínio da tecnologia para o corpo político dos usuários e reconstruir uma história potencial da fotografia a partir das suas práticas (2019, p. 367). Para ela, a invenção do novo mundo e invenção da fotografia não são eventos independentes. A violência imperialista está em destruir os mundos dos símbolos, atividades e tecidos sociais existentes, e substituí-los por um “novo mundo” de objetos, classificações, leis, tecnologias, significados. Ela destaca ainda o modelo imperialista de pensamento aplicado ao uso da fotografia e seu papel na destruição de diversos mundos e argumenta que, em vez de apenas pensar a fotografia como uma ferramenta usada para documentar a destruição, devemos considerar como a fotografia participou da destruição.

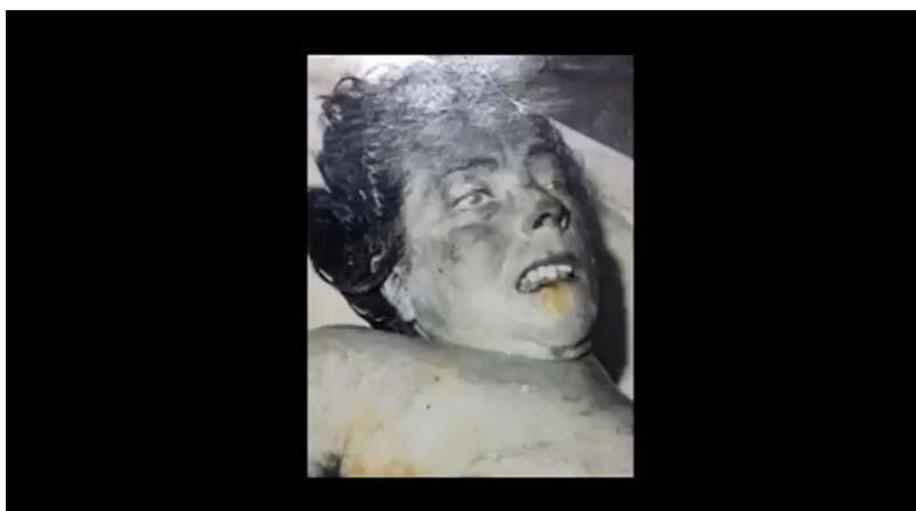
No entanto, compreendemos também que a arte ocupa um papel importante na desconstrução desse caráter imperialista de determinadas imagens, como é o caso

⁴⁴ Documentos perturbadores da história chilena (e, por que não dizer, da América Latina).

⁴⁵ No fim do século XIX, um fotógrafo, Pedro, chega à Terra do Fogo para fotografar o casamento de um latifundiário inglês com uma adolescente. O noivo (o poder) é traído pelo fotógrafo, que perde o controle frente à jovem noiva. Descoberto traindo “o poder”, ele perde os privilégios e, para garantir a permanência no lugar e sua segurança, é forçado a participar da criação de “um novo mundo” a partir do genocídio do povo Selknam, tornando-se cúmplice da barbárie e “agindo como se os mundos vividos fossem redutíveis a seus componentes imobiliários e campanhas de construção nacional, esses fotógrafos descartam a situação difícil da população originária, bem como a destruição do comum”, para voltar à discussão sobre o caráter imperialista da fotografia, defendido por Ariella Azoulay (2019, p. 238). Para ela, quando estamos tratando de violência sistêmica, não deveríamos ir atrás de fotografias sobre essa violência, mas explorar as tomadas feitas fora das “zonas de conflito” e decodificá-las a partir de um olhar que fuja às “epistemologias imperais”, ou, no nosso caso, a partir de uma mirada anticolonial.

das fotografias dos indígenas da região austral retomadas por Patricio Guzmán em *O Botão de Pérola*, considerando que esse gesto pode ser um gesto de restauração da humanidade daqueles corpos, ao mesmo tempo em que os reconecta aos cosmos.

Figura 22 – Frame de *O Botão de Pérola* – O que vemos, o que nos olha



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 & Siciliano, 2018, p. 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 (Figura 19) e nos faz pensar sobre o que terá visto pela última vez e quem teria encarado para cobrar a responsabilidade por seu assassinato. Na montagem por correspondências de Guzmán neste segundo

documentário analisado, o olhar de Marta Ugarte, sequestrada e morta pelo Estado no século XX, e os olhares dos indígenas exterminados na virada do século XIX para o XX, estão voltados para o futuro, cobrando justiça e reivindicando a lembrança das suas existências.

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. Aqui, o trilho do trem, no qual os corpos dos sequestrados políticos eram amarrados antes de serem lançados dos voos da morte, também pode remeter à economia extrativista que rasga e explora a geografia monumental chilena, a partir das tomadas de trens de carga que atravessam o deserto e que margeiam as montanhas em *Nostalgia da Luz* e em *A Cordilheira dos Sonhos*. Rastros não apenas do modo de vida neoliberal implementado durante a ditadura e que ainda vigora, mas ainda de um modo de superexploração do território inaugurado no século XVI e intensificado como base da economia chilena no século XIX, como mostrou Guzmán em *Nostalgia da Luz*, ao olhar também para as ruínas da exploração de salitre.

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” (Fisher, 2020, p. 2) que resume as correspondências:

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)

Figura 23 – Frame de *O Botão de Pérola*

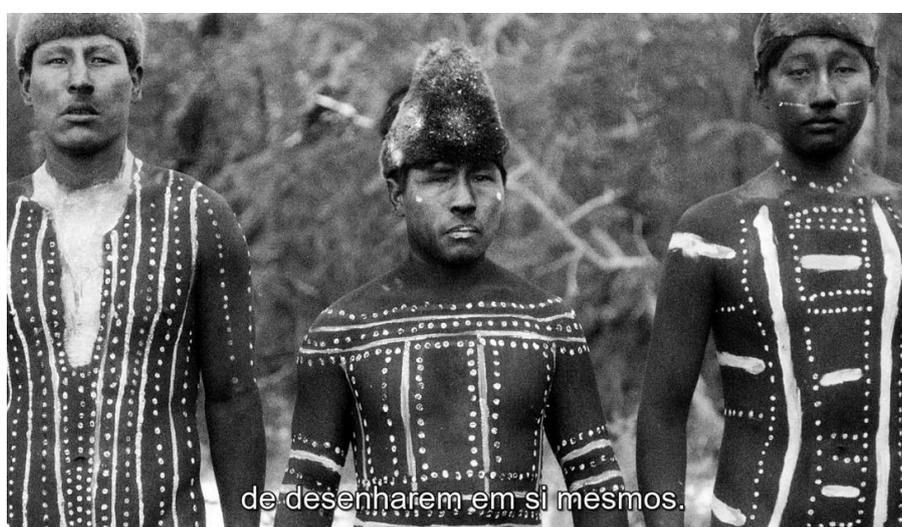


Fotos do padre e etnólogo austríaco Martin Gusinde, feitas em 1923, pouco antes da extinção dos Selk'nam⁴⁶, mostram os corpos de indígenas pintados com símbolos enigmáticos que podem ser interpretados como gotas de água ou como constelações celestes (Figura 21). Nas correspondências guzmanianas, os corpos pintados dos Selk'nam se fundem ao cosmos (Figura 20) – 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

⁴⁶ Martin Gusinde chega à Terra do Fogo quando o genocídio dos povos fueguinos estava em curso e a população Selk'nam era muito pequena – os que restavam trabalhavam como escravizados nas fazendas da ilha. Mesmo assim, o padre conseguiu ganhar a confiança dos indígenas e realizou registros da cerimônia sagrada Hain, além de realizar trabalho de escavação em cemitérios para analisar ossadas. Fonte: <https://www.cineyliteratura.cl/critica-diarios-de-viaje-martin-gusinde-el-amigo-de-los-selknam/>. Acesso em 22 set. 2024.

almas dos ancestrais mortos viravam estrelas. No deserto, onde estão enterrados os corpos dos desaparecidos políticos, as areias têm o cálcio dos corpos celestes: ao observar o cosmos e escavar o deserto e ao mergulhar no oceano, Guzmán faz emergir não só sobrevivências e temporalidades diversas como restitui à enunciação terrível do desaparecimento a fala cosmológica de modos de existência outros.

Figura 24 – Frame de *O Botão de Pérola*



Para os autores argentinos Aníbal Minucci 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 Pasterito, oferece também a possibilidade de um futuro em que haja justiça para as vítimas do “passado/presentes”, fazendo com que o que foi transmitido, através da memória de longa duração a que se refere a socióloga e historiadora boliviana de origem aymara Silvia Rivera Cusicanqui (2010b)⁴⁷ ou da herança, conforme chamam

⁴⁷ Essa memória de longa duração (*memoria larga*, em espanhol), é aquela na qual a transmissão de acontecimentos passados constrói a identidade dos povos e que permite que, embora oprimidos, não sejam vencidos, dados como mortos ou esquecidos (Cusicanqui, 2010b). É a memória das lutas

Minnuci e Speranza, “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” (Minucci & Speranza, 2018, p. 146).

Figura 25 – Frame de *O Botão de Pérola* - Frágil condição da memória



Com mecanismos cinematográficos de aproximação da paisagem atravessados “pelo eu, pelas vozes dos entrevistados e pelos corpos” (D’Alessandro, 2022, p. 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 memória e como matéria de um cinema que se propõe a conectar passados e presente para refletir sobre futuros possíveis, apesar da frágil condição da memória chilena, na visão de Guzmán (Figura 20).

anticoloniais que permanecem. O geógrafo inglês David Harvey também reivindica essa memória de longa duração quando afirma que é a memória da Comuna de Paris (março a maio de 1871) que faz com que os franceses saiam às ruas para reivindicar seus direitos com tanta frequência, ou com que os argentinos ocupem as ruas para defender a democracia e exigir seu direito à memória, à verdade e à justiça, por exemplo (Schindel & Colombo, 2014).

2.4.

A Cordilheira dos Sonhos: monumento à “cosmovisão neoliberal”

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 cineasta⁴⁸. 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”⁴⁹ (2022, p. 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)⁵⁰.

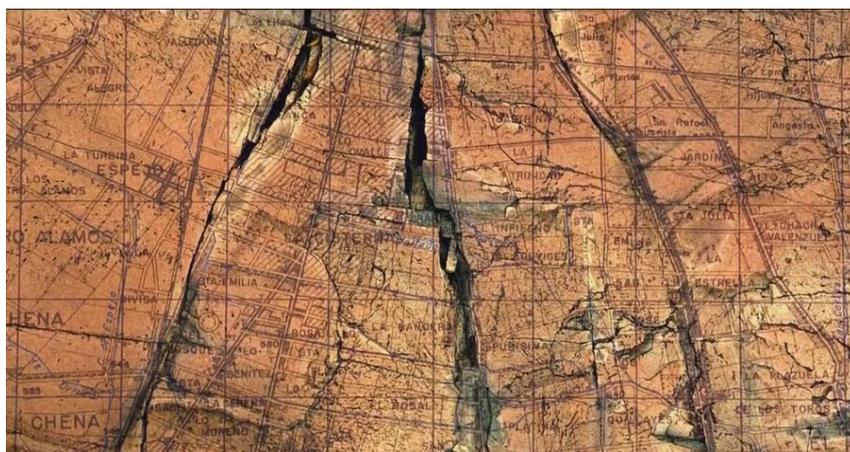
⁴⁸ Entrevista a Patricio Guzmán – 2019 (Caméra-Stylo – Revista Ecib), disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=uy5GxS1pvBU>. Acesso em 2 de março de 2022.

⁴⁹ No original: “[...]se notará que el cineasta se ha encontrado dificultades para profundizar en sutema: “La cordillera nos oculta algo”, “nos muestra un paisaje en el que ya no me reconozco” y cosas así”. <https://www.revistaprimerplano.cl/la-cordillera-de-los-suenos/>

⁵⁰ Fonte: <http://inter.pyramidefilms.com/pyramidefilms-international-catalogue/the-cordillera-of-dreams.html>. Acesso em 22 set. 2024.

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.”⁵¹ Nas fissuras da cordilheira é que ele pretende enxergar a capital Santiago, como sugere a superposição do mapa da cidade no maciço que a “protege” ou “isola” (Figura 23).

Figura 26 – Frame de *A Cordilheira dos Sonhos*



As tomadas do drone acima do maciço banhado por nuvens são estonteantes, instantaneamente metafísicos (Figura 24). 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

⁵¹ Entrevista a Patricio Guzmán – 2019 (Caméra-Stylo – Revista Ecib), disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=u5GxS1pvBU>. Acesso em 2 de março de 2022.

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, entre outras coisas, o sistema de previdência social.

Figura 27 – Frame de *A Cordilheira dos Sonhos*



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 (Figura 25), 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” (2022, p. 4).

Figura 28 – Frame de *A Cordilheira dos Sonhos*



Mesmo sem adentrar nas questões ambientais prementes do século XXI, cuja crise alarmante vivemos neste 2023, momento de escrita desta tese, as discussões sobre o golpe de Estado executado por Augusto Pinochet no Chile presentes na trilogia não podem deixar de apontar para um debate mais amplo sobre o modelo neoliberal implementado durante os anos de ditadura naquele país. O modelo econômico e social que colapsa ainda hoje a população chilena foi violentamente firmado no Chile de Pinochet.

Durante os 17 anos em que ele esteve no poder, o Estado foi reduzido ao mínimo e os serviços públicos foram privatizados. Sistema implementado nos demais países da região, mas talvez com menos intensidade, garantindo moradia, saúde e educação de qualidade para as camadas mais ricas da sociedade; sem previdência pública; economia extrativista privatizada e com pouca regulação,

assim como a agroindústria, além de um sistema tributário dos mais desiguais do mundo⁵² (Figura 26)⁵³.

O modelo econômico chileno implementado durante o período Pinochet é emblemático e merece destaque porque, como nos lembra David Harvey (2005), o pragmatismo das medidas “forneceu provas úteis para apoiar a subsequente virada para o neoliberalismo tanto na Grã-Bretanha (sob Margareth Thatcher) como nos EUA (sob Ronald Reagan) na década de 1980” (Harvey, 2005, p. 8). “Uma experiência brutal levada a cabo na periferia tornou-se um modelo para a formulação de políticas no centro” (Idem, *ibidem*).

Figura 29 – Frame de *A Cordilheira dos Sonhos*



⁵² Fonte: <https://www.opendemocracy.net/pt/neoliberalismo-nasceu-chile-morrera-la/>. Acesso em 22 de dezembro de 2023.

⁵³ Um Chile próspero, avançado e com uma das melhores economias da América Latina: essa foi a propaganda que durante anos moldou nosso imaginário em relação ao país. Propaganda que fazia acreditar que uma política neoliberal traz apenas vantagens – o ministro da Economia do governo Jair Bolsonaro (2019-2023), Paulo Guedes, que chegou a integrar a equipe econômica de Pinochet, tinha a intenção de implantar muitas das medidas levadas a cabo no Chile nos anos de 1970/1980, por exemplo. Neste frame, da sequência que mostra a periferia de Santiago no percurso do trem que leva o minério extraído do solo chileno para o exterior, pode-se fazer a conexão com a metodologia do *fukeiron*, dos cineastas japoneses dos anos de 1960 – suas paisagens mostravam exatamente o contrário do que o discurso oficial japonês pretendia criar.

Portanto, 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 (Figura 27). Em *A Cordilheira dos Sonhos*, as imagens de resistência da população contra a repressão ditatorial registradas pelo fotógrafo e documentarista Pablo Salas, personagem central do documentário, parecem um chamado aos “estalidos” de 2019 que Guzmán irá explorar em *Meu País Imaginário* (2022).

Figura 30 – Frame de *A Cordilheira dos Sonhos*



Aqui, os ventos que atravessam as gretas da Cordilheira levam Guzmán, que transita por Santiago, expõe as contradições de seu país e confronta sua condição de exilado com quem decidiu permanecer no Chile, como por exemplo Pablo Salas, que registra obstinadamente as manifestações políticas e o cotidiano chileno (Figura 28), 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 29).

Figura 31 – Frame de *A Cordilheira dos Sonhos*



Figura 32 – Frame de *A Codilheira dos Sonhos*



Patricio Guzmán transforma as ruínas⁵⁴ “Chicago Boys”, grupo de economistas que levou a cabo a política econômica pinochetista, em uma paisagem-monumento ao neoliberalismo, no sentido que Hugo Achugar confere aos monumentos: para ele, o monumento e o que vem atrás dos que o construíram é a chave que vincula passado e futuro; é o monumento, diz Achugar, que “se supõe avisará aos que vêm depois o que foi que aconteceu antes”, no monumento como “objetificação da memória (2006, p. 168, 172).

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 (Figura 30).

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, p. 2). Ou de necessidade de pertencer.

⁵⁴ Ou em vez de ruínas, poderíamos dizer que são escombros, para levantar a discussão de Andreas Huyssen sobre ruínas: para ele, as catástrofes do século XX produziram escombros, e não ruínas, no sentido de que “nosso imaginário das ruínas pode ser lido como um palimpsesto de múltiplos eventos e representações históricos” e podem trazer a promessa de um futuro alternativo, uma certa nostalgia (2014, p. 93-94).

Figura 33 – Frame de *A Cordilheira dos Sonhos*

Recorro a Achille Mbembe para fazer um contraponto a Corro: “Dizer ‘eu’ não será a primeira palavra de qualquer conversa pela qual o ser humano procura ganhar existência como tal?” (Mbembe, 2017, p. 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, p. 176). Assim, apesar de estar também apoiado em imagens de arquivos pessoais, jornalísticos, de testemunhos de pessoas que viveram as mesmas experiências, de jornalistas e escritores que analisam as sequelas da ditadura no Chile pós-transição democrática⁵⁵, 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.

⁵⁵ 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.

2.5. A título de fechamento de capítulo

Patricio Guzmán em sua “obstinação pela memória” – e esta condição de obstinado pode ser encarada como crítica ou elogio, a depender de onde se observa, mas não cabe nesta tese construir esse juízo de valor – estabelece, nestes três documentários, correspondências entre diferentes temporalidades, dimensões e espaços. Isso ocorre na fusão de imagens que mistura o cosmo à casa onírica de infância (o universo inteiro), em *Nostalgia da Luz*; que transforma os indígenas Selk’nam em corpos celestes; e imprime Santiago do Chile na cordilheira, colocando os traçados da cidade em meio às fendas do maciço e a partir daí olhar para o que o passado tem a dizer sobre o presente da cidade e do país.

Mas também está, por exemplo, na estratégia de utilizar fotografias de indígenas subjugados por colonos na virada do século XIX para o século XX, e de uma desaparecida política de meados do século passado, conduzindo o olhar de cada um para a câmera de forma a que encarem o espectador e criando, assim, um trajeto que conecta as temporalidades e as violências contidas naquela paisagem/território. Dessa forma, Guzmán não apenas cria novas memórias em contrarranativas que falam sem parar e que possibilitam a construção de relatos que se opõem aos discursos portadores de um passado construído, ao longo dos séculos, “a partir de linhas de interpretação impostas pela força” (Sarlo, 2016, p. 32).

A montagem por correspondências estabelecida pelo cineasta nos três documentários, a partir da monumental paisagem chilena e do cosmos, foi identificada aqui em termos teóricos em Charles Baudelaire e a interação simbólica que o poeta propõe uma correspondência física e espiritual entre a natureza e o ser humano. No entanto, como já apontado anteriormente, a poética das correspondências também foi “utilizada” pela cientista Valentina Rodriguez, personagem de *Nostalgia da Luz*, que dá seu depoimento com filha de sequestrados e desaparecidos políticos e como astrônoma. Rodriguez afirma que seu ofício de astrônoma, de observadora do cosmos, a fez compreender que, assim como as

estrelas, fazemos parte de um ciclo no qual a matéria e a energia são continuamente recicladas, nunca perdidas. Assim como o poeta chileno Raúl Zurita, personagem de *O Botão de Pérola*, em cuja obra podemos encontrar as correspondências baudelairianas, como é o caso, por exemplo, da correspondência entre a ordens celeste e terrena quando escreve sobre o deserto no poema *El desierto de Atacama II*:

Veja ali, veja ali

suspenso no ar

O Deserto do Atacama

i. Suspenso sobre o céu do Chile, dissolvendo-se entre auroras

ii. **Transformando esta vida e a outra no mesmo Deserto do Atacama áurico perdendo-se no ar**

iii. **Até que finalmente não haja céu senão Deserto de Atacama** e todos então vejamos nossas próprias pampas fosforescentes brilhando no horizonte (Grifo meu, 1979, p. 33)

A matéria com que Guzmán traça as correspondências entre a geografia, a história, o cosmos, os restos e rastros, os ocultamentos e os apagamentos, e os arquivos (audiovisuais, pessoais, administrativos, da polícia política), nas dimensões física e metafísica, em seu método de montagem é a poesia.

Ao articular arquivos com a paisagem, convertendo-os em documentos históricos, em monumento e em memória, Guzmán mostra que os arquivos, encerrados em si mesmos, não produzem visibilidade, como diz o filósofo camaronês Achille Mbembe. Eles precisam ser confrontados para que se possa penetrar em sua superfície físsil e acessar os vestígios guardados nas fendas e nos pedaços da matéria arquivística (Mbembe, 2021, p. 188-189).

É pelas fendas que se entra nos arquivos, não pelo que está à vista. Ao passar por tais fissuras, não se tem ideia da profundidade do mergulho e Mbembe alerta

que esse esforço – de penetrar nas fendas dos arquivos – pode ser arriscado, pois muitas vezes esse gesto significa criar memórias “fixando obstinadamente sombras em vez de eventos reais” (Idem, p. 188) e subvertendo a origem autoritária e violenta de construção e de guarda desses arquivos.

A noção de que, nestes filmes, a paisagem e/ou o espaço são apresentados como território a partir da montagem por correspondências, foi elaborada a partir de categorias de análise cujo objetivo foi olhar para a paisagem como arquivo, memória e monumento. Neste sentido, acredito que a ideia da cidade como arquivo, de Vyjayanthi Rao, em que o espaço urbano pode ser compreendido também como um espaço dinâmico – e complexo – de conexões e de produção de sentidos culturais, sociopolíticos e econômicos, além de que acomodar diversas camadas de tempo, foi um ponto de partida essencial.

Refletir sobre como os arquivos passam de “administrativos” a “históricos”, a partir de Eduardo Kingman (2012), sobre o caráter imperialista e autoritário dos arquivos (Azoulay, 2019; Foucault, 1999) também foi fundamental para construir esse pensamento. Toda essa produção intelectual contribuiu para a elaboração formal das nossas observações sobre os documentários discutidos nesse capítulo – entendemos que as estratégias de utilização (e de construção) da paisagem e do espaço, e da montagem por correspondências, em que a paisagem estava tensionada com depoimentos e outros arquivos, foram ainda estratégias de subversão.

Subversão na medida em que os passados e os rastros das violências perpetradas pelo Estado (ou pelo poder econômico com a anuência do Estado) guardados nesses arquivos não estavam previstos de serem acessados e o poder também lança mão de estratégias para salvaguardá-los. E a arte – ou o cinema, neste caso – é o lugar em que tais arquivos têm sido “usados e abusados” para mostrar o que gostariam que ficasse oculto, para fazer falar quem se supunha silenciado.

Com o gesto arqueológico do cineasta, que também desenterra fantasmas do passado, “pode-se abrir novos caminhos de cura, transformação e crítica cultural” (López, 2021). Para fechar, reivindicamos também as reflexões de Roberta

Sperandio Traspadini (2016) e de Silvia Rivera Cusicanqui (2010b) para sugerir que neste cinema, as histórias de resistência ganham vida e sentido político, desafiando o contexto de persistência de relações de poder e de estruturas coloniais na sociedade contemporânea.

3

Capítulo 2 – A montagem crítica de Jonathan Perel em Toponímia e Camuflaje

3.1.

Introdução ao capítulo

O passado nunca está morto. Nem mesmo é passado.

(William Falkner)

Michel Pollak, no ensaio *Memória, Esquecimento e Silêncio*, lembra que a memória das margens – ele usa a expressão “subterrânea” – normalmente ganha destaque e se torna objeto quando há uma crise, uma ruptura, um estado de disputa de memórias. Conflitos geram mais interesse que fatores de continuidade e estabilidade, diz o austríaco. É justamente a partir da experiência de viver em permanente estado de crise e de possibilidade de rupturas, em que a disputa de memórias está sempre presente, que a discussão sobre as “histórias subterrâneas” está continuamente posta na América do Sul – seja no âmbito acadêmico ou nas artes de um modo geral.

No entanto, quando pensamos na Argentina das últimas décadas, sem nos aproximar muito, tínhamos a impressão de que a disputa não ocorria ali. Políticas de memória, criação de sítios de memória, condenação de perpetradores de crimes de lesa humanidade e a forte atuação de organismos de direitos humanos mostravam ao resto do subcontinente como aquele país tinha resolvido suas pendências com o passado recente – ou seja, a última ditadura militar, que durou de 1976 a 1983 – e que isso seria suficiente para evitar que discursos negacionistas desestabilizassem a democracia 40 anos depois.

Um dos sinais contundentes dessa desestabilização foi a manifestação, no fim de 2023, de setores que representam militares solicitando ao novo governo de extrema-direita que acabasse com a Secretaria de Direitos Humanos, e o anúncio da vice-presidente eleita, Victoria Villaruel, da possibilidade de revisão das indenizações por reparação às vítimas da ditadura⁵⁶. Ou seja, a realidade mostra que a memória sempre será um território em disputa.

A suposta estabilidade da memória naquele país fazia com que muitos questionassem a profusão de filmes – ficção e não ficção – sobre a última ditadura militar. “Mais um filme sobre ditadura?”, a pergunta que vez ou outra surge, a partir da constatação de discussões mais prementes para a sociedade, como a questão socioeconômica, sobretudo a partir de 2001, quando a Argentina enfrentou uma de suas maiores crises econômicas. Em dezembro de 2001, explodiu uma crise econômica, política, social e institucional que havia começado meses antes e se manifestou de forma crítica a partir da imposição de restrições de acesso ao dinheiro – conhecida como *corralito* – e do estado de sítio decretado pelo então presidente Fernando De la Rúa em 19 de dezembro.

Durante os protestos, 39 pessoas foram mortas por forças policiais e agentes privados. A revolta levou à renúncia de Fernando De la Rúa e, até que Eduardo Duhalde (2002-2003) assumisse, cinco funcionários diferentes ocuparam a presidência. O *estallido* de 2001 é um período que também mobiliza a memória no campo das artes na Argentina e que, de acordo com a avaliação de Nicolás Prividera

⁵⁶ Jornal Pagina 12 - <https://www.pagina12.com.ar/693303-incertidumbre-sobre-el-futuro-de-la-secretaria-de-derechos-h>. Acesso em 22 set. 2024. Além das manifestações negacionistas sobre o número de sequestrados desaparecidos – 30.000 – por parte, sobretudo dos atuais presidente (Javier Milei) e vice-presidenta (Victoria Villaruel, filha de militar), em termos objetivos o governo que tomou posse em dezembro de 2023 retirou orçamento das instâncias de defesa de direitos humanos, o que inclui os centros de memória, e pode acabar, por exemplo, com o Banco Nacional de Dados Genéticos, fundamental para identificação de crianças sequestradas durante a ditadura. O atual governo também retomou a tese dos “dois demônios”, para justificar os “abusos” do Estado durante o que defendem ter sido uma guerra, e o acirramento político tem ocasionado em atos de violência contra representantes de organizações consolidadas na Argentina, como o H.I.J.O.S, que reúne filhos e filhas de vítimas da ditadura. Ver <https://www.pagina12.com.ar/732400-ley-omnibus-advierten-que-podria-disolverse-el-organismo-que> e <https://www.dw.com/es/hijos-denuncia-ataque-a-una-activista-de-ddhh-en-argentina/a-68638734>. Acesso em 22 set. 2024.

(2021), significa o terceiro (re)nascimento do cinema documental argentino (o primeiro seria o movimento iniciado por Fernando Birri, com a criação da Escola de Santa Fé, em 1956; o segundo movimento viria 30 anos depois, com a retomada da democracia, nos anos de 1980). Um dos documentários mais emblemáticos que trata da crise de 2001 é *Memória do Saque* (Argentina, 2004, Fernando “Pino” Solanas).

Fato é que, independentemente dos questionamentos, os filmes sobre ditadura continuam sendo feitos e, assim como no Brasil e em outros países do Cone Sul, a virada do século trouxe para o cinema argentino um novo olhar para o regime de terrorismo de Estado⁵⁷ implantado no período 1976-1983. A nova abordagem para a construção da memória da ditadura ocorre sobretudo pelo fato de que a geração de filhas e filhos de presos políticos, sequestrados desaparecidos, assassinados durante a ditadura passaram a fazer parte do grupo de cineastas interessados em elaborar os anos de chumbo, confrontando o passado a partir de demandas do presente e questionando os silêncios.

É o caso, por exemplo, de Nicolás Prividera (*M* (2007); *Tierra de los Padres* (2011), *Adiós a la Memoria* (2020)), Albertina Carri (*Los Rubios* (2003), *Restos* (2010)), María Inés Roqué (*Papá Iván* (2004)), Natalia Bruschtein (*Encontrando a Victor* (2005), *Tiempo Suspendido*(2015)), Mariana Arruti (*Trelew* (2003), *El Padre* (2016)), Valentina Llorens (*La Casa de Argüello* (2018)), Andrés Habegger (*Histórias Cotidianas* (2001), *El (Im)posible Olvido* (2016)), Germán Scelso (*El Hijo del Cazador* (2018), *El Empresario* (2023)).

⁵⁷ O professor Geraldo Miniuci Ferreira Júnior discute, no artigo *Terrorismo de Estado* (2021), se o Estado, que detém o monopólio do uso da força, deveria receber tratamento jurídico diferenciado quando age como inimigo da sociedade e em que condições seria possível o crime de terrorismo de Estado. Para ele, terrorismo de Estado está configurado quando o terror é uma tática para atingir fins políticos, da qual o Estado pode lançar mão.

Este cinema, que de certa forma pode estar inserido no que definimos como história do tempo presente⁵⁸, faz parte de uma tomada de posição dos cineastas de politizar a estética a partir de um olhar crítico para este passado insepulto. Essa tomada de posição, motivada pelas demandas de sutura em um corpo social ainda ferido, inclui não apenas realizadores que carregam o estigma de serem filhos (ou parentes) de sequestrados desaparecidos, mas cineastas de uma geração nascida entre fins dos anos 1960 e início dos 1970.

Jonathan Perel é um desses cineastas que, frente aos grandes problemas da sociedade em que está inserido, decidiu que a memória da ditadura militar argentina faria parte de seu método de trabalho. Nascido em Buenos Aires em 1976, ano do último golpe militar na Argentina, poderia ser filho da “geração dizimada”⁵⁹, embora sua família não figure entre as vítimas da ditadura militar.

Mesmo sem a “chancela” de familiar de vítimas da ditadura, Perel, que se considera mais cartógrafo que cineasta, assume uma tomada de posição frente ao que se convencionou chamar “dever de memória” e se dedica a tratar do tema em seus filmes: são quatro longas-metragens e um que estava em produção durante a elaboração deste trabalho de pesquisa, um média-metragem e três curtas-metragens⁶⁰.

Durante esta pesquisa, o documentarista trabalhava em seu novo filme, em que voltará ao rio da Prata, considerado pelos argentinos como um grande cemitério, onde estão ocultados cadáveres de opositores ao regime militar atirados

⁵⁸ Frente a um futuro incerto, a relação com o passado se transforma, na medida em que o presente passa a ser um detector de sentido em relação à memória (Dosse, 2012).

⁵⁹ *Generación diezmada* em castelhano, a geração dos presos, sequestrados desaparecidos, exilados políticos durante a última ditadura civil-militar argentina.

⁶⁰ Longas-metragens: *O Prédio* (2010), *17 Monumentos* (2012), *Toponímia* (2015) e *Camuflaje* (2022). Média: *Tabula Rasa* (2013). Curtas: *Os murais* (2012), *As Águas do Esquecimento* (2013) e *5-T-12 Ushuaia* (2016).

dos chamados “voos da morte”⁶¹. “Sou apenas um membro da sociedade interessado em contribuir para a construção da memória sobre a ditadura em meu país”, afirmou Perel durante debate no ciclo *Qué leen los cineastas?*, realizado ao longo de 2023 pela prefeitura de Buenos Aires na Biblioteca Miguel Cané e coordenado pelo crítico de cinema e de literatura Diego de Angelis⁶².

A construção desta memória nos documentários *Toponímia* (2016) e *Camuflaje* (2022) é elaborada a partir de uma estratégia de montagem crítica, apesar das diferenças formais entre os dois filmes. A montagem crítica, conceito desenvolvido por Georges Didi-Huberman no livro *Remontagens do Tempo Sofrido: o Olho da História II* (2018), pressupõe uma “montagem do pensamento elevado até o ritmo da cólera para, calmamente, cindir melhor a violência” (p. 97), ou seja, uma tarefa dialética de intervenção nas imagens do mundo, em um exercício de desmontagem e remontagem.

O autor francês entende a montagem tanto como um método quanto como uma forma de conhecimento (2015, p. 132). Para ele, a montagem é o que coloca as coisas em relação, permitindo que as vejamos (Didi-Huberman, 2020). A montagem faz surgir e agrupa formas heterogêneas, ignorando qualquer ordem de grandeza e hierarquia, projetando-as em um mesmo plano de proximidade (Didi-Huberman, 2017, p. 81).

No entanto, essa relação entre as imagens não pode ser reduzida à simples equivalência – essas duas imagens estão lado a lado porque significam a mesma coisa –, ou à simples oposição – essas duas imagens estão lado a lado porque

⁶¹ Em junho de 2023, a Argentina repatriou uma aeronave utilizada nos voos da morte, uma demanda das filhas das Mães da Praça de Mayo, e seria exposto como símbolo “do horror da última ditadura, como a materialização da fase final de extermínio”, conforme nota oficial do governo argentino. Ver mais em: <https://www.argentina.gob.ar/noticias/el-gobierno-nacional-presento-el-avion-recuperado-que-fue-utilizado-para-los-vuelos-de-la>. Acesso em 22 de dezembro de 2023.

⁶² O encontro com Jonathan Perel, com debate e projeção do longa *Camuflaje*, ocorreu no dia 5 de agosto de 2023.

significam o contrário – (Didi-Huberman, 2018, p. 160), pois a montagem funciona como um ato de recolher e ler a diversidade das coisas (Idem, p. 158-159).

No caso do cineasta argentino, o que os dois documentários analisados na presente pesquisa sugerem como montagem crítica está na forma como que ele enxerga a paisagem e como desconstrói e articula esse espaço imaginado com outros elementos, criando os percursos críticos de memória para que o espectador elabore também ele suas memórias. O cinema como dispositivo de apresentação e de elaboração do trauma histórico.

Em *Toponimia*, são os planos fixos e longos das paisagens urbanas nas pequenas cidades construídas a partir de modelos arquitetônicos de vilas militares na província de Tucumã, apenas com o som direto, precedidas de documentos oficiais de doação de terrenos para a construção dos vilarejos e de arquivos militares sobre a escolha dos locais, dos nomes das cidades, e informações sobre a repressão a trabalhadores naquela região.

Não há o elemento da voz *over* conduzindo os afetos do espectador em relação à história, como o faz Patricio Guzmán na trilogia analisada no capítulo anterior, mas as articulações sobre a colaboração das elites econômicas com a ditadura militar vão sendo tecidas por meio das imagens dos arquivos e das tomadas das pequenas cidades e dos espaços abandonados.

Perel compreende seu cinema como contra-monumento, cuja finalidade é dar seu testemunho, afirma o pesquisador argentino Adrián Gorelick, para quem o cineasta recorda, em seus filmes, que a única maneira em que um monumento cumpre sua função memorial “é quando é reativado permanentemente como coisa pública, reapropriado cotidianamente pelos cidadãos” (2014, s/p).

Gorelick considera que a maneira como Jonathan Perel escolheu filmar as vilas tucumanas “dá uma grande porosidade aos filmes, convertendo-os em uma espécie de mirante privilegiado” a partir do qual o espectador pode ajustar suas

posições de forma que “uma determinada sensibilidade ideológica” pode ser transformada no contato com esse material (Idem).

Como já apresentado na introdução, a noção de cinema como contra-monumento elaborada por Perel é importante para esta tese, na medida em que proponho a ideia de paisagem-monumento como categoria de análise. O argumento de Perel rejeita a noção de monumento no sentido de celebração de eventos históricos traumático e isso deve ser levado em consideração na medida em que neste século XXI já avançado temos assistido, não apenas nos países da América do Sul, mas no mundo, a derrubadas de estátuas e de outros monumentos arquitetônicos a partir, principalmente, da demanda de grupos subalternizados cujas políticas de esquecimento os relegaram às margens da história. Vivemos uma época de crise dos monumentos.

Ainda assim, sustento a defesa de que as paisagens em *Toponimia* são paisagens-monumento, monumentos que, pela montagem, são virados do avesso para que suas entranhas sejam expostas, criando, assim, de fato, um cinema contra-monumento. A ideia de paisagens-monumento que defendo neste capítulo está baseada no fato de que a montagem crítica de Jonathan Perel neste documentário transforma as vilas quase fantasmas de Tucumã em monumentos a partir do confronto com arquivos documentais do aparato estatal, fazendo que elas não apenas evoquem memórias coletivas, mas construindo narrativas que refletem as dinâmicas de poder do Estado repressor e seus colaboradores durante a ditadura militar argentina.

Em *Camuflaje*, Perel toma emprestado a imaginação política do escritor e filho de sequestrados desaparecidos Felix Bruzzone, e faz uma aproximação ao Campo de Mayo a partir de encontros que se estabelecem ao redor do espaço, construindo uma experiência a partir da percepção de que aquele lugar de memória também é um lugar vivido. Cada personagem que cruza o caminho de Bruzzone, no papel do corredor Fleje, o faz avançar um pouco mais além das cercas que limitam o acesso à unidade militar que foi um dos maiores centros clandestinos de prisão durante a última ditadura argentina.

A construção crítica da memória se dá a partir da apropriação que o cineasta faz do espaço concebido pelo inimigo (aqui penso também no Campo de Mayo como um arquivo tóxico, para retomar Thomas Elsaesser) para tensioná-lo com elementos ficcionais que parecem se opor ao que ele representa a fim de transformá-lo em um bem comum (Didi-Huberman, 2018, p. 98), aberto ao debate público e, assim, quem sabe, contribuir para enfrentar não apenas o esvaziamento de sentido das políticas de memória, mas a aniquilação mesma dessas políticas. Aqui, a memória elaborada a partir de elementos de ficção, o que distancia Perel de sua metodologia fílmica, não é um meio neutro, mas um território para transmitir aquilo que parece não poder ser transmitido (García, 2018, p. 9).

Elaborei a análise do último documentário de Jonathan Perel, *Camuflaje*, partindo da premissa de que a paisagem aqui é uma paisagem-arquivo, na medida em que os espaços estão postos em cena como arquivos a serem escrutinados não apenas pelo cineasta, mas pelo espectador, para que então se tornem documentos expostos à vontade de memória (neste caso espacializada).

Aqui, paisagem-arquivo é entendida como a paisagem na qual estão contidos rastros e informações que ajudam a compreender o passado, podendo ser “lidas” como textos que narram a história, reunindo diversas temporalidades e experiências, e fazendo com que diferentes épocas e eventos interajam e coexistam. Isso sem deixar de refletir sobre quem tem o direito de acessar e interpretar essas paisagens-arquivo, e sobre como as memórias coletivas contidas ali podem ser transmitidas.

Não apenas o Campo de Mayo, mas também os vilarejos tucumanos, com seus espaços quase fantasmas, foram concebidos e salvaguardados pelo “inimigo” interno⁶³, e a questão que se coloca nesta tomada de posição de Perel é como ele decide filmar esses espaços para transformá-los, no cinema, em território crítico (e dialético).

⁶³ A noção de inimigo pode ser uma noção subjetiva, pois aqui trata-se do próprio Estado como terrorista, e não a população civil, como o regime autoritário apontava nos anos de 1970.

Embora a estrutura dos dois documentários seja diferente, a intenção da montagem permanece crítica em ambos, no sentido de que levam a refletir sobre como o trabalho de manipulação de elementos de certa forma díspares, como documentos oficiais, de arquivos pessoais, de testemunhos e do espaço pode conferir visibilidade à história recente argentina, fortalecendo assim a disputa por esses territórios e por essas memórias.

Um exemplo disso pode ser visto em *Toponimia*, na sequência que começa em 29' e vai até 31'35": aqui, as tomadas fixas do vilarejo mostram os bustos e as placas em homenagem a militares, explicitando o caráter autoritário do projeto, e, num dado momento, uma estátua de uma mulher com uma criança no colo – a pátria que cuida dos seus “comandados”. Imediatamente após a tomada com a estátua maternal, aparece a torre de vigilância de Capitán Cáceres. O som direto, que traz sons que não condizem com que estamos vendo (imagens anacrônicas), cria uma desconexão temporal entre o que vemos e ouvimos, e reforça a ideia de fantasmas do passado que insistem em rondar o país.

Nesse trabalho de montagem crítica, em que Jonathan Perel, mais que construir novas memórias, cria, como ele mesmo afirma, percursos para que o espectador confronte ele também suas próprias memórias com o que seus filmes discutem. Ou seja, um método que constrói, como defende Luis Ignacio García (2018), uma comunidade em montagem – montagem essa que se politiza quando é articulada a partir do conflito, “uma grande máquina de politização” (García, 2018, p. 100).

3.2.

Paisagem-monumento em *Toponimia*: fantasmagoria e a história do presente

Figura 34 – Frame de *Toponimia*: Imagem de arquivo de uma vila recém-construída pelos militares em Tucumã, nos anos de 1970



Sem narração que coloque o espectador na província de Tucumã, no noroeste argentino, ou que o situe sobre do que se trata *Toponimia*. Apenas som direto. Não há entrevistas com especialistas, testemunhos de vítimas ou uso de arquivos pessoais. Nos sete minutos e meio do prólogo, Perel nos apresenta uma sequência de imagens de arquivos oficiais da província tucumana e do Ministério da Justiça. Ele começa com imagens aéreas de pequenas cidades ou – para quem tem a experiência de ser filha ou filho de militar e cresceu nos anos de 1970, seriam mesmo fotografias de vilas militares –, depois com documentos que justificam a criação das pequenas cidades e em seguida, fotos das inaugurações dos vilarejos (Figuras 34, 35 e 36).

Figura 35 – Frame de *Toponimia*: documento oficial que justifica a criação de povoados militares em locais onde a luta armada contra a ditadura se estabeleceu

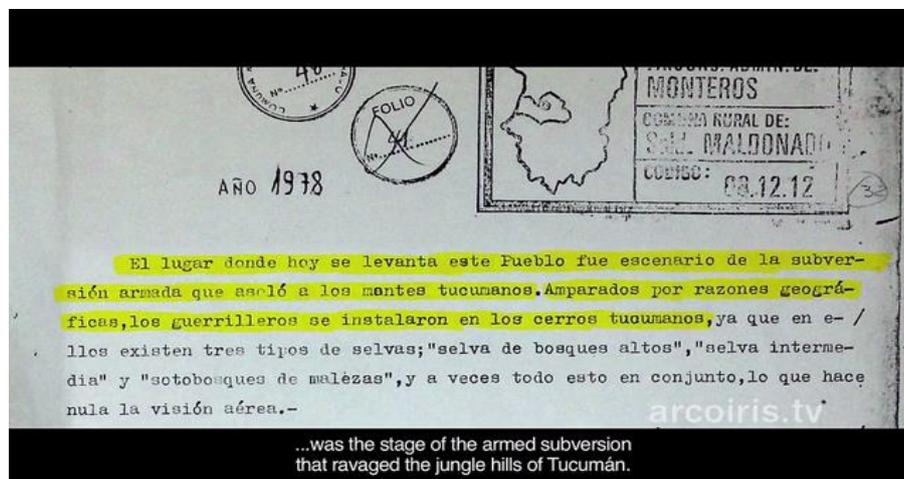


Figura 36 – Frame de *Toponimia*: Fotografias do arquivo do Ministério da Justiça mostram o aparato militar nas inaugurações dos vilarejos



Antes do golpe militar de 24 de março de 1976, a instabilidade política tomava conta da Argentina com uma grave crise no regime peronista. Em 1975, com o objetivo de exterminar a guerrilha rural do Exército Revolucionário do Povo (ERP), braço armado do Partido Revolucionário dos Trabalhadores (PRT), um decreto instituiu a Operação Independência na província de Tucumã. Os sequestros e desaparecimentos forçados que tomaram conta da Argentina a partir de 1976

começaram ali, um ano antes (Colombo, 2020, p. 113). A repressão não dizia respeito apenas aos militantes do ERP, mas impactou toda a população da região. “Na implementação das políticas de contrainsurgência, a aniquilação do ‘inimigo’ não é a única prioridade; ‘ganhar os corações e as mentes’ da população civil também foi central” (Colombo, 2020, p. 114).

No rastro da estratégia de ganhar corações e mentes que o Exército elaborou o Plano de Reassentamento Rural, que resultou no deslocamento forçado de 500 camponeses para os quatro vilarejos criados na chamada Zona de Operações Militar, apresentados em *Toponimia*: Teniente Berdina, Soldado Maldonado, Capitán Cáceres e Sargento Moya. “Os nomes escolhidos para batizar os vilarejos são nomes de militares que – segundo o relato das Forças Armadas – teriam morrido em confrontos com a guerrilha na Zona de Operações” (Idem, *ibidem*).

Esse Plano de Reassentamento Rural, cuja base era um programa militar, propunha “reagrupar a população sob o conceito de povoados estratégicos” para cortar “todo vínculo entre a população e os movimentos guerrilheiros através de deslocamentos forçados e reagrupamento da população (em sua maioria rural ou indígena)” (Colombo, 2020, p. 115) e não foi uma “tecnologia” desenvolvida pelos argentinos.

Entre as décadas de 1960 e 1980, o método de “urbanização forçada”, para consolidar o poder do Estado sobre zonas de influência da luta armada, foi utilizado também em outros países da América Latina que viviam sob um regime autoritário, mas foi “importado” a partir de diversas experiências semelhantes que ocorreram no mundo desde o início da Guerra Fria (Idem, *ibidem*).

O documentário está dividido em prólogo, quatro capítulos (um capítulo para cada povoado) e epílogo. A decisão de Jonathan Perel em utilizar documentos de arquivos oficiais produzidos pelo aparato repressivo e não lançar mão de depoimentos e de arquivos de vítimas do terrorismo de Estado durante a ditadura, de forma que a montagem faça com que a paisagem-monumento dê seu testemunho, leva à discussão de Jean-Louis Comolli (2008) sobre filmar o inimigo. Neste caso,

seria filmar “politicamente” os documentos e os territórios produzidos pelo “inimigo”, em que, a partir da montagem, Perel mostra uma “luva pelo avesso” para fazer “ver as costuras e as carcaças desse poder” inimigo (Comolli, 2008, p. 127), ou seja, é a partir dessa estratégia crítica, desta “manipulação dos fatos para conseguir uma unidade de pensamento”⁶⁴ que a toxidade da paisagem-monumento e dos arquivos emerge e que esses documentos passam da categoria meramente administrativa para a histórica.

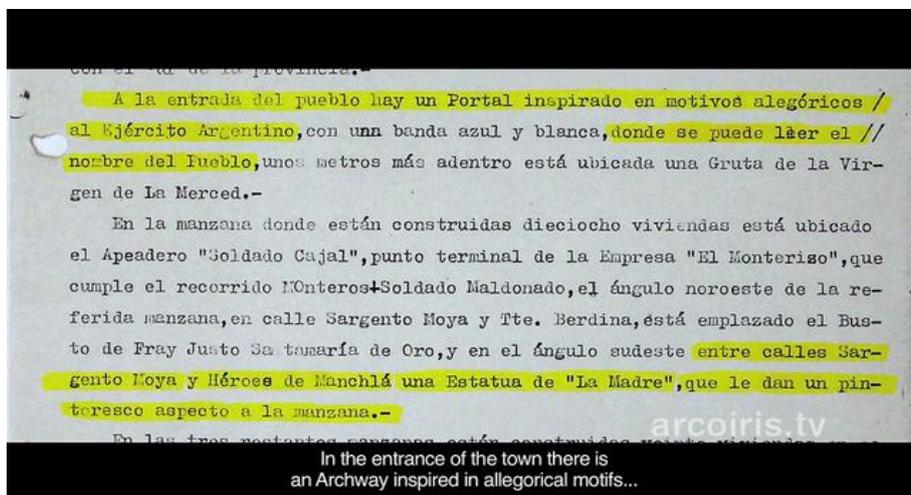
Ocorre que apenas a vontade do cineasta não é suficiente para que este o espaço seja percebido como um “documento (ou monumento) da barbárie” ou para, ainda com Comolli, “incitar o espectador em direção a um sentimento de horror e de revolta lógica” frente à violência perpetrada pelos militares nos anos de 1970, “sem fazê-lo deleitar-se” (2008, p. 131). O espírito do tempo e as condições políticas são fundamentais para possibilitar uma nova leitura do evento histórico.

A “Era Kirchner” ou “Era K”, durou 12 anos, primeiramente com Néstor Kircher (2003-2007), seguido de Cristina Kirchner (2007-2015), e um dos legados foi a implementação de lugares de memória da última ditadura e uma política de maior aproximação com organismos de direitos humanos. Portanto, um momento propício para que documentários como os de Perel pudessem ser produzidos, mesmo que neles estejam críticas a determinados aspectos das políticas de memória.

Afinal, como defende Jean-Louis Comolli, “filmar politicamente seria valer-se do cinema para compreender o momento político em que alguém filma” (2008, p. 124). Assim, cabe retomar aqui algo que trouxe na introdução do capítulo: a construção de sentido do passado se faz no presente, sempre frente às incertezas do futuro (ou a um futuro idealizado e nunca concretizado), e o dispositivo fílmico é um dos suportes de elaboração dessa história do tempo presente.

⁶⁴ Referência à teoria da montagem de Eisenstein (XAVIER, 2005, p. 132).

Figura 37 – Frame de *Toponimia*: o projeto urbanístico dos povoados detalhado nos arquivos conduz a câmara de Perel ao longo dos capítulos



O projeto urbanístico dos povoados construídos nos anos de 1970 está detalhado nos arquivos que Perel torna públicos (Figura 37), colocando em cena como testemunhos desse território em disputa. Eles servem de guia para que o cineasta registre cada vilarejo, em tomadas fixas de longa duração – entre 15 segundos e 1 minuto, em que mostra os pórticos de entrada das quatro localidades (Figuras 38, 39, 40 e 41), as ruas planejadas, os pequenos monumentos, os espaços minuciosamente (e estrategicamente) planejados dentro da lógica de uma unidade militar.

Figura 38 – Frame de *Toponimia*: pórtico de entrada de um dos quatro povoados “militares” tucumanos



Figura 39 – Frame de *Toponimia*

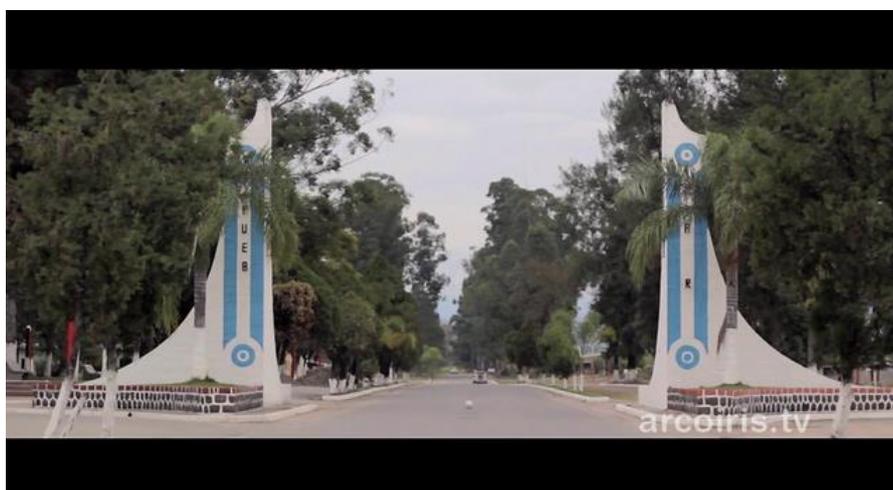
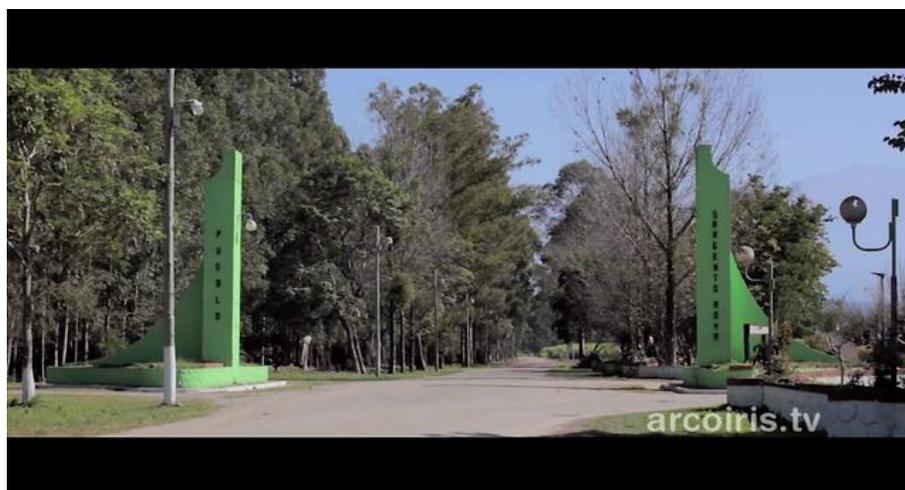


Figura 40 – Frame de *Toponimia*Figura 41 – Frame de *Toponimia*

A experiência de ter crescido em vilas militares torna *Toponimia* um filme muito familiar: a sensação de estar no Setor Militar Urbano, em Brasília, ou na vila militar de Marabá, no Pará, na região onde ocorreu a Guerrilha do Araguaia, é inevitável. Os pórticos de entrada, as torres de observação no meio da localidade (onde brincava quando criança, quando o guarda estava de folga) parecem ter saído da minha infância, assim como os sons dos cachorros latindo, das crianças

brincando de bola, dos jogos de futebol dos adultos no campo da vila. Para mim, como espectadora, essa é uma paisagem familiar. A diferença é que em Tucumã, os povoados foram construídos para civis viverem – mas, dentro da mesma lógica (e da vigilância) militar.

Os portais de entrada, monumentos da ocupação militar na região, como uma bandeira fincada para marcar território, parecem deixar um aviso: “Não ultrapassem, unidade militar”. Em todas as localidades, outra “bandeira fincada”, mas desta vez na praçinha central: o busto do militar que dá nome ao vilarejo, com uma placa que registra a “morte em combate” do homenageado (Figuras 42 e 43). A presença dos militares é registrada no documentário por meio da paisagem(monumento) e dos documentos oficiais agora desclassificados; não há presença física militar nas localidades, apenas a presença simbólica.

Figura 42 – Frame de *Toponimia*: monumentos da ocupação militar em Tucumã

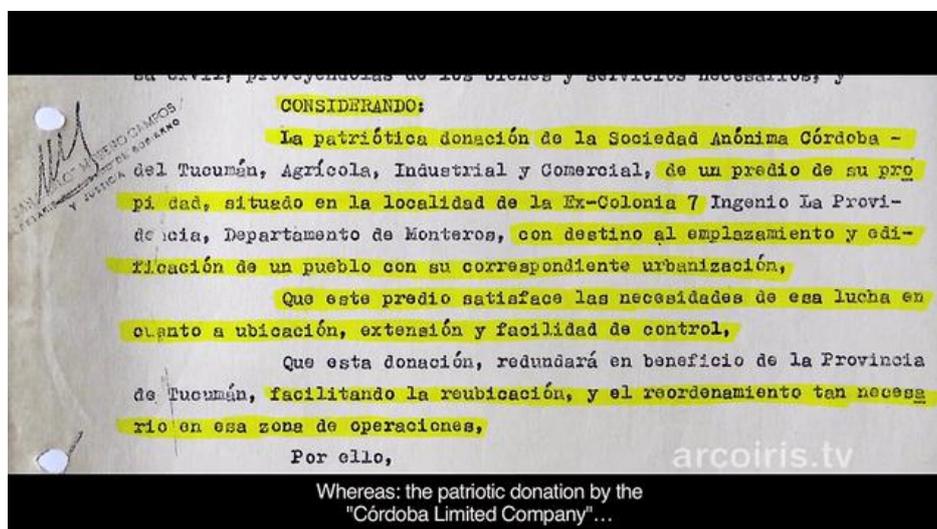


Figura 43 – Frame de *Toponimia*: monumentos à memória do terrorismo de Estado, produzidos para apagar a memória da resistência à ditadura



A presença simbólica não está apenas nas placas comemorativas, nos bustos, nos nomes e nas entradas dos vilarejos: a arquitetura militar das escolas, dos centros de lazer, a espacialidade, tudo isso também remete a instalações das Forças Armadas, inclusive com a sensação de que os espaços apresentados ali fazem parte do complexo militar do Campo de Mayo e que Felix Bruzzone, entrará em cena a qualquer momento. Jonathan Perel explora esses espaços em planos fixos e longos, que duram até um minuto. A experiência do tempo em *Toponimia* permite ao espectador transitar do presente para o passado inscrito naquelas imagens e circular por aqueles espaços, tornando-se ele também um arqueólogo em busca do que restou da ditadura no tempo presente.

Figura 44 – Frame de *Toponimia*: documento que registra a “patriótica doação” de terreno para o plano de reassentamento rural na zona de operações militares em Tucumã



Na falta de narração que pegue o espectador pela mão nesse percurso, Perel aposta na montagem crítica, reunindo elementos que ajudem a restituir o que se pretendia ocultar. Uma das questões centrais que emergem dessa montagem é o apoio de diferentes setores da sociedade ao terrorismo de Estado. Para fazer com que esta paisagem-monumento dê seu testemunho, ele coloca em cena os documentos de doações de prédios e terrenos para o Plano de Reassentamento Rural, feitas por latifundiários, grandes empresários ou por famílias abastadas (Figura 44) e as placas de inauguração dos povoados, que apontam quem estava presente, com um detalhe que não pode passar despercebido: “autoridades eclesíásticas” (Figura 45). Assim, Perel reforça a colaboração empresarial e eclesíastica da ditadura militar argentina.

Figura 45 – Frame de *Toponimia*: as inaugurações dos povoados sempre contavam com autoridades políticas, civis e eclesiásticas



Se o cinema produzido por Jonathan Perel pode ser compreendido como suporte da história do tempo presente (como já defendi), como instrumento de construção de memórias cujas políticas de esquecimento tentaram eliminar, mas a partir de interrogações sobre o presente, considero plausível refletir sobre o que Nicolás Prividera apresenta no ensaio *Una mirada a la oscuridad argentina* (2023). O cineasta, professor e ensaísta questiona o espanto da intelectualidade argentina frente ao que ele chama de “avanço das sombras”, referindo-se à eleição de um presidente de extrema-direita, perguntando-se em que momento ela deixou de compreender o presente.

Talvez os intelectuais tenham uma justificativa para isso, mas Prividera defende que não há desculpas para o campo das artes terem ignorado o que estava sendo gestado há décadas – ou que nunca de fato deixou de existir, afinal, “o passado nunca está morto”, como indica a frase de William Faulkner no início deste capítulo, que peguei emprestado justamente do ensaio de Nicolás Prividera. A partir dessa afirmação, o texto de Prividera passa a ser autorreferente e ele trata de seus próprios documentários, o que não me interessa aqui. Recorro a ele e à reflexão sobre o papel da arte para “presentir” o que está por vir, mesmo quando filma o

que não se vê⁶⁵. Nos quatro capítulos de *Topinimia*, que seguem a mesma estrutura de planos, Jonathan Perel se detém em slogans pintados em muros (Figuras 46, 47 e 48). Slogans da ditadura militar que poderiam ter saído de um manifesto da TFP – Tradição, Família e Propriedade ou de material de campanha de Javier Milei ou de Jair Bolsonaro.

Figura 46 – Frame de *Topinimia*: Deus, Pátria e Lar



⁶⁵ Tomo emprestado esse “filma o que não se vê” de Patricio Guzmán e seu livro *Filmar o que não se vê, um modo de fazer documentários* (São Paulo: Edições Sesc, 2017).

Figura 47 – Frame de *Toponimia*: Paz e conciliaçãoFigura 48 – Frame de *Toponimia*: Liberdade, liberdade, liberdade. “Liberdade avança?”

Evidentemente que Jonathan Perel não tinha como prever a ascensão de Javier Milei ao poder quando filmou *Toponimia*, durante o segundo mandato de Cristina Kirchner. No entanto, se defendo que cada paisagem/espço é feita de diferentes temporalidades e que as estratégias de montagem de cada cineasta analisado nesta tese fazem com que essas temporalidades sem encontrem no tempo presente, projetando outros futuros possíveis, posso também defender que tais

estratégias podem ser capazes de deixar pistas sobre as sombras que continuam a rondar.

Nesse sentido, temos neste documentário, mesmo que “de modo lateral ou inconsciente” (Prividera, 2023, s/p), a indicação de algo estaria por vir. Georg Lukács (1965) dirá que o contraste entre viver e contemplar não é casual e ele vem a partir da posição básica do escritor, ou seja, de sua tomada de posição frente aos grandes problemas da sociedade. Se aqui Perel filmou o que não viu, “prevendo” a guinada à extrema-direita da sociedade argentina, isso se deve à sua tomada de posição e a decisão por um cinema que coloca a memória do evento mais traumático do século XX naquele país na arena política do presente.

Figura 49 – Frame de *Toponimia*: o passado presente nos resíduos



Monumento à violência contra os camponeses, as paisagens em ruínas do epílogo dão seu testemunho sobre a desapropriação de terras para a Operação Independência (Figura 49). Os habitantes da zona rural de Tucumã jamais foram indenizados, foram obrigados a viver nos povoados construídos para manter a população sob o jugo do Estado, sofreram com prisões ilegais, torturas e também foram vítimas de desaparecimento forçado. Importante situar que a província de

Tucumã foi palco de grande resistência da classe trabalhadora urbana e rural contra a ditadura, pois já eram organizados politicamente, sejam em sindicatos ou em partidos, como é o caso do ERP. Mais de 50% das vítimas prisão ilegal, tortura, sequestro e desaparecimento eram trabalhadores sindicalizados.

Em *Toponimia*, assim como em *Camuflage*, embora com estratégias complementemente diferentes, Jonathan Perel faz um acercamento cuidadoso do espaço. Ele não entra “sem pedir licença”. Prefere tatear o entorno para não espantar os fantasmas do passado e estabelecer uma relação dialética com os rastros deixados pelo aparato repressor do Estado, estabelecendo as bases para a construção de uma memória soterrada. Essa aproximação pelas bordas se dá pela montagem que apresenta documentos e projetos urbanísticos e imagens de satélite antes de pegar a estrada e percorrer os povoados de Teniente Berdina, Soldado Maldonado, Capitán Cáceres e Sargento Moya.

A posta em cena dos arquivos oficiais como monumentos da repressão e o tempo expandido dos planos fixos das paisagens/espços monumentos construídos sob um território em disputa, são um gesto de memória que afeta o presente, pois traz para o centro do debate novas perspectivas sobre a violência no/do espaço durante a ditadura, sobretudo no momento em que a memória coletiva argentina sobre a aquele período está em xeque. Perel utiliza as ruínas e os rastros como matéria de novas montagens de sentido, “depois da morte de sentido” (García, 2018, p. 11), criando sua própria política de memória.

3.3.

Paisagem-arquivo em *Camuflaje*: a pulsão que gera movimento

O espaço/paisagem como testemunho. A metodologia de trabalho de Jonathan Perel é explícita e ele reforça a relevância do espaço para refletir sobre a história e a memória, em depoimento publicado no livro *Ditaduras Revisitadas*:

Cartografias, Memórias e Representações (2016): “Estes espaços [retratados em seus documentários] os não lugares, abrigam – ainda hoje, apesar de tudo – o passado” e questiona sobre como fazer com que os lugares falem e como girar em torno de uma ausência, evitando o prazer que é próprio de toda a experiência cinematográfica (Araújo; Morettin; Reia-Baptista, 2016, p. 767). A resposta para essas inquietações, segundo ele, é o silêncio (um silêncio velado) e a obstinação na duração do “inimaginável” ou “irrepresentável” (Idem), e parece estar dada na quase totalidade de seus documentários.

Em *Camuflaje (2022)*, o lugar escolhido por Jonathan Perel para dar prosseguimento à série de documentários sobre “lugares de memória” da última ditadura argentina é o *Campo de Mayo*, um dos principais centros clandestinos de prisão e tortura dos anos de 1970 na Argentina. Mas não “apenas” isso – além de ser um centro onde o horror era praticado, o *Campo de Mayo* foi o local onde as estratégias e as políticas do terrorismo estatal eram elaboradas. Se o espaço ainda é central neste trabalho, ele foge do estruturalismo empregado por Perel nos filmes anteriores. Agora, Perel coloca o escritor Félix Bruzzone como protagonista e o acompanha em encontros com pessoas ao redor do complexo militar. Não mais apenas observa a paisagem. Em cada segmento, o filme acrescenta diferentes perspectivas sobre o *Campo de Mayo*.

Aqui, o desafio de Perel não é apenas falar do inimaginável sem cair em fórmulas fáceis, mas elaborar como falar sobre uma vida que falta, sobre um corpo insepulto de uma mãe sem a validação de ser filho de sequestrados-desaparecidos, em um país com uma produção significativa de “cinema de filhos”, sobretudo a partir dos anos 2000 –, cinema em primeira pessoa realizado por filhos de sequestrados-desaparecidos durante a última ditadura militar argentina.

Diferentemente dos filmes anteriores, em que criava paisagens respeitando certa distância (para não assustar os fantasmas) em longos planos fixos dos espaços, em *Camuflaje* ele desconstrói a paisagem do Campo de Mayo, a maior guarnição militar da Argentina (ainda em funcionamento) utilizado como um dos maiores centros de detenção clandestina da ditadura, desmistificando-o a partir de uma

estratégia que ficcionaliza a relação de um filho de desaparecidos políticos com aquele “lugar de memória”.

O filho em questão é o escritor e professor Félix Bruzzone, autor dos livros *Campo de Mayo, 76, Los Topos* e *Las Chanchas*, da peça teatral *Cuarto Intermédio: Guía Práctico para Audiencias de Lesa Humanidad* (com a jurista, escritora e atriz francesa de origem argentina Monica Zwaig) e de performances que tratam do tema. Marcela Bruzzone, mãe de Félix, também nascido em 1976, esteve detida no “Campito”, como foi chamado o centro de detenção clandestino localizado Campo de Mayo e seu corpo nunca foi recuperado. Seu pai, Félix, também consta na lista de 30 mil detidos e desaparecidos nas mãos do Estado: foi sequestrado meses antes de o filho nascer. Em *Camuflaje*, Félix Bruzzone “empresta” a Jonathan Perel a legitimidade necessária para abordar a ditadura com uma narrativa “mais pessoal”, por assim dizer, a partir do personagem Fleje.

Importante destacar que, para que Perel e Bruzzone realizassem o projeto de *Camuflaje*, foi preciso que outros viessem antes e abrissem caminho para filmes que dialogassem com o irreparável, negando a construção de um grande relato sobre a militância dos anos de chumbo, e que têm como característica, de acordo com o professor argentino e pesquisador do CONICET Pablo Piedras, “a identidade como falta, a memória como eixo temporal da narração e a representação do mundo histórico como problema por resolver” (2014, p. 184). Precisamente se situa aí *Los Rubios* (Albertina Carri, 2003). Não é impreciso afirmar, assim, que sem *Los Rubios*, *Camuflaje* não seria possível 20 anos depois.

O próprio Jonathan Perel reconhece este papel da cineasta e escritora Albertina Carri⁶⁶, apontando o filme de 2003 como um dos mais significativos sobre a ditadura – para ele, Albertina Carri “abriu o caminho” para que outros artistas

⁶⁶ Diretora dos longas-metragens *No Quiero Volver a Casa* (2000), *Géminis* (2005), *La Rabia* (2008), *Cuaterros* (2016), *Ilhas do Fogo* (2018); do média-metragem *Palabras Ajenas* (2023); e dos curtas *Aurora* (2001), *Barbie También Puede Estar Triste* (2002), *Restos* (2010) e *Pets* (2012).

pudessem trilhar⁶⁷. No documentário performativo *Los Rubios*, Albertina Carri⁶⁸ ficcionaliza a descoberta do desaparecimento dos pais com bonecos Playmobil. A docente argentina e pesquisadora do CONICET Natalia Taccetta, que escreveu alguns artigos sobre o documentário de Carri, considera que ele é inaugural para o novo cinema de pós-ditadura e de pós-crise de 2001 na Argentina (2017, p. 4). Para ela, esse caráter inaugural tem a ver com aspectos formais e estéticos, e não cronológicos, na medida em que se desloca das estéticas hegemônicas a partir do fim da ditadura, em 1983: “sua forma irreverente desafiava os até então considerados ‘cânones’ da memória” (Taccetta, 2017, p. 4).

Camuflaje surge a partir de um e-mail que Bruzzone mandou para Perel, com o argumento do livro *Campo de Mayo*, perguntando se ele se interessaria em filmar a história de Fleje, um ex-piscineiro que se muda com a família para uma casa nas imediações do Campo de Mayo sem saber que sua mãe havia ficado presa ali⁶⁹. Em entrevista ao jornal *Página 12*, em 23 de março de 2023, Félix Bruzzone conta como o Campo de Mayo se converteu em um “motor de busca e em usina criativa” para seus trabalhos. Desde 2013 realiza “conferências performáticas” sobre o lugar, a partir do ponto de vista de um corredor, ao lado da atriz, escritora e diretora de cinema e de teatro Lola Arias, por diversas cidades argentinas⁷⁰.

“O Campo de Mayo começou a ser para mim uma zona sobre a qual trabalhar, mas não sabia como. Tinha a sensação de que só a escrita não seria suficiente e tinha que tentar outra coisa. Quando Lola Arias me propôs a conferência

⁶⁷ Durante encontro com Jonathan Perel, com debate e projeção do longa *Camuflaje*, no dia 5 de agosto de 2023, na Biblioteca Miguel Cané, em Buenos Aires.

⁶⁸ Em manifestações nas redes sociais depois dos resultados das eleições na Argentina, em novembro de 2023, Albertina Carri afirmou que não imaginaria que, 20 anos depois, seu *Los Rubios* poderia voltar a ser discutido, mas que considerava que esse era um bom momento – Javier Milei e Victoria Villarruel encarnam o conservadorismo e o negacionismo frente à ditadura militar, e põem em risco as políticas de memória implantadas na Argentina.

⁶⁹ Felix Bruzzone comprou uma casa nas imediações do Campo de Mayo com a indenização recebida pelo desaparecimento dos pais, sem saber que Marcela Bruzzone havia sido detida ali.

⁷⁰ <https://lolaarias.com/my-documents/>. Acesso em 22 set. 2024.

pensei que talvez fosse por aí. Fizemos [a conferência] durante muitos anos e em paralelo estava escrevendo o romance e as crônicas, algo que nunca tinha feito. Creio que a primeira foi sobre uns treinamentos militares para equipes de *rugby* que os comandos terrestres faziam. E sobre o filme, a questão surgiu prematuramente porque assim que comecei a escrever me dei conta de que poderia ser um filme de Jony [Jonathan Perel]” (Bruzzone, 2023, s/n).

Fleje, descalço, se põe em movimento, correndo sem parar em torno do lugar e conhecendo pessoas e histórias ligadas ao Campo. O Campo de Mayo está a 30 quilômetros da Cidade Autônoma de Buenos Aires, ocupa cerca de 5 mil hectares de área aberta e foi o destino final de 4 mil desaparecidos da ditadura, de acordo com os informes oficiais. A maioria dos desaparecidos que foram levados ao “Campito” eram operários, trabalhadores sindicalizados. Uma característica importante da última ditadura argentina foi a perseguição a trabalhadores organizados em agremiações sindicais.

O Campo de Mayo é um lugar de memória não apenas da ditadura instalada em 1976. Esteve ligado a golpes militares desde 1930. Lá funcionaram pelo menos cinco espaços de detenção: os centros clandestinos “El Campito” e “Las Casitas”, a prisão militar para réus aguardando julgamento, um setor do hospital para onde eram levadas as prisioneiras grávidas, e o aeroporto, de onde saíam também os voos da morte.

Na década de 1980, logo depois do fim da ditadura, a comissão de desaparecidos visitou o Campo de Mayo e encontrou apenas a fundação dos três prédios que formavam o “Campito”, terra removida e quase nenhum vestígio material. Duas décadas depois, sobreviventes e pesquisadores já não encontraram praticamente mais nada, nem as árvores. Mais tarde, equipes forenses voltaram a encontrar as fundações dos prédios e os aviões utilizados para lançar os corpos dos sequestrados ao mar ou ao rio da Prata (Perez, 2022, p. 4).

Assim como Patricio Guzmán se aproxima aos poucos do deserto do Atacama em *Nostalgia da Luz*, Perel entra devagar no Campo de Mayo, rodeando

e tateando o ambiente pelas bordas antes de se embrenhar no campo e de se deixar perder em suas ruínas, para criar memórias, “fixando obstinadamente eventos históricos afogados na força da sombra” (Mbembe, 2020, p.188). Se bem que *Camuflaje* guarde grandes diferenças com os documentários anteriores de Perel, o tempo também parece uma preocupação aqui: parece não haver pressa em se aproximar do espaço e o tempo de escuta do outro é dilatado.

Figura 50 – Frame de *Camuflaje*: os pés descalços de Fleje e a conexão com o espaço



Ao contrário do livro *Campo de Mayo*, em *Camuflaje* não sabemos se o personagem é real ou fictício. Não sabemos onde começa Fleje e onde termina Bruzzone, cujo corpo está em cena, numa busca velada pela mãe sequestrada-desaparecida quando ele ainda era um bebê (o que o salvou de, talvez, ser uma criança sequestrada para ser adotada ilegalmente foi o fato de que ele estava com a avó no momento da detenção de Marcela, militante do Exército Revolucionário do Povo, o mesmo grupamento sufocado em Tucumã durante a Operação Independência.

No prólogo, um plano sequência de quase dois minutos de Fleje correndo descalço em torno ao campo, pisando no mesmo terreno onde, imagina, sua mãe

pode ter pisado pela última vez (Figura 50). O chão áspero, a respiração ofegante, o som dos pés descalços tocando o asfalto, do trem passando, de cachorros latindo e um homem correndo em nossa direção parecem muito mais sugerir alguém em fuga do que alguém envolvido numa busca, ou, ainda, alguém que decidiu sentir aquele lugar ao qual está intimamente ligado e do qual não consegue se distanciar.

Figura 51 – Frame de *Camuflaje* – Paisagens familiares



Figura 52 – Frame de *Camuflaje* – Paisagens familiares



Em seguida, Bruzzone caminha por uma paisagem familiar (Figura 51) – para utilizar uma noção elaborada pela pesquisadora e professora da Universidade Federal de Pernambuco (UFPE) Angela Freire Prysthon (2023), que –, por um

subúrbio de Buenos Aires, nos arredores do Campo de Mayo, onde sua tia foi morar com a família no início dos anos 1980, numa espécie de exílio, quando decidiu afastar-se da militância política por uma questão de segurança, quando a irmã (mãe de Félix) já estava desaparecida. "Paisagem familiar" não se refere apenas ao espaço físico, mas também à construção afetiva e memorial que combina o ambiente e os arquivos íntimos, criando uma atmosfera de proximidade familiar.

A ideia de "paisagem familiar" que evocamos aqui, mas que também se aplica a *Nostalgia da Luz* (ainda que com outra estratégia de montagem), se constrói a partir dos planos fechados que trazem intimidade aos dois personagens conversando enquanto caminham no bairro pelas calçadas mal cuidadas, pelo enquadramento do quintal da casa com a piscina e boias e outros objetos usados para crianças brincarem na água, enquanto a mulher pergunta se ele lembra de quando ia passar os fins de semana lá com a avó. Ou também nos planos fechados dos dois preparando o café na cozinha e depois na sala, quando conversam sobre a internação da avó no Campo de Mayo, onde morreu, assim como a filha (supostamente), "Mamãe se juntou a Marcela em sua solidão", diz a tia, como forma de encontrar consolo nas duas perdas. Félix, que se emociona ao contar como foi reconhecer o corpo da avó (sem nunca ter recuperado os restos mortais dos pais), responde "Não sei" (Figura 52).

Ao contrário de Patricio Guzmán (*Nostalgia da Luz* e *A Cordilheira dos Sonhos*) e de Paz Encina (*Exercícios de Memória*), que constroem paisagens íntimas a partir da aposta em cena de objetos domésticos afetivos, como louças, máquinas de costura, fotografias, corpos compõem a paisagem familiar em *Camuflaje*. Na casa, Félix Bruzzone e sua tia conversam sobre lembranças da infância do escritor/personagem, sobre as razões que os levaram a viver no entorno do Campo de Mayo e das relações que construíram com o lugar, partindo de uma situação concreta, deixando o espectador em uma situação "confortável" sobre o que virá depois, o que não dura muito tempo.

O que se segue entra no campo, talvez, não da fabulação crítica, mas sim da imaginação; a imaginação como o elo que une passado e presente ao criar imagens

a partir daquilo que falta, daquilo que atua como suporte simbólico para enfrentar o trauma, como o meio de representação do mundo e de sobrevivência, ou ainda como ferramenta para transformações sociais (Seligmann-Silva, 2008; Glissant, 2023; Cusicanqui, 2010b)⁷¹.

Figura 53 – Frame de *Camuflaje* – Que afeto nos afeta?



Bruzzone e Perel desconfiam do arquivo e se aproximam dele a partir da prática da escuta de outros personagens – testemunhos que já não confiamos serem reais, embora não importe. Como esse arquivo-paisagem é visto, vivido e escrutinado pelos vizinhos? Qual a relação que cada um estabelece com aquele centro de detenção clandestina e de tortura? Fleje, o duplo de Félix, corre erráticamente ao redor do Campo enquanto também busca brechas para entrar naquele espaço sem ser visto pelos militares e sem pedir autorização.

⁷¹ A imaginação política está também na obra teatral *Cuarto Intermédio: Guía práctica para audiencias de lesa humanidad*, que começa com o encontro de Félix Bruzzone e Moniza Zwaig nos corredores dos tribunais do Fórum Criminal Federal de Comodoro Py, em Buenos Aires, durante os julgamentos dos casos ESMA. A advogada/atriz e o escritor não falam o mesmo idioma e não se entendem bem, mas mesmo assim decidem que podem tratar dos julgamentos sem sofrimento, diz a sinopse da obra. As barreiras culturais e de idiomas, o turismo, o futuro, o peso da justiça são tratados de forma quase delirante para falar não dos acontecimentos passados, mas dos absurdos da máquina judicial e do encontro das famílias vítimas da ditadura com todo esse aparato.

Um dos personagens, um jovem que cresceu na região, sobrinho de um sequestrado-desaparecido, e que tem um negócio de comida, conversa na cozinha e corta pedaços de frango enquanto conta sobre supostas ossadas encontradas no Campo de Mayo, sem que o interlocutor abandone o tom casual da conversa. (Figura 53). Na sequência, o ajudante empilha os filés em uma forma enquanto o assunto continua. Que tipo de afeto o passado violento ainda pode fazer emergir?

Os cinco mil hectares que compõem o Campo de Mayo são objeto constante de disputa, tanto no âmbito imaterial como no material⁷². As formas com que se salvaguarda arquivos são várias e, neste caso, o acesso é controlado pelo Estado, mas, no caso de aprovação de projetos imobiliários privados, o controle ficaria nas mãos da iniciativa privada, o que poderia dar um reforço ao intento de ocultamento de camadas de memórias. As formas de ocupação do entorno do Campo de Mayo também constroem outros sentidos naquele “lugar de memória”: o corretor de imóveis, empenhado em valorizar a região, mostra um grande terreno com uma edificação em ruínas à venda, praticamente colado ao Campo de Mayo, e sugere a construção de estúdios residenciais como forma de investimento.

“Agora não há mais tiros de canhão”, usa como argumento de venda e diz que as pessoas se acostumam com os barulhos dos aviões e helicópteros militares que sobrevoam a região. O arquivo, como já apontado anteriormente, tem caráter intencional e deliberado (assim como suas formas de proteção) e é também fruto de intervenção e do desejo mesmo de memória, seja coletivo ou individual.

Esse desejo de memória pode se manifestar a partir dos exercícios de imaginação política de quem não se supunha detentor do direito à verdade e ao luto público, como mostra o gesto cinematográfico de Jonathan Perel e de Félix Bruzzone, que não oferece respostas fáceis e não conduz os afetos do espectador,

⁷² Na era Kirchner (Néstor Kirchner – 2003 a 2007; Cristina Kirchner – 2007 a 2015) e depois no governo de Alberto Fernandez (2019 a 2023) houve promessas de transformar o Campo de Mayo em lugar de memória assim como a Escola Superior de Mecânica da Armada (ESMA), mas nada foi adiante. O ex-presidente Mauricio Macri (2015-2019) chegou a declarar o Campo de Mayo como “Reserva Ambiental da Defesa”. A área também é cobiçada por incorporadores imobiliários.

mas os convida a fazer parte também desse desejo, materializado no filme pela busca obsessiva (experenciada de formas diferentes) dos duplos Fleje/Bruzzone por informações sobre essa paisagem-arquivo, ao mesmo tempo viva e fantasmática, e sobre seus modos de utilização.

Figura 54 – Frame de *Camuflaje* – Iris e a reivindicação de um lugar de memória



O ponto de inflexão no documentário ocorre quando, dentro do Campo de Mayo, temos o depoimento de Iris Pereyra de Avellaneda, uma das poucas sobreviventes do “Campito”, presidenta da Asociación de Sobrevivientes, Familiares y Compañeros de *Campo de Mayo* (Figura 54). Iris foi presa em abril de 1976 com seu filho, Floreal “*el Negrito*” Avellaneda, de 15 anos, militante da Federação Juvenil Comunista, assassinado logo em seguida (seu corpo foi encontrado na costa uruguaia, com sinais de tortura). Em busca de informações sobre o marido de Iris, operário também militante do Partido Comunista, os militares a mantiveram presa durante três anos. Bruzzone, ou Fleje, caminha com Iris pelas entranhas do *Campo de Mayo*, percorrendo caminhos que ela foi reconhecer anos depois da prisão, quando voltou ao lugar com pesquisadores e entendeu que já havia passado por ali.

Da mesma forma que os pés descalços do corredor em deriva, o caminhar do filho de desaparecidos e da sobrevivente, mãe e esposa de desaparecidos que

reivindica aquele espaço como um lugar institucional de memória cria uma conexão afetiva entre eles e o *Campo de Mayo*. Nesta longa sequência (pouco mais de cinco minutos) não se pode deixar de notar o ruído de helicóptero que fica mais forte justamente quando Iris conta sobre o dia em que ela e Negrito foram sequestrados, causando certo desconforto, assim como o foco da câmera em um inseto nas costas de Félix enquanto sua interlocutora fala de tortura; desconforto esse que geraria uma experiência háptica para o espectador (assim como os pés descalçados correndo no asfalto no prólogo e no epílogo), para trazer novamente Laura U. Marks (2000) para nossas reflexões.

Figura 55 – Frame de *Camuflaje* – Pulsão



Figura 56 – Frame de *Camuflaje* – Reivindicação crítica do passado?



Na sequência seguinte, que passo a discutir, os duplos e suas derivas chegam ao espaço que teria abrigado as instalações do centro de detenção, das quais existem apenas ruínas (Figuras 55 e 56). Uma placa sinaliza essa informação. O desejo de Iris, impossível de ser concretizado em sua totalidade, uma vez que a materialidade do “Campito” não existe no mundo, é atendido em parte por Fleje/Félix que, com um óculo 3D, reconstrói os espaços de detenção e tortura.

Em seu deambular no entorno do *Campo de Mayo* – ou em sua deriva –, subvertendo as práticas de poder que tentam impedir o uso daquele espaço⁷³, se abrindo a memórias e a experiências de outras pessoas, ele acaba tendo acesso, finalmente, à reconstrução do objeto, se pensarmos na dinâmica psicanalítica consciente-inconsciente: a paisagem [impossível] não existe mais, mas é importante continuar escavando, para restituí-la de alguma forma.

Considero, ainda, que esse gesto, ao mesmo tempo que concede materialidade a um “arquivo” destruído, é um gesto que põe em discussão a efetividade das políticas de “sítios de memória” – e em que medida eles de fato dialogam com toda a sociedade.

⁷³ Para usar uma noção do historiador francês Michel de Certeau (1980), podemos inferir que essa deriva, além de ser uma busca, se transforma numa tática de resistência das estruturas de poder, na medida em que o personagem decide adentrar o espaço por acessos clandestinos.

Figura 57 – Maquete do projeto arquitetônico do Espaço de Memória do *Campo de Mayo*



Durante a “era K”, a reivindicação de transformar o *Campo de Mayo* em um lugar de memória, com espaço para organizações da sociedade civil ligadas aos direitos humanos, assim como a (ex)ESMA havia sido aceita. A pedido do Ministério dos Direitos Humanos, três universidades públicas ficaram encarregadas de elaborar o projeto arquitetônico para o Espaço de Memória e Promoção dos Direitos Humanos *Campo de Mayo*, com salas temáticas relacionadas à memória, verdade e justiça, escritórios do arquivo, uma sala de usos múltiplos, o memorial das vítimas e três aviões pertencentes aos voos da morte, e um caminho a ser percorrido até “El Campito”, o espaço de detenção, tortura e extermínio durante a última ditadura cívico-militar (Figura 57).

Figura 58 – Frame de *Camuflaje* – Quem se interessa por souvenir de campo de concentração?



O questionamento sobre as práticas memorialísticas também se dá no encontro com a personagem que vive de vender terra do *Campo de Mayo* como souvenir durante as marchas das quintas-feiras realizadas pelas Madres de la Plaza de Mayo (Figura 58) – “E alguém compra?”, questiona Fleje (aqui quem está presente é o corredor) e ela responde que sim, como se fosse óbvio, e diz que a inspiração foram os pedaços do Muro de Berlim também comercializados como *suvenir* e que as pessoas comprem mesmo sabendo, talvez, que não seja autêntico⁷⁴.

Para dar autenticidade ao produto, conta, ele é preparado com embalagem especial e os dizeres “Trinta mil detidos-desaparecidos presente, hoje e sempre”. Com essa frase, Perel pega o espectador novamente pela mão, tornando crível o que parece improvável, principalmente porque, se não há como saber de onde é aquela terra, qual a razão de a vendedora se arriscar a entrar clandestinamente em uma unidade militar. Mas a palavra de ordem entoada em todas as manifestações em que os horrores da ditadura são evocados é outro elemento que cria um laço afetivo com o espectador.

⁷⁴ A situação beira ainda mais o absurdo quando pensamos que alguém poderia sugerir fazer o mesmo com restos de Auschwitz, já que há quem estivesse disposto a ter rastros do terror na estante da sala em meio a outras lembranças de viagem.

Posso afirmar que essa ambiguidade documental/ficcional, Fleje/Félix Bruzzone, além de gerar estranhamento ao espectador, coloca-o também neste lugar de deriva, na medida em que não há o que fazer senão se entregar aos impulsos do(s) personagem(ns) de *Camuflaje* e deambular com ele. Do ponto de vista do espectador, cabe aqui também refletir sobre o que pode afetar mais: a simulação em 3D de um centro de detenção que parece saído de um videogame, limpo, asséptico, mesmo que o corpo de Félix/Fleje esteja vivendo a experiência de circular em lugares onde potencialmente Marcela esteve, ou a estranha vendedora de souvenir feito de terra de um campo de concentração evocando os 30 mil detidos-desaparecidos, num contexto de disputa de memória em que esse número tem sido questionado? Parece que tudo pode virar *commodity*, moeda de troca, diz o filme.

Figura 59 – Frame de *Camuflaje* – Linhas de fuga



Figura 60 – Frame de *Fico te Devendo uma Carta sobre o Brasil* – Linhas de fuga



Depois de segurar a mão do espectador, Jonathan Perel e Félix Bruzzone/Fleje a soltam sem aviso prévio, quase que num ato de dissociação, quando o personagem participa de uma corrida de resistência dentro do *Campo de Mayo*, agora não mais como clandestino (camuflado), perdendo-se em labirintos, percorrendo ruínas, observando a paisagem, detendo-se em lugares fechados como se buscasse uma linha de fuga (Figuras 59 e 60).

Ele (per)corre corredores de uma construção que aparenta ter estado em um subsolo, e o olhar busca as frestas de uma janela ou de uma abertura, de uma saída, ou, talvez, espera, apreensivo, que algum guarda apareça. Essa imagem (outra ilustração da dinâmica consciente-inconsciente?) nos remete a *Fico te Devendo uma Carta sobre o Brasil* (2020, Carol Benjamin), na sequência em que a cineasta lê uma carta da avó, Iramaya Benjamin, falando sobre a preocupação com o comportamento do filho (pai de Carol), Cesar Benjamin, na prisão, em que a câmera percorre espaços de uma cela (no subsolo) e conduz nosso olhar vigilante para as frestas que permitem saber se há alguém rondando o lugar.

A partir desta comparação, especulo se as imagens não representariam uma busca por linhas de fuga ou a pulsão/ desejo de experimentar a mesma sensação de

aprisionamento e de incerteza que os pais viveram, ou seja, de retorno ao trauma como uma tendência nem tão inconsciente assim.

Para a autora e pesquisadora Mariana Eva Pérez (2022), no artigo *Campo de Mayo. ¿Qué harías vos acá?*, não interessa tanto o que Félix Bruzzone está elaborando enquanto deambula pelo Campo de Mayo para fazer um filme, mas o que o espectador processa quando o acompanha. “Talvez não haja muito mistério e sentimos a compaixão e o medo que os gregos já conheciam. De qualquer modo, funciona. Entramos no *Campo de Mayo* com os pés, os olhos e os ouvidos do Félix e, mais importante, saímos com ele” (Pérez, 2022, p. 9). Aqui, gostaria de pensar que as texturas, as imagens hápticas e a narrativa em espiral oferecem ao espectador a possibilidade de assumir a pulsão do personagem como força que impulsiona seu movimento em busca da construção de memórias e de futuros outros.

3.4. A título de fechamento de capítulo

O rigoroso e persistente trabalho de memória de Perel no cinema liga o processo de reconstrução da democracia e as consequências da ditadura militar. Em seus documentários, espacializa a memória e expõe como a história resiste e continua existindo. Cinema como suporte da história do tempo presente, como já reivindiquei neste capítulo, mas, mais que isso. Ao elaborar o cinema como contra-monumento, como define seu trabalho, Jonathan Perel não apenas se coloca no campo das disputas pela memória, trabalhando com os restos e com o que falta para construir novos testemunhos.

Em sua tarefa política de documentar a ditadura a partir do presente, a montagem crítica é o dispositivo com o qual o cineasta pode articular um discurso que conecta, como no caso de *Toponimia* (embora de forma menos explícita do que em *Responsabilidad Empresarial*), a ditadura com a implantação de um regime neoliberal de acumulação do capital e de dissolução do laço social (García, 2018, p. 15).

Esse é o argumento que defendo quando analiso a trilogia de Patricio Guzmán, dado que no Chile essa conexão é mais explícita, pois Pinochet abraçou as teorias econômicas elaboradas pelos liberais de Chicago, colocando o país na vanguarda do neoliberalismo, e que acredito deva ser explorado quando reivindicamos as memórias deste passado no presente sul-americano. Se queremos compreender o que resta das ditaduras no presente, o caráter socioeconômico não pode ser desconsiderado, além da persistência do uso da violência, por parte do Estado, contra a população civil subalternizada.

Como citado anteriormente, apesar das estratégias narrativas diferentes, em ambos os filmes há um certo ritual de aproximação do espaço. Se em *Camuflaje* o acercamento é feito a partir de encontros de Bruzzone com outros personagens no entorno do Campo de Mayo, em *Toponimia* são os arquivos oficiais – memorandos, textos de leis, ofícios militares, certificados de doações, fotografias aéreas, croquis – que colocam o espectador devagar na paisagem tucumana ocupada pelos militares. Em *Camuflaje*, as instalações militares são produzidas por inteligência artificial e guardam semelhanças com os espaços construídos em Tucumã (Figuras 61 e 62). Torres de observação e vigilância guardam a unidade militar e o povoado “civil”.

Figura 61 – Frame de *Camuflaje*



Figura 62 – Frame de *Toponimia*

Quase dez anos separam os dois documentários, produzidos em momentos políticos diferentes. O primeiro, ainda sob a “Era K”; e o segundo, durante a presidência de Alberto Fernández, que sucedeu Jorge Macri, responsável por desarticular a política de memória estabelecida por Néstor e Cristina Kirchner, embora não a tenha aniquilado, como promete Javier Milei.

A construção de sentido dos filmes pode variar conforme o espírito do tempo, pensando aqui também não apenas sobre as condições de produção, mas sobre como o espectador elaborará sua própria montagem, a partir de sua vontade de memória e sua expectativa em relação ao futuro. Os espaços críticos de memória construídos por Jonathan Perel em *Toponomia* e em *Campo de Mayo* estão ligados à abordagem que David Harvey defende em entrevista a Estela Schindel (Schindel & Colombo, 2014, p. 251): o desejo por algo diferente. E esse outro futuro possível é construído com base na memória histórica, e honrando essa memória histórica.

4

Capítulo 3 – A montagem por equivalências em Paz Encina: *Ejercicios de Memoria e Eami*⁷⁵

4.1.

Introdução do capítulo

Olhando para trás e para a frente (ao futuro-
passado) podemos caminhar no presente-
futuro

(Aforismo aymara)

Chora, chora urutau / nos galhos do yatay⁷⁶,
já não existe o Paraguai / onde nasci como
você?

Chora, chora urutau!

(Carlos Guido y Spano)

O documentarista chileno Patricio Guzmán tem uma frase famosa que, embora presente em muitos textos acadêmicos, repito aqui: “Um país sem documentários é como uma família sem álbum de fotografias”. O Paraguai é um país com pouca tradição cinematográfica. Até o fim dos anos 1980, terminado o período ditatorial, os poucos documentários que existiam tinham sido feitos durante o governo militar de Alfredo Stroessner. Terminada a ditadura, e dentro de um contexto de abertura política, muitos cineastas optaram por olhar para o passado de modo a construir uma memória cinematográfica a partir de acontecimentos que

⁷⁵ Este capítulo é um aprofundamento do artigo *Paisagem e arquivo em Paz Encina*, apresentado por Andréa França e por mim no GT Estudos de Cinema, Fotografia e Audiovisual, durante o 32º Encontro Anual da Compós, Universidade de São Paulo (USP), realizado nos dias 03 a 07 de julho de 2023. Disponível em <https://proceedings.science/compos/compos-2023/trabalhos/paisagem-e-arquivo-em-paz-encina?lang=pt-br>. Acesso em 20 set. 2024.

⁷⁶ Fruto que no sul do Brasil é conhecido como butiá.

marcaram o país no século XX: a Guerra do Chaco, contra a Bolívia, nos anos 1930; a ditadura militar, de 1954 a 1989; e os massacres contra povos autóctones⁷⁷.

O “álbum de fotografia”, para retomar a metáfora de Patricio Guzmán, vem sendo lentamente montado no Paraguai e a cineasta Paz Encina, entre outros artistas, considera que há um dever de memória do cinema paraguaio com relação à violência de Estado e aos autoritarismos. Com quatro longas-metragens que colocaram o Paraguai no mapa do cinema não apenas latino-americano, mas mundial (*Hamaca paraguaya*, 2006; *Exercícios de memória*, 2016; *Veladores*, 2021 e *Eami*, 2022), Paz Encina faz filmes contra o esquecimento, empenhando-se em restituir um rosto, um nome, uma língua, uma paisagem e um país àqueles que foram torturados, exterminados, esquecidos e/ou desaparecidos.

Neste capítulo, analiso dois longas-metragens de não-ficção da cineasta, *Exercícios de memória* (2016)⁷⁸ e *Eami* (2022)⁷⁹, buscando investigar a importância da paisagem nos filmes e o modo como a montagem constrói um deslocamento enunciativo onde a geografia natural – rios, florestas, lagos, montanhas – ocupa o centro da narrativa em tensão com o arquivo, seja ele de fotografias, gravações de áudio, depoimentos, corpos de sobreviventes. *Hamaca Paraguaya* (2006) e *Veladores* (2021) não entram na análise porque o tema da paisagem na fricção com o arquivo se dilui; no último, realizado durante a pandemia da Covid-19 e no

⁷⁷ Durante a ditadura Stroessner, 60% do povo Acher desapareceu. Além de assassinatos perpetrados pelo Estado, 200 crianças daquela etnia foram sequestradas para serem entregues à adoção ilegal ou para trabalho doméstico. No fim do século XIX, o mesmo povo já havia sofrido outro massacre, desta vez das mãos de colonos ao roubarem terras e crianças. O documentário argentino *Damiana Kryygi* (2015, Alejandro Fernández Mouján) conta essa história, a partir da descoberta dos restos mortais de uma criança Acher no *Museu de Ciências Naturais de La Plata* Ver: https://www.bbc.com/mundo/ultimas_noticias/2014/04/140408_ultnot_paraguay_ache_indigenas_justicia_irm e <https://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/radar/9-2639-2005-11-20.html>. Acesso em 12 jan. 2023.

⁷⁸ *Exercícios de memória* ganhou o prêmio de Melhor Documentário no Festival de Cartagena de 2017.

⁷⁹ *Eami* ganhou os prêmios Cóndor de Plata de Melhor Filme com Co-produção Argentina (2023), Tiger Award de Melhor Filme do Festival Internacional de Cinema de Rotterdam (2022) e o prêmio de Melhor Direção na categoria de Vanguarda e Gênero do Festival Internacional de Cinema Independente de Buenos Aires (2022).

isolamento compulsório, as janelas do *zoom* são o motivo visual recorrente e não há espaço para a paisagem da região; já no primeiro, existe a paisagem, vivida e encenada por um casal de camponeses que aguarda a volta do filho da Guerra do Chaco, mas não existe o arquivo – visual, sonoro, como materialidade histórica retomada no *aqui e agora* do filme.

Nos interessa a tensão entre paisagem e arquivo porque é nessa relação atormentada que a paisagem deixa de ser algo contemplativo, espaço-tempo de fruição saudável e alegre, de modo a transcender a função de ornamento (Prysthon, 2018) e se transformar em território, espaço resultante de diferentes processos de sujeição e de disputas de poder. A paisagem, nos filmes de Encina, ocupa o lugar ausente da imagem de arquivo. De acordo com o crítico de arte paraguaio Ticio Escobar, o cinema de Paz Encina revela “tanto os aspectos mais delicados quanto os mais funestos da condição humana através dos rodeios da imagem e da palavra: através do desvio (o extravio) da poesia” (2017, p. 42). “O cinema de Paz não se circunscreve aos limites formais de uma disciplina ou técnica audiovisual restrita: suas imagens transcendem o espaço da tela, tornando-se rua e texto, memória dolorida e teimoso princípio de novas esperas” (Idem, *ibidem*).

Tanto em seu primeiro longa-metragem, *Hamaca paraguaya* (2006), como em suas instalações artísticas (*Desaparecidos*, de 2012, *Hallazgo*, de 2019, *Memoria del monte*, 2018, entre outras), Paz Encina propõe uma montagem – de vozes, imagens e áudios de arquivo, sonoridades – que interroga sobremaneira o espaço, a geografia do país e sua paisagem. Trago a paisagem como categoria de análise em seus filmes porque ao mostrar lugares específicos, no seu tempo lento e dilatado, Encina promove o encontro da paisagem com o arquivo sonoro e a memória. Na ausência ou na escassez da imagem de arquivo, são os sons (depoimentos, entrevistas, registros de conversas clandestinas, ruídos) que confrontam passado e presente, que ligam a paisagem atual a uma informação, afeto ou emoção de outrora. Daí a importância em seus filmes dos testemunhos e dos “registros clandestinos de delações que marcaram o sistema de vigilância perpétua

da ditadura paraguaia”, na busca pelo “ideal panóptico ou panacústico” (Russo, 2017, p. 31).

No livro *Canto Eu e a Montanha Dança*, a escritora catalã Irene Solà (2019) apresenta uma história polifônica, em que os narradores se alternam entre humanos e não humanos. Não apenas as vozes e as perspectivas dos personagens humanos vivos se alternam com os relatos das pedras e das flores, do vento, da chuva, dos animais, dos mortos, da montanha, mas também os tempos históricos se superpõem como que em camadas geológicas. O ritmo construído a partir desta estratégia narrativa faz com que a história do lugarejo escondido nos Pirineus, que vai da Inquisição à Guerra Civil Espanhola, não pareça ser lida, mas ouvida; uma conversa em que todos falam ao mesmo tempo, cujo sentido é construído a partir dessa montagem em que todos os elementos se equivalem – ou seja, uma estratégia que escapa ao antropocentrismo.

Neste capítulo, argumento que a tessitura de uma narrativa que escapa ao antropocentrismo, considerando o humano e o não humano como um corpo uno, indissociável, faz parte do procedimento estético da cineasta paraguaia Paz Encina nos dois documentários de longa-metragem analisados: *Exercícios de Memória* (2016) e *Eami* (2022). A polifonia de testemunhos e de memórias elaborada por Encina constitui o que considero uma montagem por equivalências, na medida em que não há hierarquia entre os elementos – paisagem, vivos, mortos, animais, fotografias familiares, documentos produzidos pelo Estado repressivo, arquivos sonoros de informantes da ditadura ou de entrevistas radiofônicas.

O gesto de montagem de Encina pode ser considerado como um ato de insurgência, um ato de descolonização do olhar, que leva em consideração a ontologia, a cosmologia e o tempo dos povos originários, recusando as noções de tempo e de separação entre cultura e natureza trazidas pela modernidade europeia. Ele faz parte da virada decolonial a que o cineasta e professor Juan Manuel Velis (2024) se refere quando analisa o cinema de Paz Encina. Para ele, a paraguaia promove um deslocamento dos modos de ver o mundo que “batalham de maneira irreconciliável com esses vestígios de colonialidade imperantes” (2024, p. 74). Para

ele, na obra de Paz Encina, “a contenda sócio-histórica palpita nos interstícios da montagem de seus filmes com ardente (e avassaladora) prepotência simbólica”; o princípio poético que a realizadora articula em seus filmes “reside em um dos pontos-chave do pensamento teórico decolonial: o ato de resistência” (Idem, *ibidem*).

Ticio Escobar, cuja obra dedicada ao estudo das culturas indígenas e à crítica da estética ocidental, apresenta em seus textos elementos que ajudam a compreender a noção de montagem por equivalências quando explica parte do pensamento ayoreo e guarani – dois dos povos originários que habitam não apenas parte do território paraguaio, mas também do Brasil, Argentina e Bolívia, e que estão presentes na obra de Paz Encina. Para parte dos povos indígenas que vivem naquela região não existe um limite claro entre a matéria e o espírito nem, “em consequência, entre o plano real e o ideal” (Escobar, 2021, p. 211). Escobar explica, ao discutir a eficácia das imagens em algumas culturas, que, para determinados povos, “‘a quarta parede’ da cena não existe e os personagens entram e saem de cena trocando de lugar, de papéis e de máscaras” (2021, p. 201).

No círculo ritual *ishir*, por exemplo, um oficiante não representa um animal ou uma divindade: é um animal ou uma divindade. Ou os dois ao mesmo tempo. As imagens o divinizam no círculo da representação, ali o metamorfoseiam e o dota de poderes distintos de acordo com a situação. Não é por acaso que Walter Benjamin tenha partido das imagens de culto de sociedades “primitivas” para definir a distância aurática: o culto, o ritual, fazem fulgurar a aparência de determinados objetos. Em termos lacanianos: mais que signos da ordem do simbólico, tais objetos tornam-se peças do registro imaginário capazes, se não de revelar o real impossível, de reunir pistas que deem conta dele; que iluminem, fugazes, os contornos da sua ausência irremediável. (Escobar, 2021, p. 201-202).

No prólogo de *Exercícios de Memória*, uma criança nada no rio Paraná, na fronteira entre Argentina e Paraguai (Figura 63), enquanto uma voz infantil inicia seu exercício de memória, ao relatar o legado de seus antepassados e sua relação

com o “monte”⁸⁰. Para os guaranis, etnia que vive na região onde o documentário foi rodado⁸¹, o monte significa tudo: é alimento, remédio e expressão divina. Ele não é paisagem, no sentido contemplativo que primeiro nos vem à mente. Ele é também memória, presente e futuro, assim como o rio em cujas águas fluem diferentes tempos; é território vivido, como a diz a leitura latino-americana sobre o território. Esta vai no sentido contrário das geografias de matriz eurocêntrica, que priorizam as propriedades jurídico-políticas a partir da ação de grupos hegemônicos (Haesbaert, 2021, p. 161), embora, o vivido também seja da ordem do político.

É, então, a partir deste rio-memória que o documentário de 2016 começa o exercício de construir memórias da longa ditadura de Alfredo Stroessner (1954-1989), cujo fio condutor é a história do médico Agustín Goiburú, militante do Movimento Popular Colorado (Mopoco) e articulador de um plano para matar Stroessner. Goiburú foi sequestrado em fevereiro de 1977, enquanto estava exilado na Argentina, durante a Operação Condor. Ele continua desaparecido.

Em 2004, foi instalada a Comissão da Verdade e Justiça no Paraguai, depois de pressão das associações de vítimas da ditadura Stroessner e de organismos de direitos humanos. Em 2006, o Estado paraguaio foi condenado pela Corte Interamericana de Direitos Humanos a esclarecer os fatos e a condenar os envolvidos pela prisão e desaparecimento de Goiburú. Não houve julgamento.

⁸⁰ Monte em espanhol pode ser traduzido para o português como floresta, mas decidi utilizar a mesma palavra usada no outro idioma, para manter a noção abrangente embutida na palavra, que, mesmo em espanhol (e neste caso específico) já é uma tradução.

⁸¹ O filme, na verdade, foi rodado do lado argentino do rio Paraná, na província de Misiones.

Figura 63 – Fotograma de *Exercícios de Memória*: o rio como paisagem-memória da violência da ditadura militar e do exílio, mas também como lugar de vida



Fonte: recuperado de *Exercícios de Memória* (Encina, 2016).

No último documentário de Paz Encina, o monte é o título: *Eami* pode significar monte e mundo, além de ser o nome da criança indígena personagem, sobrevivente do massacre sofrido pelo povo ayoreo, perpetrado pelos colonos (*coñones*) que tomaram suas terras e os condenaram ao exílio. Monte/mundo/corpo memória (Figura 64).

Volto aqui à geografia defendida por Rogério Haesbaert, aquela que olha o território a partir de uma abordagem latino-americana e que considera o corpo também como território, atentando para o “poder da corporeidade ao mesmo tempo como objeto do exercício do poder e como sujeito (corporificado) de resistência” (2021, p. 163). Corpo-território (ou território corpo) como o primeiro território de defesa dos povos originários contra o extrativismo, a monocultura, os deslocamentos forçados, a doutrinação religiosa, entre tantas violências perpetradas contra seus corpos há mais de 500 anos: corpo-território-relicário, no qual estão inscritas as memórias de temporalidades outras.

Não apenas o monte conecta os dois documentários, como poderá ser observado a partir das análises. A relação que os indígenas têm com ele é importante para reforçar a noção de montagem por equivalências, pois a cosmologia dos povos originários entende este mundo como sendo o lugar de sobrevivência, de relação com outros seres vivos, com as divindades, com os sonhos, com os elementos da natureza e com os espíritos, sem hierarquia entre eles. A montagem por equivalências de Paz Encina converte essa visão cósmica em pensamento político (Glissant, 2023), pois valoriza a interconexão não apenas entre as dimensões humanas e não humanas para enfrentar a complexidade das violências expostas nos dois filmes.

Figura 64 – Fotograma de *Eami*: no tempo de “antes” o monte era o mundo dos ayoreo



Fonte: Recuperado de *Eami* (Encina, 2022).

A montagem por equivalências será analisada aqui a partir da categoria paisagem-memória, um palimpsesto construído sobre experiências do passado e do presente, sobre um *continuum* de encontros de histórias, que também pode projetar futuros para além da ideia de fim de mundo. Se Jonathan Perel defende que constrói, com seus filmes, itinerários de memória, e em Patricio Guzmán a paisagem-memória é criada como espaço de contrarrelatos de memórias silenciadas, em Paz

Encina, a paisagem-memória cria itinerários de esperança para uma nova forma de estar no mundo a partir de fragmentos, a partir do que falta.

Para pensar a paisagem tensionada pelo arquivo, sonoro e visual, nos dois filmes, investigo os significados culturais e políticos da paisagem, que, nos dois filmes são tensionadas pelo apelo cinematográfico a imaginar, através da montagem, memórias e histórias passadas – sejam elas familiares e privadas, ou públicas e políticas. Imaginar aqui é fornecer um aparato sensível – imagens, sons, ritmos, narrativa, montagem –, reescrevendo arquivos, operando sobre seus restos para repensar o presente, cerrando os olhos dos mortos, mas mantendo os olhos abertos sobre eles (Didi-Huberman, 2018).

Esse ato de imaginação para elaborar o trauma, “entre as ruínas e os novos sentidos, entre a perda e a renovação das formas”, dirá o pesquisador argentino Luis Ignacio García, é feito a partir da construção de uma gramática da montagem, “o principal legado das vanguardas que está sendo recuperado” (2018, p. 20). Para ele, a montagem é o dispositivo fundamental que nos permite que assumir a experiência do trauma histórico e nos abrir a novas configurações possíveis de sentido, sem estar paralisado diante da ruína, construindo uma memória sem melancolias e também novos arquivos – mas sem o “afã memorialista e sem o fetichismo do documento” (Idem, pp. 20; 34).

Para o cientista social e pesquisador equatoriano Eduardo Kingman, os arquivos por si só não são suficientes para restituir nossa relação com o passado (2012, p. 126). Para ele, as noções empregadas para pensar as relações entre história, memória e arquivo devem ser olhadas a partir das novas realidades e a partir do questionamento sobre até que ponto o mal, de fato, é de arquivo. Ele argumenta que a maior parte dos arquivos desaparecem ou são propriedades privadas de difícil acesso e que não se pode falar de excessos da memória “sem desconsiderar os abusos do esquecimento (Idem, p. 131).

Conforme Kingman, o que tem funcionado, na maioria dos países latino-americanos, tem sido, sobretudo, a construção do esquecimento: uma ação

sistemática orientada a alcançar uma desconexão com o passado, o que estaria relacionado com a impunidade ou com a necessidade de construir consensos acima das violações dos direitos das pessoas. É como se a constituição das nações estivesse ligada à necessidade de uma grande dose de amnésia coletiva, não apenas ao passado mais distante – como os heróis pátrios em ações de extermínio de populações – “mas também a processos recentes, inclusive atuais, como o funcionamento da segurança nos governos ditatoriais e constitucionais, incluindo os chamados progressistas” (Idem, *ibidem*). No caso do Paraguai, em relação à ditadura militar, essa questão é sintomática: o governo que se seguiu à destituição de Alfredo Stroessner também foi militar, o general Andrés Rodríguez (1989-1993), que ascendeu ao posto depois de um golpe. Nos governos que se seguiram, sempre houve algum remanescente do período ditatorial – ou descendentes de colaboradores do stonismo.

4.2.

A infância da paisagem: *Exercícios de memória*

Se eu morrer,
Pelo menos que me encontrem
Ao menos que as mulheres possam nos chorar
(*Viento Sur*, 2010)

Em *Exercícios de memória*, Paz Encina ampara-se no grande arquivo sobre a ditadura paraguaia (1954-1989), o arquivo da Operação Condor, conhecido como “arquivo do terror”⁸², e nas lembranças da família do médico Agustín Goiburú. Para evocar a violência de Estado vivida pelos paraguaios e a busca ainda hoje pelos corpos dos desaparecidos do regime de Alfredo Stroessner, a cineasta se vale

⁸² Em dezembro de 1992, o juiz paraguaio José Agustín Fernández e o ex-prisioneiro político Martín Almada descobriram por acaso o arquivo secreto da inteligência repressiva paraguaia em uma delegacia da “Seção Política e Afins” da Polícia de Investigações, num subúrbio de Assunção. O processo de investigação, para localizar os registros solicitados, se valeu de uma informação confidencial que confirmou a existência dos arquivos no lugar indicado; foi encontrado no lugar o que a imprensa paraguaia classificou de “Arquivos do Terror”. O arquivo guardava décadas de história documentada no Paraguai e em outros países da América Latina, com registros da cooperação da inteligência estadunidense com os ditadores da região.

também de suas lembranças familiares⁸³. No fim dos anos 1990, Encina entrevista um dos filhos do médico e guarda o material gravado sem saber ao certo o que fazer. Com a abertura e publicização dos arquivos da ditadura, em 2002, a partir de denúncias de grupos ligados à defesa dos direitos humanos, a cineasta consegue mergulhar nesses documentos.

Figura 65 – “Notas de Memória” (2012), instalação com fotos de sequestrados desaparecidos na ditadura de Alfredo Stroessner



Recuperado de *Notas de Memória* (Encina, 2012).

⁸³ Goiburú era um nome frequentemente ouvido em conversas dentro da casa de Encina ainda pequena. Essa e outras histórias são contadas pela cineasta dentro do projeto *Gramo Conversaciones* (Paraguai) durante o pré-lançamento de *Exercícios de Memória*. Encina fala sobre o processo de pesquisa nos arquivos da ditadura e de seu posicionamento político – https://www.youtube.com/watch?v=bVQpeub_zI8. Acesso em 20 set. 2024. A trilogia *Tristezas de la lucha* pode ser acessada no canal da diretora no Vimeo – <https://vimeo.com/user7170507>. Acesso em 20 set. 2024.

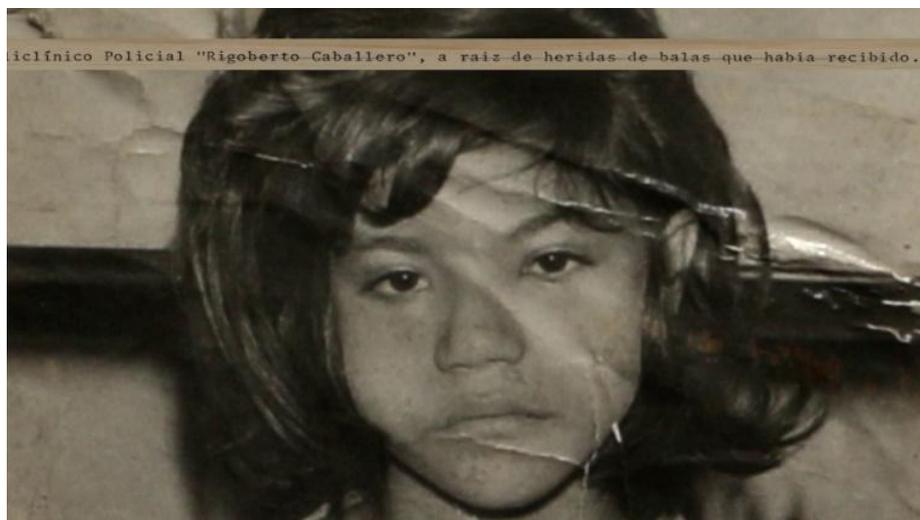
Em um primeiro momento, a cineasta produz video-instalações, como ilustra a imagem acima, em paisagens-memória das violações de direitos humanos perpetradas pelo aparato da ditadura Stroessner em Assunção, como o rio Paraguai, que recebeu projeções de fotos de sequestrados desaparecidos, na instalação *Notas de Memória* (2012). No porto da capital paraguaia, os rostos das vítimas da ditadura projetados no rio “sinalizavam o retorno daqueles que não podem, que não devem ser esquecidos. A memória flutuante e ladeada de nomes que devem perdurar inscritos não apenas em lápides ou em arquivos” (Escobar, 2017, p. 44).

Além disso, Paz Encina cria a trilogia de curtas-metragens *Tristezas de la lucha*, composta dos filmes *Familiar*, *Arribo* e *Tristezas de la lucha*. Os trabalhos caracterizam-se pelo uso de registros policiais, fotografias de espionagem policial, áudios de depoimentos e de delações que resultaram em prisão, tortura, assassinato ou desaparecimento forçado de opositores do regime. Como relata a cineasta, os três curtas-metragens foram importantes para sua procura e exploração dos arquivos. Os filmes “faziam parte do meu processo de pesquisa. Quando encontrei os sons (...) no arquivo do terror, senti que tinha em mãos a coisa mais *brechtiana* que já havia escutado”. Diz ainda que, se fazer um longa-metragem leva tempo, os curtas-metragens, diferentemente, ajudaram-na a “por luz em tudo o que estava vendo e ouvindo”.⁸⁴ A trilogia foi uma espécie de prólogo para *Exercícios de memória*.

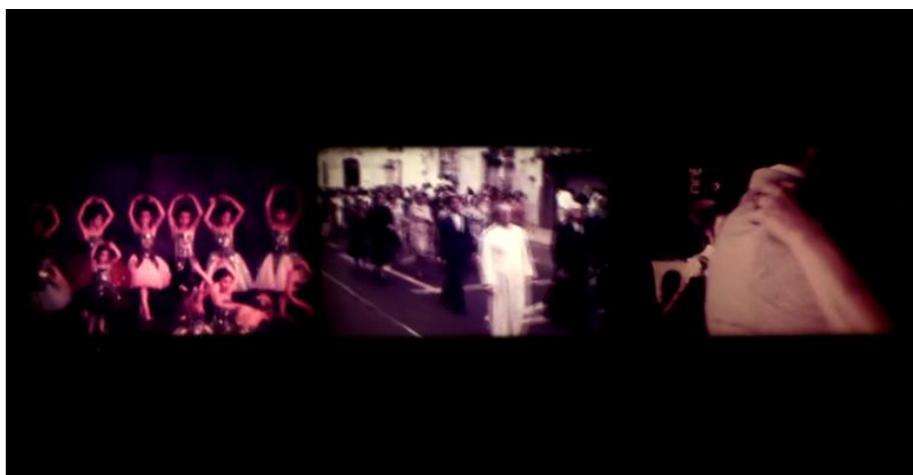
⁸⁴ “Pensar em tempos”: entrevista com Paz Encina. <https://c7nema.net/entrevistas/item/83388-pensar-em-tempos-entrevista-com-paz-encina.html>. Acesso em 24 fev. 2023

Figura 66 – Frame de *Familiar*

Fonte: Recuperado de *Familiar* (Encina, 2014).

Figura 67 – Frame *Familiar*

Fonte: Recuperado de *Familiar* (Encina, 2014).

Figura 68 – Frame de *Familiar*

Fonte: Recuperado de *Familiar* (Encina, 2014).

Os sons a que se refere e o impacto que lhe causaram estão em parte relacionados com as delações e os relatos de informantes (*pyragües*) registrados em fitas magnéticas, como em *Familiar*, cuja montagem mostra a intromissão do Estado repressor na vida privada dos trabalhadores, as violações de direitos humanos (a prisão de uma criança camponesa de 12 anos de idade) e o apoio de autoridades eclesiásticas e da alta burguesia paraguaia à ditadura Stroessner – como ilustram as figuras 66 a 68. Para Mariano Veliz, os três curtas condensam a “capacidade da arte para remover as funções primárias do arquivo policial e abri-lo a novas circulações que possibilitem, através dos processos migratórios das imagens e dos sons, apropriações disruptivas” (2017, p. 1).

Paz Encina, em entrevista a Franco Passarelli publicada na revista *Imagofagia* (2023), afirma que estar em contato com esse material foi muito difícil pois no som não há significante, não há imagem: “Isso [a imagem] é você que tem que colocar e se reapropriar do material, é um exercício muito forte” (p. 353). Essa reapropriação disruptiva, para usar as expressões de Veliz e de Encina, ganha força em *Exercícios de Memória*, quando a paisagem/espaco entra na equação como mais um elemento para ser tensionado com os arquivos.

No prólogo, o ruído do vento e das águas se mistura às imagens do rio. A paisagem tranquila, registrada em plano fixo frontal, é envolvida pela atmosfera silvestre. Leva um tempo até que nos acostumemos ao ritmo mais lento, ao tempo dilatado que Encina imprime para nos apresentar as diferentes dimensões cronológicas postas em cena e para nos mostrar que os fenômenos geográficos narrados historicamente podem se acumular em camadas de tempo, como ocorre com as camadas dos solos e das rochas. Esse entendimento da vivência das coisas e dos objetos, de um tempo liberado do jugo da linearidade e da sucessão, seria o “tempo geográfico” (Lira, 2013, p. 116).

Figura 69 – Fotograma de *Exercícios de Memória*: as águas podem revelar o que se pretendia oculto



Fonte: Recuperado de *Exercícios de Memória* (Encina, 2016).

Enquanto a criança nada no rio e a voz em *off* narra histórias e rituais de seus antepassados guaranis e de sua relação com o monte, as águas turvas do Paraná começam a revelar algo mais que o corpo da criança nadando: um saco plástico, rastro do modo de operação das ditaduras militares do Cone Sul para ocultar cadáveres dos sequestrados políticos – como ilustra a figura 69. As águas do rio passam e seu fluxo apaga os vestígios da terra ao mesmo tempo em que dispersa o que o regime *stronista* buscou ocultar; dispersam os vestígios – de corpos e de vidas

– mas a superfície espelha o fundo cujos movimentos são lentos e pesados. Corpos jogados lançados ao mar e aos rios da região, tumbas simbólicas de nosso passado recente ao mesmo tempo em que são lugares de vida – garantem alimento, transporte, energia e são repositórios e transmissores de culturas e modos de vida.

Conta o filme que Goiburú olhava seu país, o Paraguai, da outra margem do rio, do lado argentino, nos anos em que estava exilado; conta também, através de um de seus filhos, também médico e pertencente à equipe de especialistas responsáveis por reconhecer corpos de possíveis desaparecidos políticos, que seu pai resgatava cadáveres de militantes no rio Paraná⁸⁵.

Em *Exercícios de Memória*, o outro lado do rio, a Argentina, é lugar de exílio, de desejo de regresso à pátria e à casa, de um futuro livre da vigilância e da perseguição política; a outra margem é evocada por meio das narrativas feitas pelas vozes dos filhos e filhas (já adultos) de Goiburú. Ouvimos histórias da infância no exílio, mas não vemos seus corpos ao longo do filme.

⁸⁵ Entrevista ao jornal paraguaio ABC, em 22 de janeiro de 2014 – <http://www.abc.com.py/blogs/testimonios-para-no-olvidar-142/cristiana-sepultura-a-agustin-y-los-500-desaparecidos-2432.html>. Acesso em 12 jan. 2023

Figura 70 – Frame de *Exercícios de Memória*: crianças indígenas caminham pelo monte enquanto as lembranças de infância dos filhos de Goiburú ajudam a compor a paisagem polifônica do filme



Fonte: Recuperado de *Exercícios de Memória* (Encina, 2016).

Quem povoa a cena são crianças indígenas – caminham e brincam pelo “monte” (a floresta), pescam e nadam no rio – conforme as figuras 69 e 70. São elas o material testemunhal da terra que, no contato com a câmera, convocam um “exercício de memória”. A imagem das crianças no monte é tensionada pelas falas dos filhos e filhas de Goiburú, que trazem histórias carregadas de medo, de perseguição, de assassinatos, de desaparecimentos, de saudades e de afeto. Encina cria essa tensão numa narrativa que oscila entre o documentário e a ficção, a partir de testemunhos, de elementos autobiográficos e de encenação, criando, assim, arquivos da violência de Estado diante das tentativas de apagamento dos vestígios, ou mesmo diante da inexistência deles.

Figura 71 – Frame de *Exercícios de Memória*

Fonte: Recuperado de *Exercícios de Memória* (Encina, 2016).

As memórias da família Goiburú – ou seus testemunhos – são apresentadas em um entrelaçamento polifônico, que Juan Manuel Velis chama de “intrigante solilóquio coral” (2024, p. 88). Para ele, a estratégia de montagem pensada a partir do som em *Exercícios de Memória* evita o esgotamento da figura histórica do médico paraguaio, pois não cede à tentação de construir um “relato comemorativo” sobre Agustín Goiburú e “gera progressão rítmica e comunhão poética entre vozes irmãs provenientes de uma mesma ferida familiar que busca curar-se através do conjuro do narrável, provocando um forte eco imersivo no espectador atento” (Idem, p. 88-89).

Nessa montagem por equivalências, entrelaçados aos testemunhos, os corpos-paisagem/território das crianças carregam as recordações da vida de seus ancestrais, construindo novas camadas de sentido além das vozes. Essas camadas de sentido mostram que violência da ditadura foi além do massacre e do desaparecimento de jovens militantes que se opuseram à ditadura no Paraguai; foi contra camponeses e contra a população indígena – com massacres, saque de terras, colaboração forçada com o regime ditatorial. Algumas dessas práticas remontam ao período colonial e não se encerraram com o retorno à democracia, vide os massacres

contínuos contra os povos indígenas e a destruição de seus territórios (que será explorado por Paz Encina em *Eami*).

Após o prólogo, no início do filme, temos a intimidade da casa e da vida doméstica. A câmera conduz o espectador à casa de alguém e há indícios de que ela está – ou esteve, até bem pouco tempo – ocupada. A câmera, em primeira pessoa, nos leva do quintal para dentro da casa, onde a mesa de café da manhã ainda está posta. O som é familiar para quem tem relação com o campo: mosquitos, animais “de roça”, cachorros latindo. A voz em *off* de uma mulher chama por alguém (som típico da mãe que “grita” os filhos que estão brincando fora de casa). Ainda no tempo de existir, pontuado pelos sons de um relógio e da vida que pulsa – o quintal, a mãe, o vento, os animais –, caminhamos pela casa, examinando seus detalhes e sua intimidade, que é muito feminina.

Vemos imagens de pratos sujos, frutas podres, cama desfeita, janela aberta e um inseto passeando pela mesa de comida sobrepondo-se aos planos fixos da casa abandonada. Uma voz feminina narra: “Me falaram de uma mulher fugindo no trem com suas crianças (Figura 71). Uma ditadura de 35 anos. O exílio. Me falaram de deixar a casa, o país. (...) Me falaram de um pai e filho caminhando ao longo do rio, me contaram que eles cantavam (...)”.

Os planos de longa duração de Encina capturam um ambiente íntimo e feminino que talvez tenha sido um lugar de longa espera. A paisagem íntima criada pela cineasta, os objetos na casa abandonada condensam camadas de tempo, funcionando como “objetos-recordação” que se tornam testemunhas opacas de histórias ocultas e/ou esquecidas (Marks, 2000, p. 81-82); eles contam histórias de partidas involuntárias, evocando imagens de abandono e desterro, ou seja, potencializam a ausência, aquilo que não é mostrado.

A xícara, o bordado da toalha que cobre a mesa, a máquina de costura, são elementos femininos: há a mãe e os filhos, que esperam. Nas fotografias, a presença feminina também é mais forte; a mãe com o filho emoldurados na parede, duas mulheres sentadas, mais duas em uma pausa de trabalho no campo. Apenas em uma

há um homem com uma criança ao lado. A ausência do pai será preenchida a partir de fotos. A ausência, o que falta, é o material com o qual a cineasta trabalha, buscando preencher as lacunas com a montagem que transforma o documentário em um cronotopo, um lugar onde as diferentes temporalidades se condensaram e se concentraram em espaço (Depetris-Chauvin, 2019).

Figura 72 – Frame de *Exercícios de Memória*: Na paisagem íntima e doméstica construída por Encina, os objetos denunciam ausências



Fonte: Recuperado de *Exercícios de Memória* (Encina, 2016).

O som de algazarra de crianças, uma mulher bordando, uma casa, narração em *off* sobre estar pronto para abandonar o lar de súbito. O barulho do vento na floresta, canto do urutau, ave que chora uma ausência ao mesmo tempo em que é o fantasma de um passado que insiste em permanecer. A montagem em *Exercícios de Memória* promove um deslocamento do testemunho de sobreviventes e filhos de vítimas, permitindo que vestígios deste período emerjam da paisagem, seja ela geográfica ou doméstica.

A paisagem doméstica elaborada por Encina faz emergir afetos outros que os acionados pela criada por Patricio Guzmán e da qual trato no primeiro capítulo desta tese. Em Guzmán, a paisagem doméstica serve ao afeto melancólico por um

passado idílico, utópico; ao desejo de pertencimento a um país que sonhado e não realizado, a infância. Aqui, em *Exercícios de Memória*, essa paisagem é memória e testemunho, ela nos conta sobre tempos de medo, incertezas e violência.

Há uma sequência que gostaria de conectar com o prólogo. Nela, a cineasta intercala documentos de identificação da polícia com recortes de jornais, fotografias de vigilância produzidas pelo aparato repressor e fotografias de família. Ali, Paz Encina faz emergir o que as águas do rio Paraná guardam: os crimes da ditadura de 35 anos que ainda estão impunes. Ao finalizar a sequência com imagens de um homem (Agustín Goiburú) mergulhando em uma piscina de plástico e da família em torno da piscina vazia, evidencia a falta do corpo do médico, um crime sem solução, mostrando que o passado está presente e continua a ser um problema para o futuro do país. O gesto cinematográfico de Paz cria, nesse sentido, novos arquivos que reforçam a necessidade de memória e de justiça.

A montagem, nessa sequência, traz um elemento sonoro importante para refletir sobre a estratégia de montagem da cineasta: o som do urutau, conhecido também como pássaro-fantasma. A lenda guarani do urutau conta que o pássaro seria uma mulher que perdera seu amor, e canta chamando por ele todas as noites, quando a lua nasce. Neste diálogo entre o ver e o ouvir proposto por Paz Encina, o som do urutau reforça ainda mais a ideia de que os fantasmas da ditadura pairam sob nossas cabeças. É ausência, mas também é presença, pois não deixa que se esqueçam dos mortos, dos desaparecidos, dos crimes sem solução.

Nenhum dos arquivos com os quais Paz Encina trabalhou em *Exercícios de Memória* foram produzidos para vir a público. As fotografias de família são imagens íntimas, cuja compreensão exige certo conhecimento daquelas pessoas e situações registradas, de circulação restrita – ainda que hoje tenhamos as redes sociais, que ampliam o alcance de nossos registros familiares –; as fichas de identificação e fotografias de espionagem eram documentos policiais, “arquivos sensíveis”, para usar uma expressão da pesquisadora brasileira Ecléia Thiesen (2012), que não foram criados para servirem como prova contra um regime ditatorial, embora, ao passarem à condição de arquivos históricos, tornam-se, sim,

“objetos de tensão nas lutas entre a memória e a história” (Thiesen, 2012, p. 3). Portanto, o gesto de apropriar-se desses arquivos é também um gesto de criar outros arquivos para o cinema paraguaio, para a memória de seu país.

As imagens são montadas como se estivessem em um álbum de fotografias. Os planos dão a pausa necessária para que cada imagem seja contemplada e analisada como se estivéssemos em um encontro de família e alguém resolvesse mostrar fotos de férias. E o tempo de um álbum de fotos família, dessa narrativa (auto)biográfica, é um tempo também de afetos. A sequência começa com uma foto desbotada do casal Goiburú de mãos dadas, sorrindo, com marcas do tempo e do armazenamento doméstico sem muitos cuidados. Ela de maiô, ele de sunga. Não há o menor sinal de que estejam se escondendo ou de que estejam em perigo. Ela olha para o marido enquanto ele encara a câmera. Esse gesto do fotografado de encarar a câmara, diz Eugênio Bucci, “tenta invadir o futuro, é um sintoma da expansão do presente” (2008, p. 84).

Além do casal de mãos dadas (detalhe que se repetirá em outras fotos), dos sorrisos e do olhar da esposa, chama a atenção que dentre as marcas na imagem haja uma no peito de Agustin Goiburú e que Paz comece a sequência com ela (Figura 73). A câmera segue destacando o casal Goiburú de mãos dadas, olhares cúmplices; a mãe de mãos dadas com os filhos, os abraços, o afeto entre eles. A família sempre reunida, em contato físico e visual. Como se um estivesse sempre cuidando do outro, estabelecendo um tipo de comunicação não verbal de cumplicidade e proteção.

Figura 73 – Frame de *Exercícios de Memória*

Fonte: Recuperado de *Exercícios de Memória* (Encina, 2016).

As fotografias que os Goiburú cederam para o documentário e o que Paz Encina decide nos mostrar é uma família unida, feliz. Nessas fotografias, os planos mais próximos evidenciam a granulação, a textura da foto impressa, dando nova materialidade, tornando aquelas pessoas “palpáveis”, ainda que algumas imagens virem quase borrões: o passado que se desvanece, mas que o filme presentifica, não apenas recorda. As fotografias de família compõem a narrativa do filme como documentos, assim como as demais imagens de arquivo, fazendo com que o passado emerja, inserindo narrativas pessoais na história paraguaia. Para que o horror faça parte da memória coletiva daquele país, é preciso que esse horror seja “imaginável” e que suas vítimas existam, que façam parte de uma família, que tenham filhos, esposa, marido; que façam parte de uma rede social; que haja registro da existência deles. Portanto, Paz Encina realiza uma tentativa de humanizar Agustín Goiburú, que foi companheiro do pai da cineasta no Movimiento Popular Colorado (MOPOCO), uma dissidência do Partido Colorado (do qual Alfredo Stroessner fazia parte) para assim começar a tensão com as memórias da ditadura.

O primeiro documento que apresenta o outro aspecto da vida do médico paraguaio, o de militante político opositor do regime stronista é a ficha policial que

o aponta como terrorista e um dos mais perigosos integrantes do MOPOCO (Figura 70). Agustín Goiburú tinha apenas 23 anos quando Alfredo Stroessner tomou o poder no Paraguai, portanto sua formação como médico, seu amadurecimento político e a formação de sua família se deu durante a ditadura, resistindo como opositor, no exílio.

Figura 74 – Frame de *Exercícios de Memória*

00016F 0311	FICHA N. 333 "G"
	Nombre y apellido GOIBURU GIMENEZ AGUSTIN Domicilio Posadas (Rca. Argentina) Profesión DOCTOR Edad 39 años (1.970) Nacionalidad Paraguaya Estado Civil casado Prontuario No 235.252
FOTOGRAFIAS	OBSERVACIONES: COLORADO (Mopoco)
Dirigente del MOPOCO, en el mes de marzo de 1.962, participo en plan secuestro de un avión Douglas C-3, de la pista aerea de la ciudad de Encarnación, juntamente con el mayor (S.R. HORACIO ACOSTA, SILVESTRE GOMEZ, y SALES GARCETE.-	

Fonte: Recuperado de *Exercícios de Memória* (Encina, 2016).

Quando arquivos policiais e fotos tiradas por espões do governo Stroessner entram em cena, intercalados com as fotos íntimas, temos, então, três tipos de fotografia, colocando as instâncias privada e pública em comunicação: as de família, as de espionagem e as de identificação, mostrando a invasão da ditadura na vida privada das pessoas, com as fotos que comprovam que a família Goiburú estava sendo investigada pela Operação Condor. Ao contrapor as imagens de espionagem com as fotografias de família, a cineasta apresenta o que as lentes do aparato ditatorial não alcançavam: a vida doméstica e profissional de Goiburú – ilustradas nas figuras a seguir.

Figura 75 – Frame de *Exercícios de Memória*: arquivo da vigilância do aparato repressivo da ditadura stronista



Fonte: Recuperado de *Exercícios de Memória* (Encina, 2016).

Figura 76 – Frame de *Exercícios de Memória*: imagens da intimidade da família



Fonte: Recuperado de *Exercícios de Memória* (Encina, 2016).

Ao valor histórico da exposição dos arquivos da ditadura paraguaia são acrescentados elementos de memórias individuais. A referência ao rio, à morte, a buscas, a mergulhos na história pode ser identificada nas figuras em planos que

considero mais significativas do filme: um homem que mergulha em uma piscina de plástico enquanto é observado pela família e depois outra imagem da mesma família olhando para a piscina vazia.

Teria tido o médico o mesmo destino de tantos paraguaios cujos corpos ele recolhia às margens do rio Paraná durante o exílio e onde foi localizado e sequestrado pela Operação Condor? Estas imagens da piscina, quando saem do álbum de família e são apropriadas e (re)montadas por Paz Encina em determinada sequência, com o canto do urutau ao fundo, tornam-se tóxicas, remetendo ao *modus operandi* de todas as ditaduras do Cone Sul: os voos da morte, que também fizeram parte da ditadura do Paraguai.

Figura 77 – Frame de *Exercícios de Memória*



Fonte: Recuperado de *Exercícios de Memória* (Encina, 2016).

Figura 78 – Frame de *Exercícios de Memória*

Fonte: Recuperado de *Exercícios de Memória* (Encina, 2016).

Figura 79 – Frame de *Exercícios de Memória*

Fonte: Recuperado de *Exercícios de Memória* (Encina, 2016).

Ao acessar as memórias familiares dos Goiburú, Encina tem acesso também à parte de sua história, pois seu pai viveu no exílio como militante do MOPOCO e sua vida, assim como a de muitos de sua geração, está atravessada pela ditadura, que durou 35 anos. Portanto, o que aquelas fotografias revelam – e guardam – é muito mais que encontros familiares, festas e cotidiano doméstico. Ao mergulhar

nos arquivos do terror e preencher suas lacunas com as memórias da família Goiburú, que serviu para humanizar alguém que foi tratado e sempre denunciado como terrorista, traidor, conspirador, inimigo do país, Paz Encina tenta reverter o olhar de quem os produziu e para denunciar o que os arquivos do terror de fato são: provas de crimes cometidos não apenas pelo Estado paraguaio, mas pelo aparato que sustentou a Operação Condor, financiada pelo governo estadunidense.

4.3.

A memória do mundo: *Eami*

Nasci para ser enterrado na minha terra
 onde os espíritos sussurram
 e a chuva acarícia
 a memória de meus ancestrais,
 a esperança do meu retorno.

(Elicura Chihuailaf, poeta mapuche)

Se em *Exercícios de Memória*, Paz Encina elabora e cria memórias sobre a ditadura militar, a partir de um corpo social ainda ferido, em *Eami* são as chagas coloniais que insistem em sangrar a matéria com a qual a cineasta trabalha a partir também de uma estratégia de montagem que considera natureza, humanos e não humanos como sujeitos narrativos, criando uma polifonia de sentidos em que o som exerce um papel fundamental.

Antes de qualquer imagem, o filme começa com sons de vento e pássaros, até que a escuridão se dissipa, o dia começa e vemos um ninho com ovos na areia, próximo às margens da *Laguna Capitán* (Figura 80). No longo plano inicial, de oito minutos, os sons da natureza (do vento e dos animais) e o relato da mulher-pássaro Asojá sobre a criação do mundo ayoreo são perturbados pelo extracampo: à medida em que o dia avança para a noite e a narração de Asojá dá conta da chegada dos

coñones (os invasores), os sons de tratores, de fogo, de gritos e de animais fugindo se intensificam, enquanto o Encina mantém o enquadramento do ninho.

Até que o “caos sonoro” (Depetris-Chauvin, 2023, p. 152) se transforma nas chamadas, que tomam conta de tudo (Figura 81). “E é assim que o horror da colonização em som acusmático consolida o primeiro horizonte temático-conceitual. (...) A ferida colonial torna-se encarnação audiovisual nesses primeiros minutos de filme” (Velis, 2024, p. 90).

Para Irene Depetris-Chauvin (2023), cada lugar possui uma sonoridade específica, influenciada pelo mundo natural e seu repertório sonoro. No caso do monte, ruídos, vozes de animais, vegetação e fenômenos climáticos desempenham um papel ativo na forma como o lugar soa. A língua ayoreo também contribui para essa musicalidade única, diferenciando-se dos sons dominantes do espanhol ou guarani. A memória aural está intrinsecamente ligada a referências geolocalizadas, condensando sentidos, fatos e símbolos relevantes tanto pessoal quanto socialmente (Depetris-Chauvin, 2023).

Figura 80 – Frame de *Eami*: a violência do extracampo invade aos poucos o plano inicial



Fonte: Recuperado de *Eami* (Encina, 2022).

Figura 81 – Frame de *Eami*: As chamas da violência contra os ayoreo e seu território



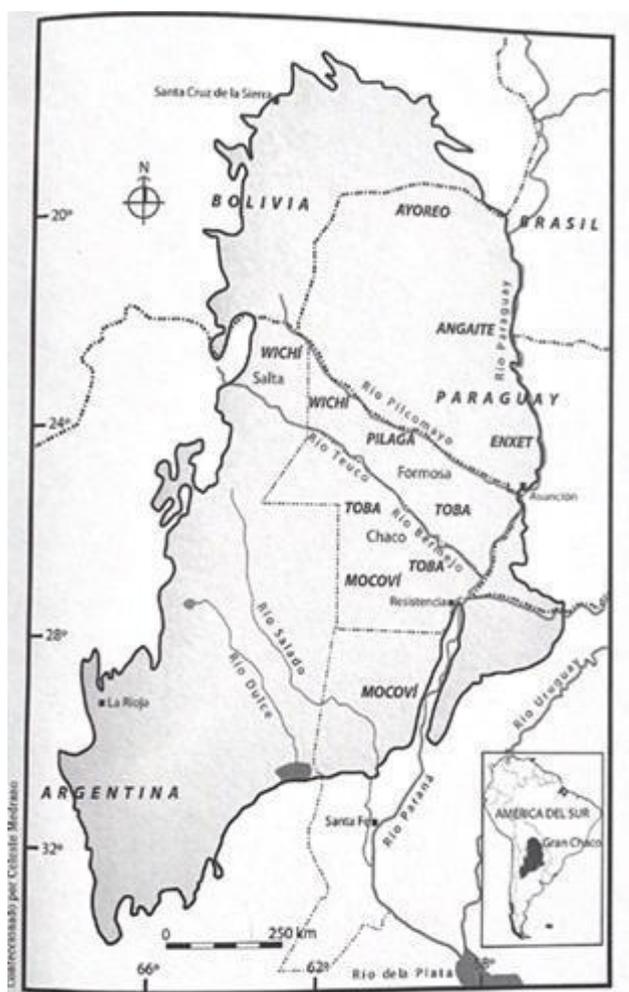
Fonte: Recuperado de *Eami* (Encina, 2022).

A mulher-pássaro que dá à luz ao mundo relata as mudanças climáticas a partir da chegada dos brancos invasores: “Começamos a sentir frio no calor; havia sol quando não era o momento”. E segue: “Nossos avós sonharam com esse fogo e com cinzas. Ouvimos os gritos. Eram os gritos das árvores. E vi meu povo deixar a floresta. Hoje voou sobre um mundo que foge, como meu próprio povo uma vez fugiu”.

Conforme o antropólogo Alfonso Otaegui, que pesquisou os ayoreo no território paraguaio durante o doutorado, este grupo étnico é um povo tradicionalmente caçador e coletor do Cacho Boreal (Figura 82). Além disso, tem população estimada em cinco mil pessoas, metade delas vivendo no Paraguai e a outra metade, na Bolívia. Sofrem desde o século XVII com disputas de território e impactos de diversos conflitos. Segundo o antropólogo, as mudanças de território do povo ayoreo como consequência da Guerra do Chaco, entre Paraguai e Bolívia, somadas à presença, desde a década de 1950, de prospecções de petróleo, ao

estabelecimento de colônias menonitas no sul⁸⁶, desde a década de 1920, e aos enfrentamentos entre os grupos do norte e do sul, impulsionaram a saída do monte de vários clãs da etnia (Otaegui, 2013, p. 164).

Figura 82 – Mapa do Chaco e os povos que o habitam



Fonte: Tola. et al. (2013, p. 298).

⁸⁶ O pesquisador César Ceriani Cernadas argumenta que o território chaqueño se constituiu como laboratório sociorreligioso desde os tempos coloniais (2013, p. 298).

“É a infância, sempre a infância”, frase de Paz Encina em *Exercícios de Memória*, já utilizada nas discussões do primeiro capítulo e à qual retorno porque considero que o comentário enfatiza o tempo da infância e das memórias, o tempo benjaminiano de “agoras”, em que passado, presente e futuro relacionam-se num amálgama. Trata-se de um tempo, mostra o filme, que apela para um presente em aberto, um presente (do filme e do espectador) empenhado em restituir um rosto e uma língua aos desaparecidos. Em *Eami*, a infância novamente. São as crianças da etnia Ayoreo que, na cena do filme, materializam a “memória do mundo”; mundo que, neste caso, é o monte.

Figura 83 – Frame de *Eami*: As crianças carregam a memória do mundo



Fonte: Recuperado de *Eami* (Encina, 2022).

Eami é monte e também o nome da protagonista da história, que encarna Asojá, “aquela que carrega o espírito de todos os que deixaram o monte”, portanto o mundo ayoreo (Figura 83). O filme traz a experiência da perda e da dor que foi a retirada forçada indígenas de sua terra, a partir do apelo pelo lembrar, ou seja, pela afirmação de que histórias e memórias só são possíveis porque existimos agora e

podemos fabulá-las do presente. O monte e a *Laguna Capitan*, no filme, assim como os corpos-território das crianças, são testemunhas de acontecimentos passados e contêm memórias coletivas e míticas.

Eami sugere que o mundo nos recorda não apenas por meio das imagens que o compõem, mas também pelas imagens que criamos e pelas quais somos constituídos. O chamado à “lembança” se entrelaça com os rostos de olhos fechados (os *close-ups* nas faces infantis), como se esses corpos-território estivessem sonhando, imaginando ou relembando. Os relatos são ativados pelo que a imagem não pode mostrar, por aquilo que está ausente, mas que persiste por meio do rosto infantil, convocado a fechar os olhos para lembrar e/ou imaginar. As diversas vozes dos ayoero falam das experiências vividas, das coisas vistas, feitas e testemunhadas; todas elas evocam a própria existência desse povo no mundo. Além das vozes que testemunham, há também o rastro, o vestígio, a paisagem que ativa a memória.

Paz Encina expressa o desejo de comunicar, por meio de seus filmes, a multiplicidade de tempos que coexistem dentro de cada ser humano. Ela afirma que somos simultaneamente memória e tempo presente⁸⁷. Além disso, a cineasta paraguaia considera a memória como um caminho para construir um lugar diferente, um outro mundo talvez melhor. Para ela, a memória é uma forma de começar algo melhor com o que nos resta⁸⁸. Seu cinema enfatiza a importância dos exercícios de memória, apelando para que cada indivíduo recorde seus passados traumáticos como modo de legitimar sua própria existência e possibilitar a construção de um futuro.

O som do pássaro urutau também acompanha a narração em *Eami*. Assim como em *Hamaca Paraguaya* e em *Exercícios de memória*, Paz Encina apresenta

⁸⁷ *An Always open circle* – <https://post.moma.org/an-always-open-circle/>. Acesso em 24 de fev. 2023

⁸⁸ *Eami y los mil rios del tempo* – https://www.elnacional.com.py/cultura/2022/01/30/paz-encina-eami-y-los-mil-rios-del-tiempo/?fbclid=IwAR0_E6veq-94Nc6eFxeIzy8S5_a8Jyfr9q1tN1c5GIJrn_e4-mPpZpgc8-M. Acesso em 24 de fev. 2023

um trabalho de som que traz novas camadas de sensações ao que se vê; o grito do pássaro e o eco abafado das vozes censuradas ressoa na paisagem “com precisão e crueza sensorial” (Velis, 2023, p. 90). “Esse é um ato político-poético que torna visível o tácito, utilizando o som como ferramenta predileta. Não precisamos de dados adicionais ou contextualizações vãs” (Idem, *ibidem*).

Figura 84 – Frame de *Eami*: Encina faz ecoar na paisagem “vozes censuradas”



Fonte: Recuperado de *Eami* (Encina, 2022).

Ao entrelaçar os áudios dos depoimentos dos indígenas com *travellings* que acompanham o deslocamento da protagonista, *Eami*, o filme conduz o espectador pelas trilhas do monte e também pelo mundo dos ayoreo (Figura 84). Essa abordagem temporal e sonora convida o espectador a enxergar a paisagem como testemunha de um massacre, articulando montagem, narração, construção de memória, experiência coletiva, luto e imaginação. A elaboração de várias camadas temporais no filme tensiona as fronteiras entre passado e presente, ficção e realidade, história e memória, pessoal e coletivo.

De acordo com Encina, as paisagens de *Eami* são fragmentos de um mundo pró-filmico que não existe mais na sua exuberância de natureza intocada. “Eram

pedaços de paisagem quando as filmamos, mas nos encarregamos de filmar como se fossem paisagens”⁸⁹. A cineasta também afirma que pretende fazer uma edição em 3D com esses “fragmentos de paisagem” porque o “espaço fílmico será o único *habitat* possível do povo Ayoreo”. A natureza reconstruída e devolvida a quem de direito, o povo ayoreo; devolvida como paisagem a ser rememorada, escutada e experimentada pelo espectador. A riqueza de sons que se delineiam no trajeto percorrido por *Eami* é parte dessa paisagem outrora destruída e agora devolvida como cinema.

A fabulação de Paz Encina para construir uma paisagem-memória a partir do que falta em *Eami* seria o que a professora estadunidense Saidyia Hartman chama de “escrita impossível que tenta dizer o que não quer ser dito” (2020, p. 28), um relato da história “com e contra o arquivo” (Idem, p. 30). E eu acrescento com e contra a ausência de arquivos. Porque não só o arquivo aqui é produzido por quem detém o poder, como a ausência dos arquivos também é uma forma de poder. A partir de lacunas, a fabulação crítica permite a representação da vida daqueles considerados indignos de serem lembrados, “a vida dos homens infames”, para usar uma expressão de Michel Foucault (2003).

Durante um ano que passou como bolsista em Gana, para pesquisar documentos da rota atlântica da escravidão, Hartman constatou também ausência de documentos textuais, entre outros, que pudessem ser acessados referentes ao país africano. A partir daí, ela passa a olhar para o espaço e para a paisagem também como arquivos possíveis, e utiliza o testemunho para construir a sua “fabulação crítica” sobre a rota atlântica de tráfico de pessoas, sobre o colonialismo e suas consequências. No relato, a experiência pessoal da autora e a história da escravidão estão imbricadas. Em seu trabalho, Hartman reivindica o legado dos fugitivos, dos

⁸⁹ “Hay un momento hermoso donde un niño va a la laguna y toma agua. Bueno, ese era el último fragmento de monte que quedaba en una picada”, afirma Paz na entrevista *El hombre armado está reemplazando el paisaje de lo que antes era cotidiano*. Disponível em <https://spoiler.bolavip.com/reviews/El-hombre-armado-esta-reemplazando-el-paisaje-de-lo-que-antes-era-cotidiano-Paz-Encina-directora-de-EAMI-20220201-0015.html>. Acessado em 28 de out. 2022.

rebeldes e dos revolucionários para construir uma outra linguagem de conexão, com o sonho de um território livre.

A partir desta discussão é que reflito sobre a narrativa labiríntica de Paz Encina em *Eami*, aproveitando-se do que falta – ou seja, de arquivos documentais e privados, e da vida no monte – para fabular sobre a situação atual dos ayoreo, uma vez que quem trabalhou com ela no filme não sabe sequer se seus familiares isolados no monte ainda estão vivos.

A ambiguidade permeia a figura da menina-pássaro, do mundo e do monte em *Eami*, deixando-nos incertos se ela é uma entidade, um espectro ou uma sobrevivente. No trecho que destaco a seguir, somos apresentados à captura de um grupo de indígenas que passariam a trabalhar para uma família de religiosos menonitas, um dos grupos responsáveis por tomar as terras dos ayoreo. A paisagem doméstica da mulher branca é desestabilizada por essa captura, enquanto o real e o onírico operam simultaneamente, revelando quem foi e quem permaneceu. Tal qual em *Exercícios de Memória*, a intimidade da casa é feminina, não há sinais de presença masculina naquele ambiente. No entanto, ao contrário do filme anterior, apesar do clima também de espera (a mulher que costura na expectativa de que algo aconteça), a personagem tenta manter o controle da situação organizando a mesa de refeição.

Figura 85 – Frame de *Eami*: Encina recorre à encenação para documentar as violências sofridas pelos ayoreo



Fonte: Recuperado de *Eami* (Encina, 2022).

A ficção e a realidade se entrelaçam em imagens-memória que Paz Encina constrói com um propósito duplo: documentar as violências sofridas pelos ayoreo, conferindo materialidade à sua existência, e restituir o monte, o mundo chamado Eami, àqueles que já não podem mais habitá-lo. Seja porque não podem retornar sem contaminar os povos isolados, seja porque esse território só pode ser recriado no cinema, uma vez que não existe mais.

A cena em que Eami sonha com seu amigo falecido, ambos sentados à beira da lagoa, evoca não apenas a ausência do outro e a falta de um mundo, mas também a possibilidade de um mundo alternativo, um monte como deveria ser: livre da presença opressora dos colonizadores, sem violência e desflorestamento (Figura 86). Nesse momento, a cineasta devolve o mundo aos ayoreo, restituindo-lhes o monte como um ato de resistência. A indígena que retira a camiseta dada pelo colono branco poderia ser uma das mulheres rebeldes descritas por Hartman (Figura 87), aquelas que sobrevivem pois sabem que a destruição nunca é absoluta. No entanto, conforme aponta Georges Didi-Huberman no livro *A Sobrevivência dos Vagalumes* (2011), essas “sobrevivências” não prometem ressurreição alguma; são

lampejos e podem ser interpretadas não apenas como testemunhos, mas também como profecias, previsões relacionadas à história política em constante transformação (Didi-Huberman, 2011).

Figura 86 – Frame de *Eami*: o monte restituído a quem de direito



Fonte: Recuperado de *Eami* (Encina, 2022).

Figura 87 – Frame de *Eami*: a rebeldia dos corpos-território



Fonte: Recuperado de *Eami* (Encina, 2022).

4.4.

A título de fechamento de capítulo

O trabalho de Paz Encina⁹⁰, não se limitando apenas aos documentários analisados, mas também abrangendo seu primeiro longa-metragem, *Hamaca paraguaya* (2006), bem como suas instalações artísticas (incluindo *Desaparecidos*, de 2012, e *Hallazgo*, de 2019), além de seus estudos, como *Memoria del monte*, propõe uma montagem que questiona o espaço e a geografia, transformando-os em uma força libertadora e tornando esses elementos uma preocupação não apenas do passado, mas também do futuro (França & Siciliano, 2018). Ao considerar a geografia e o espaço como testemunhas e interrogá-los, a cineasta não apenas os situa no presente e para o presente, mas também os insere no passado, fazendo com que se tornem parte do *continuum* temporal.

Como Braudel (2002, p. 125) sugere, é necessário “deslocar a geografia de sua busca pelas realidades atuais, à qual ela quase exclusivamente se aplica, persuadi-la a repensar, com seus métodos e seu espírito, as realidades passadas e, nesse caminho, o que se poderia chamar os futuros da história”. Como salienta o psicanalista e professor da Universidade de São Paulo (USP) Paulo Endo, nos lugares geográficos algo aguarda em latência tanto para aqueles que desejam lembrar quanto para aqueles que não puderam ou não quiseram esquecer (2022, p. 328). O sujeito, destaca Endo, é inscrito em sua própria história na medida em que se depara com histórias que ao mesmo tempo o atravessam e lhe pertencem (Idem, *ibidem*).

O cinema de Paz Encina restitui o direito ao luto, como reivindica Antígona, retomada por Judith Butler (2016) para defender o caráter político do luto público, negado sistematicamente aos que são relegados às margens. Devolver, por meio do

⁹⁰ Justamente no dia em que termino de escrever este capítulo, Paz Encina conclui no Rio de Janeiro seu novo longa-metragem, *Carta a un Viejo Master* (2024).

cinema, a possibilidade do luto público e aberto tem também um grande potencial político porque propaga a tristeza e a indignação face à injustiça, retirando-as do âmbito da dor privada ou familiar.

Ao examinar o espaço como memória, em constante tensão com outros arquivos – sejam eles sonoros ou visuais –, o gesto de montagem realizado por Encina estende os limites do conceito de arquivo. Nesse processo, ela confere a esses lugares e corpos, que são produzidos como paisagens, o estatuto de território (Figura 88). Além disso, essa abordagem permite que esses locais se tornem arquivos da violência estatal.

Encina alcança esse efeito ao sobrepor a eles narrativas memorialísticas relacionadas à repressão clandestina, ao exílio, ao massacre de povos autóctones e ao desaparecimento dos vestígios dessa violência. Em vez de enfatizar os documentos e imagens ausentes, a cineasta investe em um cinema que acredita no poder da fabulação. Essa abordagem não apenas preenche as lacunas, mas também reimagina e reinterpreta a memória desses eventos traumáticos.

Figura 88 – Frame de *Eami*: corpo é território e também relicário



Fonte: Recuperado de *Eami* (Encina, 2022).

A linguagem de Paz Encina é capaz de construir um espaço para deixar o outro falar, cristalizando uma polifonia de sentidos e de afetos, como ato político, pois como salienta o crítico argentino de cinema Roger Koza (2021), a estética apresenta um regime de sensibilidade que nunca deixa de ser veículo de uma ideologia. No cinema de Paz Encina, as memórias de sofrimento e luto se entrelaçam com a paisagem, revelando lugares carregados de histórias íntimas e familiares, mas também públicas e políticas. Assim, é na condição de memória que esses lugares devem constituir o olhar do espectador para a paisagem também. Para Andréa França (2012), pensar o lugar (espaço) no cinema “implica levar em conta a complexidade de sua representação e suas múltiplas formas de expressão”, um movimento que restitui, na solidão do corpo sobrevivente e fantasmático, a incompletude da imagem e da História” (França, 2012, p. 63-64).

5.

Capítulo 4 - Montagem háptica em Ana Vaz: *Há Terra!*

5.1.

Introdução do capítulo

O que percebes da beleza do mundo te conecta
ao teu lugar. O que aprecias da beleza
ameaçada do mundo orienta teus gestos e tua
voz

(Edouard Glissant)

O empreendimento colonial é o preparador do
Desastre e precursor da Catástrofe

(Aimé Césaire)

A cineasta brasileira Ana Vaz, em entrevista à pesquisadora Barbara Bergarmaschi Novaes (2021), afirma que algo que sempre a incomodou foi a relação entre cinema e paisagem, pois ela [paisagem] sempre foi compreendida como um elemento de fundo, situado atrás de personagens humanos, frequentemente homens brancos. Ou seja, uma distinção clara entre o primeiro plano, onde os sujeitos eram posicionados, e o plano de fundo, onde a paisagem figurava como algo que não fazia parte de nós, concepção que reforça a ruptura moderna entre natureza e cultura (Novaes, 2021). “A obra explora a relação de poder inerente ao processo etnográfico, que tradicionalmente se estabelece de forma vertical entre o etnógrafo, como o observador, e o sujeito observado”, diz a cineasta (Novaes, 2021, p. 147)⁹¹.

⁹¹ Entrevista concedida durante o 20º Festival de Arte Contemporânea Sesc_Videobrasil (2017). Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=gU8ZmB8-M0E>. Acesso em 5 de abr. 2024.

Reside justamente aí o ponto de chegada para esta tese: nos filmes analisados, a paisagem não é meramente pano de fundo (descolada da escala humana, como se não fizesse parte dela), mas é território, como lugar de tensões materiais e simbólicas. A decisão de escavar o solo como território, refutando a separação entre natureza e cultura, no cinema de Ana Vaz, portanto, é consciente. Ela busca fazer nos filmes é um jogo entre figura e fundo, entre o que está na frente e o que está atrás, pois está muito mais interessada em fazer um cinema de “fundos do que um cinema de figuras” (Novaes, 2021, p. 148).

A obra de Ana Vaz, cineasta brasileira com formação na Austrália e na França, que já viveu em diversos outros países e hoje se divide entre Paris e Brasília, “se preocupa com a ideia de cosmopolítica e reterritorialização, buscando compreender a interdependência dos diversos povos, terras e espécies” (Souza, 2019, s/n). Além de *Há Terra!*, já realizou outros 14 filmes, entre curtas e longas: *A Árvore* (2023), *É Noite na América* (2022), *Pseudosphynx* (2020), *Apiyemiyekî?* (2020), *13 maneiras de olhar para um melro* (2020), *Amazing Fantasy* (2018), *Olhe Bem As Montanhas* (2018), *Atomic Garden* (2018), *América: Bahia de las Flechas* (2016), *Occidente* (2015), *A Film, Reclaimed* (2015), *A Idade da Pedra* (2013), *Entre Temps* (2012), *Sacris Pulso* (2008).

Assim como Paz Encina, Ana Vaz toma posição contra a mentalidade colonialista, com forte sentido crítico, “vendo com olhos livres”⁹² e libertando-se de categorias epistemológicas que se mostram ineficazes para o melhor entendimento da realidade (Figueiredo, 2000, p. 2). Apesar de estabelecer para Ana Vaz e seu curta-metragem *Há Terra!* (2016) uma estratégia de montagem diferente da reivindicada para os dois documentários de Paz Encina analisados no capítulo anterior, cabe aqui apontar semelhança entre os trabalhos de ambas: em *Há Terra!* (2016), a cineasta brasileira também utiliza a banda sonora como elemento de tensão com as imagens para elaborar as memórias e temporalidades contidas na paisagem do cerrado goiano para criar sua narrativa sobre as violências e

⁹² Referência ao centenário Manifesto da Poesia Pau-Brasil, de Oswald de Andrade (1924).

resistências daquele espaço e dos corpos que ali habitam. A disjunção entre o que vemos e o que ouvimos, e os movimentos bruscos de câmera, como se fossem panorâmicas ou *tilt*, são elementos que ajudam a criar mapas sensoriais para fazer circular a história (Bruno, 2019), ou seja, conecta o espectador ao espaço e ao tempo de maneira corporal, permitindo que ele “sinta” o filme, explorando texturas, movimentos e atmosferas que provocam respostas emocionais que ativam também suas memórias e suas conexões com o território.

Meu argumento é de que esse “estranhamento”, que faz com que ótico seja desviado para o tátil, transformando a superfície fílmica em uma membrana que conecta o espectador com aquele espaço (Bruno, 2014), é causado por uma montagem que engaja sensorial e emocionalmente. Vamos chamar esse tipo de montagem háptica, noção elaborada a partir das reflexões das pesquisadoras Giuliana Bruno e Laura U. Marks. Apesar de serem abordagens diferentes para a questão, considero que ambas contribuem para compreender a estratégia de montagem de Ana Vaz em *Há Terra!*.

Figura 89 – Frame de *Há Terra!* – O movimento de câmera e as camadas superpostas de som diegético e não diegético criam uma espécie de balé



Fonte: Recuperado de *Há Terra!* (VAZ, 2016).

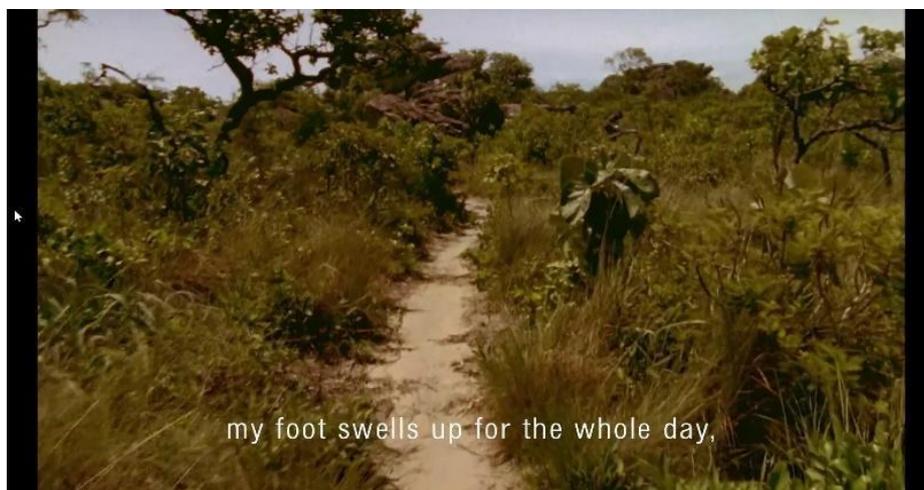
Figura 90 – Frame de *Há Terra!*: O “balé” como ritual de caça



Fonte: Recuperado de *Há Terra!* (Vaz, 2016).

Em Marks (2000), já evocada no segundo capítulo, quando discuti *Camuflaje* (de Jonathan Perel), a mobilização de afetos e de sensações no cinema está associada a uma visualidade háptica com imagens superpostas/pouco legíveis, borradas, granuladas, com *close-ups*, com pouca profundidade de campo (Figuras 89 e 90). Além disso, no caso de *Há Terra!* é preciso ressaltar que as imagens foram captadas em película de 16mm vencida, o que confere mais uma camada de textura à história.

Para ser capaz de ativar o tato, o espectador deve abandonar a forma dominante de ver e acionar suas memórias sensoriais, engajando também seu corpo e acessando experiências diferentes daquelas a que “estamos acostumados com a visão distanciada, perspectivista, que, ao mesmo tempo, significa uma visão normatizada e muito acostumada a determinados modos de tratamento estético da imagem” (Graça, 2021, s/p).

Figura 91 – Frame de *Há Terra!*

Fonte: Recuperado de *Há Terra!* (Vaz, 2016).

Figura 92 – Frame de *Há Terra!*

Fonte: Recuperado de *Há Terra!* (VAZ, 2016).

Esse engajamento tátil, que conecta emocionalmente o espectador ao espaço fílmico, ou, como temos em Bruno (2019), às rotas hápticas – ou seja, espaços que podem ser mapeados pela localização e pelas emoções evocadas por eles – criadas

por Ana Vaz por meio da montagem. Bruno dirá que o cinema constrói paisagens tangíveis (e táteis) a partir de um teatro mnemônico, utilizando as camadas de memórias contidas na paisagem e no corpo-território da personagem. Em *Há Terra!* considero que a forma com que a câmera explora os ambientes – a chapada e depois o zoológico –, não apenas escavando rastros de temporalidades outras, como também deixando novos rastros (Figuras 91 e 92). Esse percurso geográfico construído pela cineasta, dirá Giuliana Bruno, é profundamente tátil na medida em que mobiliza e afeta o corpo em uma vasta extensão sensível (2019, p. 80).

Mas não são apenas as imagens que constroem o caráter háptico no curta metragem. Ana Vaz cria texturas também a partir da banda sonora, que, já no início do filme, apresenta camadas superpostas com som diegético e não diegético – o som direto se mistura com o arquivo sonoro do filme *Francisca* (Portugal, 1981), de Manoel de Oliveira – que se juntam ao ritual de caça que acompanhamos na primeira parte do filme de Vaz. O filme português representa aqui o mal-estar do colonialismo. Conforme a cineasta ressalta na entrevista a Barbara Bergamaschi Novaes (2021), apesar de o enredo da obra de Oliveira mostrar a morte por asfixia de uma jovem inglesa, casada com um burguês português, ele aborda, na verdade, o que permanece oculto.

Assim, é pela montagem que a cineasta constrói uma visualidade háptica; ou, ainda, uma experiência estética fílmica que compreende a tela também como membrana, permitindo que o espectador não apenas veja o espaço, mas o apreenda e o vivencie. Na medida em que o filme, na concepção de Bruno, é uma prática de espaços que foram criados para serem atravessados, o espectador deixa de ser o observador passivo, migrando da posição de *voyer* para a de *voyager*: o viajante, o espectador itinerante que lê o próprio movimento como práticas de imagem (Bruno, 2002, p. 59).

Para discutir o curta e compreender como Ana Vaz articula e mobiliza afetos a partir da montagem háptica, utilizo a categoria de análise paisagem-memória, que guarda rastros, restos, ruínas e marcas da história; paisagem/território de disputas, de tensões e de violências, mas também de resistências – como dirá o escritor

colombiano Jose Cárdenas, um território composto de “uma sedimentação de experiências e saberes, e uma criação coletiva, que só existe graças à simultaneidade de muitas perspectivas” (2023, s/p). Em *Há Terra!*, a paisagem-memória traz camadas de tempo e de história que remontam à colonização, à conquista de territórios e de modos de vida, ao extrativismo, à aniquilação de corpos e a sobrevivências.

Essas camadas de memória evocam a noção de uma violência lenta, que envolve a exploração dos recursos naturais e seus impactos duradouros, especialmente no contexto latino-americano. Essa discussão aborda a memória do extrativismo, explorando como a violência, o terror e a matéria se entrelaçam nessa relação, além de conectar essa exploração à crítica de sistemas econômicos que promovem a degradação ambiental.

Por isso, considero relevante pensar na noção de capitoloceno em vez de antropoceno, na medida em que o capitoloceno coloca o capitalismo no centro da discussão, ao vê-lo como um sistema que organiza a natureza em um contexto histórico e geográfico específico. Em vez de apenas identificar os impactos ambientais, esse conceito questiona como a modernidade tem utilizado a natureza para impulsionar a acumulação de capital. O capitalismo, sendo uma força dominante desde o século XVI, tem promovido não apenas a exploração dos recursos, mas também influenciado culturas, linguagens e modos de vida, contribuindo para a atual crise ambiental.

Assim como defendi nos capítulos anteriores que o que interessa no olhar para os rastros da violência no espaço nos filmes analisados não são apenas as marcas deixadas durante os regimes autoritários, mas também as deixadas pela forma de acumulação de capital que super explora corpos e natureza desde o período colonial.

O peruano Anibal Quijano lembra que além de classificar a população a partir da noção de raça, estabelecendo a diferença entre colonizadores e colonizados, a modernidade se funda em um novo padrão de poder mundial nas

Américas a partir também do controle da força de trabalho em torno do capital e do mercado mundial (2019), o que se prolonga ao longo dos séculos. Por isso, consideramos que a violência da acumulação de capital não pode estar dissociada da violência perpetrada durante regimes ditatoriais, na medida em que as ditaduras na América Latina também deram suporte a modelos econômicos neoliberais.

No capitalismo tardio em que vivemos, o conceito de capitoloceno ajuda a explicar a crise ambiental e climática pela qual não apenas a América do Sul, mas o mundo vive – uma violência que, apesar de invisibilizada, está cada vez mais difícil de mascarar. Isso porque as consequências dos extermínios da natureza (tratadas como recursos) e das populações originárias (vidas descartáveis) avançam sobre corpos e modos de vida outros, denunciando a ligação entre o legado duradouro do colonialismo e as histórias mais recentes de ditaduras e guerras de contra-insurgência na região.

Para que as narrativas das vidas descartáveis sejam reconhecidas além de certos campos de estudo, elas precisam ser convocadas e reconhecidas pelas comunidades de memória que as antecederam. Além disso, é necessário reconhecer a presença de seres mais-que-humanos que também narram essa violência e os desvios no mundo. Precisamos de novas testemunhas e narrativas que conectem política e ação experimental, e a memória dessas comunidades oferece um convite para inventar e encadear um novo pensamento e ação no presente. O desafio é escutar e agir de acordo com esse chamado (Anderman, 2021, p. 17).

A questão que pretendo levantar neste capítulo, além de compreender as articulações que Ana Vaz faz para elaborar a montagem háptica e construir uma paisagem-memória, é sobre o artifício narrativo que a cineasta lança mão para encontrar brechas nestes aparelhos modernos de representação que invisibilizam as marcas das violências (tradicional e lenta) no espaço e nos corpos-território. Essas brechas aparecem abertas por meio da fabulação, estratégia utilizada por Vaz para devolver o direito de existir às vidas descartáveis – ou, ainda, precárias ou infames, para fazer referências a noções de Judith Butler e Michel Foucault já utilizadas nesta

tese em capítulos anteriores –, subvertendo os pontos de vista dominantes sobre a história.

A fabulação, em Ana Vaz, será analisada a partir, também da ideia de imaginação política, potência para enfrentar as políticas de apagamento e de extermínio praticadas ao longo dos séculos neste território a que chamaram de América do Sul. No caso específico de *Há Terra!*, a fabulação ocorre a partir sobretudo do comportamento da câmera, na primeira parte do filme (com a personagem Ivonete como elemento central), que vai se transformando de caçador a caça, num movimento antropofágico; além disso, há o tensionamento temporal entre o presente e a modernidade colonial. A tensão ocorre quando as imagens captadas da jovem que vive em um assentamento rural no cerrado do Centro-Oeste brasileiro e dos animais no zoológico de Brasília entram em fricção com o arquivo sonoro do filme do português Manoel de Oliveira e com as pinturas etnográficas de Goiás do alemão Johann Moritz Rugendas⁹³, publicadas no álbum *Viagem Pitoresca através do Brasil* (Figura 93), demonstrando a presença da colonialidade estrutural na sociedade.

A obra de Rugendas, celebrada posteriormente na Europa e transformada em material de consulta científica, é peça importante na construção de pontos de vista dominantes da história. Ao construir o diálogo desse material com os arquivos sonoros e com as demais imagens, Ana Vaz tira das margens vidas consideradas “sem história”, vidas que, se não totalmente invisibilizadas, eram/são consideradas parte da “paisagem”. A poética tecida pela cineasta traz um potencial político que libera essas vidas.

⁹³ Rugendas chegou ao Brasil aos 19 anos de idade, em 1821, como desenhista da missão científica do barão de Langsdorff, e voltou à Europa em 1826, depois de se desentender com Langsdorff. Rugendas foi substituído pelos artistas franceses Hercule Florence e Aimé-Adrien Taunay (filho de Nicolas-Antoine Taunay). Fonte: <https://www.brasilianaiconografica.art.br/artigos/20193/a-expedicao-langsdorff-e-a-vinda-de-rugendas-ao-brasil>. Acesso em 1 de ago. 2024. A expedição de Langsdorff era financiada pelo Estado Russo.

Figura 93 – Frame de *Há Terra!*: Olhar para a obra de Rugendas percebendo seu potencial político



Fonte: Recuperado de *Há Terra!* (VAZ, 2016).

Mais do que a forma como são narrados ou representados, é importante perceber como as imagens são observadas pela cineasta. Reivindico ainda o que o escritor colombiano Juan Cárdenas propõe sobre o olhar para as pinturas de viagem e a representação das paisagens sul americanas, no artigo *Pinturas Viajeras y obscenidade del paisaje* (2021): essas obras devem ser observadas com uma perspectiva forense, buscando-se as marcas e os indícios do que não é imediatamente visível. Esta discussão, que será retomada nas considerações finais, é importante para compreender a posição da cineasta frente aos arquivos que ela utiliza para pensar aquele espaço, assim como para criar novos territórios. Em *Há Terra!*, Vaz escava as camadas ocultas do colonialismo e mostra a continuidade das estruturas de poder coloniais nas sociedades contemporâneas, mesmo após o término formal do colonialismo. Essas estruturas impactam os aspectos econômicos, sociais, culturais e epistemológicos, perpetuando desigualdades e hierarquias fundamentadas em raça, gênero e classe.

5.2.

***Há Terra!:* fábula de uma caçada na paisagem-memória**

Sons de mosquito e música com vozes ao fundo, do filme *Francisca* (1981), estabelecem o ritmo da câmera/espingarda de caça em busca do alvo, que se move com destreza em meio à vegetação do cerrado. Assim começa *Há Terra!*, com um ritual que ligará o presente neoextrativista ao período colonial. A personagem Ivonete é uma jovem que vive no num assentamento de trabalhadores rurais sem-terra em Goiás, numa região onde está localizado o território quilombola Kalunga, na divisa com o Tocantins, próximo ao Parque Nacional da Chapada dos Veadeiros. No filme, ela conta que aquelas terras (Figuras 94 e 95) pertenciam “a uns povos antigos” e que um tal Capitão Felipão comprou uma parte, mas queria tudo. Ivonete conta que:

Ele começou a correr com as pessoas e terminou a terra sendo dele. Ele ameaçava as pessoas, se as pessoas não saíssem ele colocava fogo no barraco, e se não adiantasse ele colocava seus capangas pra correr atrás, pra ameaçar, falar que ia matar. Até que as pessoas foram ficando com medo, procurando outro rumo e acabou mudando de cidade (VAZ, 2016).

Figura 94 – Frame de *Há Terra!:* disputas de território ocorrem desde meados do século XIX na região



Fonte: Recuperado de *Há Terra!* (Vaz, 2016).

Figura 95 – Frame de *Há Terra!*: disputas de território ocorrem desde meados do século XIX na região



Fonte: Recuperado de *Há Terra!* (Vaz, 2016).

De acordo com informações de uma Ação Civil Pública de 2003⁹⁴ que pede a desapropriação das terras para regularização das terras Kalunga, o quilombo estava, desde a década 50 do século XIX, no meio de duas fazendas, uma delas do barão Felipe de Arraias, o “capitão Felipão”. No processo consta, ainda, que o surgimento do quilombo Kalunga está ligado à história da província de Goyazes, que foi explorada por bandeirantes que desbravaram a região e deram início à exploração de ouro, cuja principal mão de obra era a escravizada. A ocupação da região por ex-escravizados se deu em virtude de estar localizada entre morros e serras, propícia para se esconder de capitães do mato e manter a agricultura de subsistência, além de favorecer a utilização de várias rotas de fuga.

Os kalunga foram pioneiros na luta pelo reconhecimento do território, mas ainda há luta pela titularidade das terras devolutas, e conflitos territoriais continuam ocorrendo. O Ministério Público Federal mapeou 50 pontos de invasões e dois

⁹⁴ Disponível em https://apublica.org/wp-content/uploads/2023/05/JusticaFederal-Decisao_15-05-2023_Justica-Federal-determina-remocao-de-invasores-do-territorio-Kalunga-em-Cavalcante-Teresina-e-Monte-Alegre.pdf. Acesso em 21 set. 2024.

pontos de garimpo ilegal dentro do Sítio Histórico e Patrimônio Cultural Quilombo Kalunga (SHPCQK)⁹⁵.

Figura 96 – Frame de *Há Terra!*: há terra?



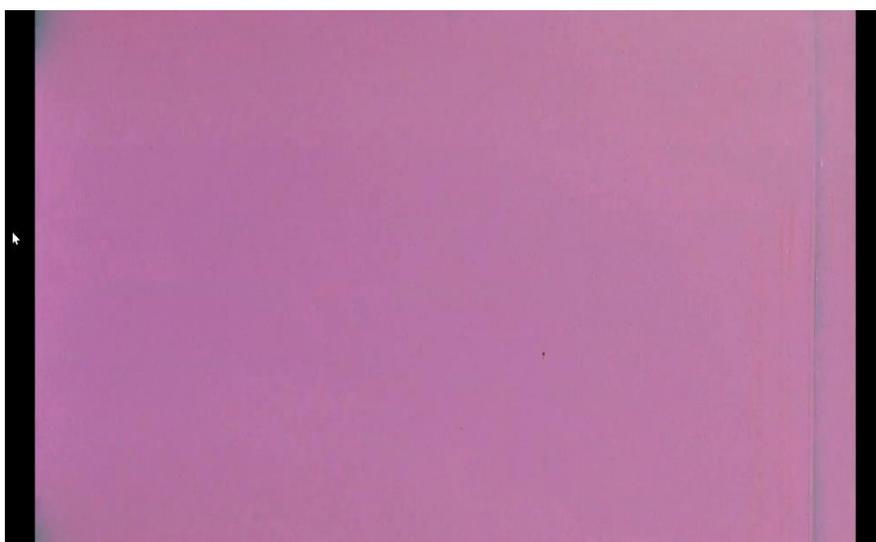
Fonte: Recuperado de *Há Terra!* (Vaz, 2016).

“Rema! Há terra! Rema! Há terra!” e uma gargalhada ecoa durante, enquanto a jovem se movimenta pela vegetação e toca o solo (Figura 95). Esta sequência é precedida de sons que passam a sensação de uma fita cassete rebobinando (Figura 96), uma volta ao passado, com navegadores avistando terra, ao mesmo tempo em que remete à luta por terra. A superposição temporal causa estranhamento, assim como as imagens do cerrado e o som dos remos na água. A memória da violência lenta da ocupação ilegal de terras e do neoextrativismo é

⁹⁵ Conforme informações do Projeto Colabora <https://projetocolabora.com.br/ods16/invasoes-e-grilagem-ameacam-maior-quilombo-do-brasil/> e do Ministério Público de Goiás <https://goias.gov.br/procuradoria/pge-go-acompanha-de-perto-a-titulacao-das-terras-quilombolas-kalunga/>. Acesso em 21 set. 2024.

construída por essa montagem que desperta os sentidos a partir do estranhamento das texturas visuais e sonoras.

Figura 97 – Frame de *Há Terra!*: som de fita cassete rebobinando coloca Ivonete e colonizadores juntos



Fonte: Recuperado de *Há Terra!* (Vaz, 2016).

A experiência com a banda sonora aparentemente dissociada das imagens trouxe a reflexão sobre como Ana Vaz elabora uma paisagem sonora que reforça a característica tátil da montagem em *Há Terra!*, pois ela insere o espectador também no som e não apenas nas imagens, já que na vida cotidiana não é possível isolar os sentidos. O som também é um meio pelo qual percebemos o mundo e ativamos memórias.

Figura 98 – Frame de *Há Terra!*

Fonte: Recuperado de *Há Terra!* (Vaz, 2016).

Figura 99 – Frame de *Há Terra!*

Fonte: Recuperado de *Há Terra!* (Vaz, 2016).

Outra sequência significativa, em que Ana Vaz escancara a denúncia das estruturas colonialistas de poder que continuam ativas, é a que começa com um pássaro voando e quando nos damos conta o som da mata passa a ser o som de uma aeronave pousando e “Há terra!” ecoa no espaço novamente (Figura 98). Pouso feito, o movimento brusco de câmera faz parecer um navegador buscando foco da

luneta para avistar a terra, até que um acampamento de trabalhadores sem-terra entra em foco (Figura 99).

O “Há terra!” faz emergir as camadas de memória contidas naquela paisagem hostil de árvores retorcidas e vegetação baixas: memórias dos contínuos processos de desumanização dos ocupantes daquele território para justificar exploração e aniquilação dos corpos, e da violência contra a natureza, enxergada apenas como recurso para acumulação de capital. Os tempos e as memórias evocadas por Ana Vaz não são da ordem do humano; ela constrói uma narrativa que tensiona os “mecanismos formais para abrigar perspectivas e temporalidades que não se acomodam ao ritmo humano e que desafiam sua própria configuração” (Giorgi, 2020, s/p).

Figura 100 – Frame de *Há Terra!*: Humanos, não humanos e cosmos, todos interligados



Fonte: Recuperado de *Há Terra!* (Vaz, 2016).

O ritual de caça, cadenciado pelos sons do baile do filme de Manoel de Oliveira, aos poucos se transforma num encontro em que a personagem “encanta” o caçador (a câmera) com sua performance/balé. Nesse encontro, Ivonete estabelece a ligação não apenas entre as violências do presente e as do passado, mas, também com sua memória ancestral, que a faz conectar reações de seu corpo após ter sido picada por uma cobra e ter tomado soro antiofídico às mudanças de fase da lua. Ela conta, enquanto caminha por uma trilha sinuosa, como uma cobra (Figura 100) que:

Meu pé incha toda passagem de lua. Toda vez que a lua vai passar pra outra forma, meu pé incha e passa o dia todo inchado, aí depois desincha. É como se tivesse uma relação entre o veneno da cobra e a passagem da lua. Se, no caso, a noite não tivesse lua, ficaria todo mundo no escuro (Vaz, 2016).

Figura 101 – Frame de *Há Terra!*: as gentes sem história, sem lastro, os povos figurantes



Fonte: Recuperado de *Há Terra!* (Vaz, 2016).

O jogo continua e o encontro vira caça novamente. “É como se você tivesse fugindo”, sentencia Ivonete, entreolhando a câmera por trás da vegetação, até que

as cercas e animais presos no zoológico aparecem. “Sem fé, sem rei, sem lei”, balbucia Ivonete, enquanto fazemos leitura labial pelo *close-up* de sua boca (Figura 101). “A língua deste gentio toda pela costa é, uma: carece de três letras – *scilicet*, não se acha nela F, nem L, nem R, cousa digna de espanto, porque assim não têm Fé, nem Lei, nem Rei; e desta maneira vivem sem Justiça e desordenadamente” (Gândavo, 2008, p. 66).

Para expor as entranhas de uma “colonialidade estrutural”, fazendo referência a uma discussão em voga⁹⁶, e da violência lenta do agora chamado neoextrativismo, a cineasta adota uma poética diacrônica a partir do tensionamento com arquivos que não foram produzidos pela gente “sem fé, sem lei e sem rei”, mas pelo olhar estrangeiro. Com isso, cria um cinema que permite que as vidas precárias atuem como sujeitos – e não mais como objetos de observação –, com voz, história e memória.

O neoextrativismo é caracterizado como um modelo de desenvolvimento que prioriza o crescimento econômico por meio da exploração intensiva de recursos naturais, operando em cadeias produtivas pouco diversificadas e com uma inserção subordinada na nova divisão internacional do trabalho. Esse fenômeno tem sido associado a diversas tensões, incluindo o baixo crescimento econômico de longo prazo e os impactos sociais e ambientais variados.

Os pesquisadores Bruno Milanez e Rodrigo Salles Pereira dos Santos afirmam, no artigo *Neoextrativismo no Brasil? uma análise da proposta do novo marco legal da mineração* (2013), que indícios da implementação de um modelo neoextrativista podem ser observados no Brasil, especialmente em duas dimensões: no processo de reprimarização da economia brasileira e na adoção de certos pressupostos presentes na proposta do novo marco legal da mineração⁹⁷.

⁹⁶ Refiro-me à discussão sobre racismo estrutural, que descreve como o racismo está entranhado nas estruturas políticas, sociais e econômicas da sociedade, termo utilizado pela primeira vez em 1967, por Charles V. Hamilton e Kwame Ture no livro *Black Power: Politics of Liberation in America*.

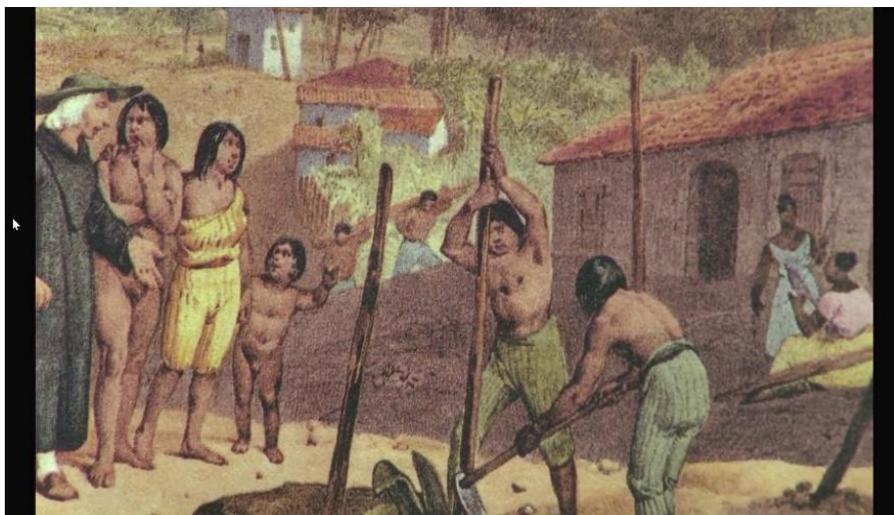
⁹⁷ Segundo eles, o conceito de neoextrativismo foi inicialmente definido em relação aos países da América Latina, mas sua aplicação se estende a outras regiões. Este conceito tem sido empregado

Figura 102 – Frame de *Há Terra!*

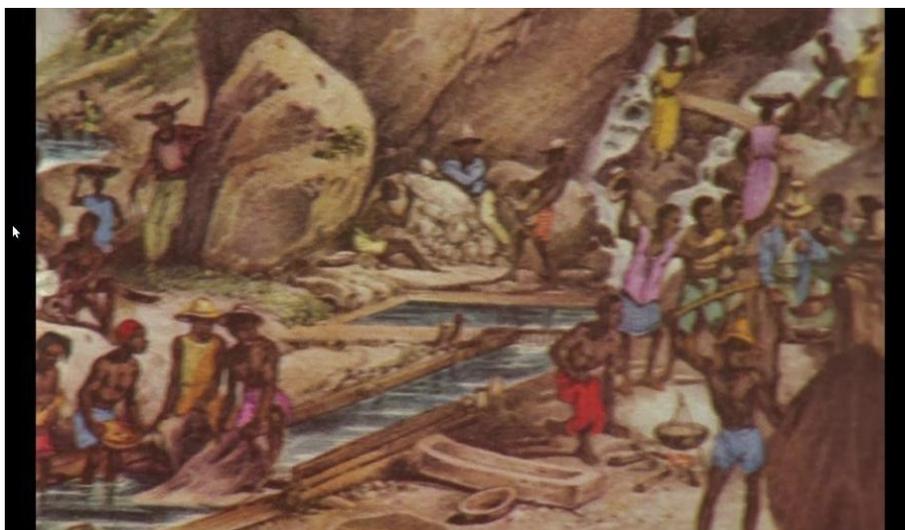
Fonte: Recuperado de *Há Terra!* (Vaz, 2016).

A tensão gerada entre os animais no zoológico (Figura 102) e as gravuras de Rugendas (Figuras 103 e 104) são significativas para trazer à tona a discussão sobre a domesticação dos corpos e colocar a esses corpos-território-memória no centro da narrativa. Segundo a cineasta, em depoimento realizado durante o 20º Festival de Arte Contemporânea Sesc_Videobrasil, em 2017, a intenção em *Há Terra!* era oferecer uma reflexão crítica sobre a questão do cinema etnográfico, confrontando tanto aspectos históricos quanto contemporâneos desse gênero cinematográfico.

tanto para analisar países que historicamente já adotavam práticas extrativistas e que agora estão intensificando esse modelo, quanto para aqueles que, inspirados pelas experiências latino-americanas, buscam replicar essas práticas em seus próprios contextos (MILANEZ; PEREIRA DOS SANTOS, 2013, p.121).

Figura 103 – Frame de *Há Terra!*

Fonte: Recuperado de *Há Terra!* (Vaz, 2016).

Figura 104 – Frame de *Há Terra!*

Fonte: Recuperado de *Há Terra!* (Vaz, 2016).

Ana Vaz conta, ainda, que, para ela, a montagem com as imagens do livro de Rugendas simboliza a tentativa de abordar a violenta domesticação imposta pela

modernidade (Figuras 105 e 106). Dessa forma, o filme não apenas critica a prática etnográfica tradicional, mas também questiona os impactos civilizatórios que moldaram as sociedades contemporâneas.⁹⁸

Figura 105 – Frame de *Há Terra!*



Fonte: Recuperado de *Há Terra!* (Vaz, 2016).

⁹⁸ Entrevista concedida durante o 20º Festival de Arte Contemporânea Sesc_Videobrasil (2017). Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=gU8ZmB8-M0E>. Acesso em 5 abr. 2024.

Figura 106 – Frame de *Há Terra!*

Fonte: Recuperado de *Há Terra!* (Vaz, 2016).

Os desenhos de Rugendas que Ana Vaz filma trazem paisagens, indígenas e pessoas escravizadas, retratando a escravidão, o domínio colonial português, confrontos e caças. A visão etnocêntrica da pintura de Rugendas “suaviza” os traços e os corpos dos povos originários e dos africanos (*povos-testemunho*, para usar uma definição de Darcy Ribeiro)⁹⁹, embora estejam todos em seus devidos lugares. As imagens são, ao mesmo tempo, assim como obras de outros artistas viajantes oitocentistas, representação da visão exótica de uma América descoberta por povos europeus e de um mundo que se debate entre as forças civilizadas vindas da Europa e a barbárie indígena e de lastro colonial, entre “os últimos progressos do espírito humano e os rudimentos da vida selvagem, entre as cidades populosas e as matas sombrias” (Sarmiento, 2010, p. 53).

⁹⁹ De acordo com o antropólogo Darcy Ribeiro, os povos-testemunho eram os povos remanescentes das “altas civilizações originais contra as quais se chocou a expansão europeia” (2017, p. 106).

5.3.

A título de fechamento de capítulo

Assim como a menina indígena Eami, em Paz Encina, Ivonete (e a paisagem do cerrado goiano) se configura em *Há Terra!* como um corpo-território-memória. Traz em si o veneno da colonialidade, que faz o corpo reagir a cada passagem de lua, e é assombrada pelo fantasma do passado colonial contido na trilha sonora. Por meio de uma tessitura poética tátil, Ana Vaz fabula sobre a condição aparentemente interminável das gentes sem fé, sem lei e sem rei, “que suportam a dureza da despossessão” (Lopez, 2021b, s/p), a partir da memória inscrita em seus corpos e de arquivos que a ajudam na produção de sentido.

Sua tomada de posição, que exige um exercício de memória também do espectador, não cria novos arquivos sobre a violência lenta do extrativismo. Como já apontado anteriormente, a cineasta constrói um espaço crítico para reflexão e ativação de sentidos. A montagem háptica de Ana Vaz escava o próprio arquivo, escancarando camadas de tempos imemoriais, de tempos que vão além da memória humana, com diferentes texturas de som e imagem, subvertendo as “linhas do tempo imperiais” que tentam mascarar e naturalizar o terror e a morte (Lopez, 2021b, s/n). Assim como a noção de paisagem como objeto de contemplação não faz sentido quando vivemos em um mundo em que o território é central nas discussões sobre o capitalismo tardio, sobretudo no Sul Global, não é possível assumir a noção de tempo linear da modernidade (ou as linhas do tempo imperiais, como citado acima), desconsiderado a simultaneidade de tempos inscritos nos corpos e nos territórios sem L, sem R e sem F.

Figura 107 – Frame de *Há Terra!*: A fuga é condição para existir



Fonte: Recuperado de *Há Terra!* (Vaz, 2016).

Figura 108 – Frame de *Há Terra!*



Fonte: Recuperado de *Há Terra!* (Vaz, 2016).

Figura 109 – Frame de *Há Terra!*

Fonte: Recuperado de *Há Terra!* (Vaz, 2016).

Ivonete diz “É como se você estivesse fugindo” (Figura 107) e desenha caminhos com os dedos na terra e no muro chapiscado (Figuras 108 e 109), talvez apontando possibilidades de fuga, enquanto os corpos dóceis dos animais aceitam a condição de enjaulados. A personagem deste ritual de caça e de encontro elaborado por Ana Vaz parece encarnar uma memória espacial coletiva, vivendo ao mesmo tempo dentro e fora das estruturas coloniais e capitalistas.

A paisagem, tensionada com os arquivos, deixa de ser uma fantasia bucólica que disfarça um projeto de dominação, resultado de um único ponto de vista e é apresentada como o que de fato é: território como uma criação coletiva, como a simultaneidade de muitas perspectivas, como defende Juan Cárdenas. Os arquivos utilizados por Vaz – a trilha sonora do filme de Manoel de Oliveira e o livro de Rugendas – constituem o material de trabalho que confere uma forma sensível à experiência de abertura temporal que a memória reivindica.

Para fechar, defendo que a fabulação em Ana Vaz cria registros visuais que permitem descobrir como o colonialismo¹⁰⁰ é combativo subvertido e ironizado (Cusicanqui, 2015, p. 73). Essa subversão está também no gesto de trabalhar a partir da visão de mundo dos “despossuídos”, dos “sem história”, mostrando um passado presente, mas especulando sobre futuros possíveis. Futuros em que esse território-relicário – relicário que não guarda apenas a memória das tragédias, como também contém as inscrições das sobrevivências – continuem encontrando formas de resistir e de re-existir.

¹⁰⁰ Para registro, mantive aqui a citação de Cusicanqui, mas preferi utilizar neste capítulo “colonialidade” em vez de “colonialismo”, não como sinônimo, mas para diferenciar o que é o período histórico da noção de continuidade das estruturas de poder e de dominação estabelecidos durante o colonialismo.

6 Considerações finais

El suelo
 es historia
 Tóxica
 Minada
 Y la electricidad
 Y los fotones
 La sangre azul
 Sobre tu piel
 Es historia
 Y la voz
 De viejos amigos
 Y el rastro de la mano
 Apretando el vacío
 De la amistad
 Es historia
 Y el paisaje
 Por donde caminamos
 En la fiebre somnolienta
 De nuestros deseos
 Es historia

(Almudena Escobar López, Olivier Marboeuf
e Florencia Mazzadit)

Se na virada do século XX para o XXI as discussões giravam em torno do processo de globalização, na terceira década deste século, com a “vingança da geografia”, como dizem os economistas, em vez de globalização, o que se vive é uma *slowbalization*, termo cunhado pelo escritor indiano Adjiedj Bakas. Assim, o território, os “recursos naturais” e os grandes conflitos voltam a ser importantes, a partir da simultaneidade de crises no mundo: política, econômica, sanitária, ambiental, energética, entre outras. Os cinemas analisados nesta pesquisa dão conta desta virada de chave ao compreender a relevância do espaço geográfico nas disputas por memória.

Ao longo da tese, refleti sobre a paisagem como sujeito nas (contra)narrativas sobre violência de Estado e “conflitos narrativos”, identificando na linguagem dos cineastas e em suas estratégias de montagem, o sentido produzido quando a paisagem é colocada em tensão com os mais diversos tipos de arquivo. O

objetivo foi compreender como os regimes de imagem tensionariam memórias e criariam novas fabulações sobre as diversas camadas de violência e opressão contidas no espaço, e também sobre o pertencimento aos territórios.

A partir das análises dos filmes e das conexões entre as obras, defendo, que, Patricio Guzmán, Jonathan Perel, Paz Encina e Ana Vaz devolvem à paisagem não apenas o estatuto de território, mas criam heterotopias, na medida em que operam como contra-espacos ou contra-paisagens, lugares em que pode ser possível refletir sobre as relações sociais e as memórias contidas neles, além de traçarem uma arqueologia das camadas coloniais impressas nos territórios e nos corpos que re-existem. Esses lugares heterotópicos desafiam as noções de tempo e de espaço, e são, ao mesmo tempo, espaços reais e simbólicos, que comportam a possibilidade de construção de futuros outros, a partir das memórias que emergem da sobreposição de temporalidades.

Consolido nestas considerações finais, portanto, as reflexões acerca da fabulação da memória por meio da paisagem e das estratégias de montagem no cinema sul-americano contemporâneo, ressaltando a forma como cineastas têm reconfigurado esses elementos em ferramentas essenciais para desafiar as narrativas hegemônicas e criar novas possibilidades de resistência e transformação. Parti da premissa de que a paisagem, frequentemente relegada ao papel de pano de fundo passivo, é ressignificada por esses cineastas como um arquivo vivo e dinâmico, um território carregado de histórias, memórias e significados que se entrelaçam profundamente com as experiências humanas e as lutas políticas.

O objetivo central desta pesquisa foi compreender como a paisagem, quando analisada sob essa perspectiva multifacetada, é utilizada em filmes sul-americanos para tensionar materiais de arquivo, testemunhos e outras fontes documentais, transformando-se em um protagonista narrativo capaz de subverter as narrativas dominantes. A análise também se aprofundou em como a paisagem é concebida como arquivo, memória e monumento, explorando como esses conceitos são mobilizados pelos cineastas para produzir significados que questionam as versões oficiais da história.

A pesquisa revelou que cineastas não utilizam a paisagem apenas como um elemento visual, mas a transformam em um sujeito ativo que carrega as marcas do passado e as projeta no presente e no futuro. Em suas obras, a paisagem torna-se um verdadeiro campo de batalha, onde as memórias disputam espaço com os esquecimentos impostos por narrativas hegemônicas. Nesse processo, emergem novas possibilidades de interpretação e resistência, reconfigurando o olhar sobre a história e abrindo espaço para novas narrativas que desafiam o *status quo*.

Patricio Guzmán, em sua trilogia composta por *Nostalgia da Luz* (2010), *O Botão de Pérola* (2014) e *A Cordilheira dos Sonhos* (2019), exemplifica de forma contundente como a montagem por correspondências pode criar uma rede complexa de significados, onde a natureza e o cosmos se fundem com a história e a memória. Em seus filmes, Guzmán não apenas apresenta o deserto do Atacama, o oceano e a cordilheira dos Andes como paisagens naturais, mas como arquivos vivos que guardam os vestígios de violências passadas e presentes. Essas paisagens, longe de serem simples cenários, tornam-se elementos de resistência e contestação, onde as narrativas oficiais são desafiadas e novos significados emergem.

Guzmán adota uma abordagem baudelairiana para tecer uma narrativa que confronta os vestígios do passado chileno, utilizando a paisagem como um meio para revelar as camadas ocultas de significados que habitam esses espaços. O deserto do Atacama, por exemplo, não é apenas um cenário árido; ele carrega em seu solo as marcas de culturas indígenas dizimadas, os vestígios dos desaparecidos durante a ditadura de Pinochet e os traços cósmicos que ligam o presente ao passado remoto da humanidade. Guzmán transforma esse deserto em um espaço de encontro entre o cósmico e o histórico, onde as estrelas que brilham no céu noturno se conectam com a poeira do deserto – que, por sua vez, contém os restos dos desaparecidos. Essa fusão do cósmico com o histórico cria uma metáfora poderosa para a persistência da memória e para a resistência contra o esquecimento imposto pelo poder.

A narrativa de Guzmán é profundamente enraizada na noção de que a paisagem, ao ser tratada como um arquivo, pode carregar e revelar histórias de

resistência e sofrimento que desafiam as tentativas de apagamento histórico. A partir de uma abordagem poética e política, Guzmán constrói uma narrativa onde a paisagem não apenas testemunha os eventos históricos, mas também os contém e os reconfigura, permitindo que novas narrativas emergjam das camadas de história e memória que ela guarda. A geografia monumental chilena, com sua vastidão e silêncio, se torna um lugar onde as vozes dos desaparecidos ainda ressoam, como testemunha de uma história que ainda precisa ser contada.

Jonathan Perel, em seus filmes *Toponimia* (2015) e *Camuflaje* (2022), adota uma abordagem distinta, mas igualmente crítica, ao explorar a paisagem como um espaço de memória onde a história oficial é desestabilizada e novas interpretações se tornam possíveis. Perel utiliza a montagem crítica para transformar a paisagem urbana e rural em um palco onde as tensões entre memória e esquecimento se manifestam de maneira explícita. Em *Toponimia*, ele analisa visualmente uma série de cidades fundadas durante a ditadura argentina, revelando como o espaço foi utilizado como um instrumento de controle e repressão, e como essas localidades, aparentemente neutras, estão carregadas de significados políticos e históricos que desafiam a narrativa oficial.

Essas cidades, que surgiram sob o pretexto de desenvolvimento, são expostas como verdadeiros monumentos ao autoritarismo, onde cada rua, praça e edifício se torna uma lembrança silenciosa do controle militar. Em *Camuflaje*, Perel direciona seu olhar para o *Campo de Mayo*, uma base militar que serviu como centro de tortura durante a ditadura argentina. Através das corridas diárias de Felix Bruzzone pelo local, o filme transforma essas explorações físicas em um ato de memória e resistência, onde a paisagem se revela como um arquivo que guarda as marcas da violência. A montagem crítica de Perel não apenas expõe as cicatrizes deixadas pela repressão, mas também revela como essas paisagens continuam a ser espaços de luta, onde a memória é constantemente disputada.

Perel utiliza a paisagem como um espaço de resistência, onde as narrativas hegemônicas são contestadas e novas formas de ver e interpretar o passado são propostas. Em *Toponimia*, as cidades fundadas pela ditadura, com seus nomes que

homenageiam militares e suas ruas que seguem uma lógica de controle e repressão, são expostas como monumentos ao autoritarismo. Perel revela como esses espaços, aparentemente neutros, carregam em si as marcas de um passado violento. Em *Camuflaje*, o *Campo de Mayo*, com sua história de tortura e repressão, é revisitado como um espaço de resistência, onde a memória dos que ali sofreram ainda vive, desafiando as tentativas de apagamento e silenciamento.

Paz Encina, por sua vez, utiliza a montagem por equivalências para criar um espaço narrativo onde a paisagem e os arquivos históricos se fundem em uma dimensão simbólica comum. Em obras como *Exercícios de Memória* (2016) e *Eami* (2021), Encina explora a paisagem paraguaia como um arquivo que guarda as vozes silenciadas dos povos indígenas e das vítimas da ditadura de Stroessner. Em *Exercícios de Memória*, as histórias de crianças sobre o pai desaparecido são entrelaçadas com as paisagens sonoras do rio e da floresta, criando uma narrativa que transcende a simples documentação e evoca a presença dos ausentes através da paisagem. Esse método de montagem, em que elementos aparentemente distintos se equivalem em termos de sua carga simbólica, permite que Encina crie uma narrativa que é tanto um testemunho quanto uma fabulação, propondo novas maneiras de entender o impacto da violência histórica sobre as comunidades e os territórios.

No filme *Eami*, Encina narra a destruição do território Ayoreo através dos olhos de uma criança, cuja experiência personifica a dor e a perda de um povo inteiro. A montagem por equivalências aqui permite que a paisagem se torne tanto um testemunho da destruição quanto um espaço de resistência, onde as memórias coletivas e míticas dos Ayoreo são mantidas vivas. Encina utiliza a paisagem para explorar as camadas de tempo e história que coexistem em um mesmo espaço, demonstrando como a memória, mesmo diante da aniquilação física, pode continuar a existir e a resistir.

A floresta, o rio e o vento não são apenas elementos naturais, mas entidades que carregam as vozes de gerações passadas, que falam através do silêncio e das histórias contadas por aqueles que ainda sobrevivem. Esses elementos da paisagem,

quando tensionados com os arquivos e os testemunhos, ganham uma nova vida, tornando-se agentes na luta contra o esquecimento e na preservação da identidade de um povo.

A obra de Encina é marcada por uma intensa sensibilidade em relação à memória e à história, onde a paisagem se torna um espaço de encontro entre o passado e o presente. Em *Exercícios de Memória*, o rio, a floresta e os sons da natureza não são apenas cenários, mas testemunhas de uma história de sofrimento e resistência. A montagem por equivalências permite que esses elementos da paisagem se tornem agentes ativos na narrativa, onde as vozes dos ausentes são evocadas através da natureza. Em *Eami*, a paisagem não é apenas um espaço físico, mas um arquivo sensível de dor e re-existência.

Ana Vaz, em sua curta-metragem *Há Terra!* (2016), adota uma estratégia de montagem háptica, criando uma experiência sensorial que conecta o espectador intimamente com a textura do espaço e das camadas históricas da narrativa. Vaz explora a paisagem como um território tátil, onde o espectador é convidado a imergir nas sensações e a explorar as texturas do espaço fílmico. Em *Há Terra!*, a paisagem do cerrado brasileiro é apresentada como um espaço de resistência, onde a personagem central, uma figura simbólica, desenha na terra os caminhos de fuga e sobrevivência. Essa abordagem háptica permite que o espectador sinta a paisagem, que experimente suas texturas, criando uma conexão com o espaço e as memórias que ele guarda.

A montagem háptica, com seus movimentos de câmera inesperados e a banda sonora rica em texturas, desafia o espectador a sentir a paisagem de forma ativa, a explorar suas camadas e a confrontar as memórias que ela contém. Essa abordagem não apenas apresenta a paisagem como um espaço físico, mas como um território emocional e político, onde as memórias do passado colonial e as lutas contemporâneas pela sobrevivência se encontram e se tensionam.

Vaz problematiza a relação entre o colonizador e o colonizado, revelando as camadas de dominação e resistência que persistem nos espaços que um dia foram

cenários de exploração brutal. Através de sua abordagem háptica, a cineasta permite que o espectador experimente essas camadas de uma maneira profundamente sensorial, sentindo na pele as cicatrizes da história que permanecem abertas naquele território.

Ao longo da pesquisa, ficou evidente que a fabulação da memória, quando articulada através da paisagem e das estratégias de montagem, se torna uma ferramenta poderosa no cinema sul-americano contemporâneo para desafiar as narrativas hegemônicas e criar novas formas de resistência.

Os cineastas estudados demonstram que a paisagem, quando tratada como um arquivo pulsante, pode revelar as camadas ocultas de memória e história, oferecendo novas perspectivas e oferecendo ao espectador uma experiência que é ao mesmo tempo estética e política, propondo novas formas de ver, sentir e imaginar a história e o futuro.

Esses cineastas não apenas evocam o passado, mas também propõem novas formas de ver e entender o presente, questionando as estruturas de poder que continuam a operar nas sociedades pós-coloniais e pós-ditatoriais da América do Sul. A paisagem, assim, se transforma em um espaço de contestação, onde as memórias silenciadas podem emergir e onde novos significados podem ser construídos. O cinema, nesse contexto, revela-se não apenas como uma forma de expressão artística, mas como um ato político de resistência, que desafia as narrativas oficiais e propõe novas formas de estar no mundo.

O trabalho entregue nesta tese contém, como todas as pesquisas, limitações. Uma delas, já citada na introdução, diz respeito à dificuldade de acesso a produções cinematográficas contemporâneas para pesquisa, principalmente filmes de países latino-americanos que não estão no Cone Sul. Além disso, creio ser importante destacar as dificuldades de pesquisa durante a pandemia – o que inclui não apenas os problemas ligados à impossibilidade de circular livremente durante quase dois anos, mas os emocionais e políticos pelos quais todos passamos.

Mesmo assim, a pandemia não impediu que a pesquisa tomasse forma e mais consistência a partir das trocas realizadas com outros professores e pesquisadores nas disciplinas cursadas e em eventos acadêmicos. Apesar de ter escrito a tese na primeira pessoa do singular, este não é um trabalho individual, ele é coletivo e não posso deixar de agradecer a todas as contribuições, mesmo que involuntárias, neste processo.

Nesse sentido, considero que este trabalho possa contribuir para o fortalecimento das discussões sobre paisagem no cinema sul-americano a partir da memória, e dos laços entre as pesquisas sobre linguagem e estética no campo dos estudos comunicacionais no subcontinente. Assim como esta tese dá continuidade ao meu interesse de pesquisa desde o mestrado na Universidade de Brasília, ela também abre caminhos para que eu aprimore o olhar para as violências no espaço, a partir agora da memória de trabalhadores urbanos durante a ditadura militar brasileira no cinema e na fotografia.

Referências

AGUILERA, Y. As imagens audiovisuais para além dos conceitos de paisagem visual e sonora. Em: DOBAL, S. e CASTANHEIRA, R. (orgs). A paisagem como narrativa [recurso eletrônico]: quando a imagem inventa o espaço. Brasília: Universidade de Brasília, Faculdade de Comunicação, 2022, pp. 285-303.

ALBERT, B.; KOPENAWA, D. **El espíritu de la floresta**. Buenos Aires: Eterna Cadencia, 2023.

ALIAGA, C. **Reuëmn**. Poesía de mujeres Mapuche, Selk'nam y Yamana. Rada Tilly: Espacio Hudson, 2020.

ANDERMANN, J. Paisaje: Imagen, entorno, ensamble. *Orbis Tertius*, **Ensenada, AR**, v. 13, n. 14, 2008. Disponível em: <https://www.orbistertius.unlp.edu.ar/article/view/OTv13n14a01>. Acesso em: 06 maio 2023.

ANDERMANN, J. Placing latin american memory: sites and politics of mourning. **Memory studies**, 2015, v.8.

ANDERMANN, J. Expanded Fields: postdictatorship and the landscape. **Journal of Latin American Cultural Studies**, v. 21, n. 2, junho 2012, pp. 165-187. Acesso em 15 de agosto de 2021.

ANDERMANN, J. (2021). Memories of Extractivism: Slow Violence, Terror, and Matter. *Journal of Latin American Cultural Studies* 29(4), 537-554. <https://doi.org/10.1080/13569325.2020.1805589>.

ANDERMAN, J. Despaisamiento, inmundo, comunidades emergentes. *Corpus - Archivos virtuales de la alteridad americana*. Vol. 8, No 2 | 2018. Julio / Diciembre 2018.

APPADURAI, A. Memoria, Archivo y Aspiraciones. In: **Construir Bicentenarios: Argentina**. Gutman, M. Buenos Aires: Fundación Octubre - Caras y Caretas - The New School Observatorio Argentina, 2005.

ARFUCH, L. **Arte, memoria y archivo: poéticas del objeto** in *Z Cultural*, 2º semestre de 2015. <http://revistazcultural.pacc.ufrj.br/arte-memoria-y-archivo-poeticas-del-objeto1/>. Acesso em 23/01/2022.

ARFUCH, L. Espacio biográfico y memoria em la cultura contemporánea. **Revista Mexicana de Ciencias Políticas y Sociales**, XLVI(190),232-238.[fecha de Consulta 14 de Septiembre de 2023]. ISSN: 0185-1918.

AUMONT, J.; MARIE, M. **A análise do filme**. Lisboa: Edições Texto & Grafia, 2013.

AUMONT, J. **El montaje**. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: la marca editora, 2020.

AZEVEDO, A. F. Cinematic landscape and social memory. In: CABECINHAS, R. e ABADIA, L (orgs). **Narratives and social memory: theoretical and methodological approaches**. Braga: Universidade do Minho, 2013.

AZOULAY, A. **Potential History: Unlearning Imperialism**. Londres: Verso, 2019.

BACHELARD, G. **A água e os sonhos: Ensaio sobre a imaginação da matéria**. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

BACHELARD, G. **A poética do espaço**. São Paulo: Martins Fontes, 2008.

BAKHTIN, M. **Teoria do romance II: As formas do tempo e do cronotopo**. São Paulo: Editora 34, 2018.

BAQUERO, R. P. Las dimensiones del exilio: pensar el pasado y el presente desde la “extraterritorialidad”. Entrevista a Enzo Traverso. **Las Torres de Luca** Vol.7 | Nº 12 Enero-Junio 2018: 159-181.

BATTITI, F. **El mar nos trae la historia**. **Artshock. Revista del Arte Contemporáneo** (online). Publicado em 12/07/2023. <https://artishockrevista.com/2023/07/12/enrique-ramirez-el-imposible-paisaje/> Acesso em 30 nov de 2023.

BEDOYA, M. E.; WAPPENSTEIN, S. (Re)pensar el archivo. In: **Íconos**. Revista de Ciencias Sociales, nº 41, Quito, setembro 2011.

BEJMAR, J. **Cuarto intermédio: una comedia negra (e intermedial) sobre los juicios de lesa humanidad**. Teatro XXI /36 (2020): [9-19].

BENNETT, J. Interiores, exteriores: trauma, afecto, arte. In: DEPETRIS-CHAUVIN, I. e TACCETTA, N. **Afectos, historia y cultura visual: una aproximación indisciplinada**. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Prometeo Libros, 2019.

BENJAMIN, W. **Rua de mão única**. Obras Escolhidas 2. São Paulo: Brasiliense, 1997.

BENJAMIN, W. **As passagens**. Belo Horizonte: Editora UFMG/ São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2009. BENJAMIN, W. **A obra de arte na era da reprodutibilidade técnica**. Belo Horizonte: Autêntica, 2017.

BENJAMIN, W. **Ensaio sobre Brecht**. São Paulo: Boitempo, 2017.

BENJAMIN, W. **Escavar e Recordar**. In: Sobre o haxixe e outras drogas. Belo Horizonte: Autêntica, 2013.

BENJAMIN, W. **Sobre a linguagem em geral e sobre a linguagem do homem**. Belo Horizonte: Autêntica, 2018.

BENJAMIN, W. **Sobre o conceito de História**. São Paulo: Alameda, 2020.

BERGSON, H. **Matéria e memória: ensaios sobre a relação do corpo com o espírito**. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

BLANCO, J. e LERENA, N. **El concepto de territorio: usos, dimensiones y procesos claves desde la geografía crítica latino-americana**. Virtual Seminar/Contested Territories, Septiembre 2020.

BLOCH, M. **Apologia da história ou o ofício de historiador**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001.

BRECHT, B. **Cinco dificuldades de escrever sobre a verdade**. Brasília: Editora Abadia Catadora, 2012.

BRAUDEL, F. **História e Ciências Sociais**. Lisboa: Editorial Presença, 1982.

BRAUDEL, F. **O espaço e a história no Mediterrâneo**. São Paulo: Martins Fontes, 1988.

BRAUDEL, F. **A Geohistória** in Revista de História Contemporânea. São Paulo, n.1, 2002.

BRUNO, G. Un archivo de imágenes emotivas. In: DEPETRIS-CHAUVIN, I. e TACCETTA, N. **Afectos, historia y cultura visual: una aproximación indisciplinada**. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Prometeo Libros, 2019.

BRUNO, G. Entrevista. Lisboa, 2014b. Entrevista concedida a Liz Vahia Disponível em: <https://www.artecapital.net/entrevista-182-giuliana-bruno-> Lisboa. Acesso em 09 de julho de 2024.

Bruno, G. **Atlas of Emotion : Journeys in Art, Architecture, and Film**. New York: Verso, 2002

BRUZZONE, F. **Campo de Mayo**. Buenos Aires: Literatura Random House, 2019.

BUCCI, E. Álbum de família – Meu pai, meus irmãos e o tempo. In: MAMMI, L. e MORITZ SCHWARCZ, L. **8x Fotografia**. p. 69-88. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

BUTLER, J. **Quadros de guerra**: quando a vida é passível de luto? Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2016.

CALDERÓN, A. S. **Imaginación material**. Metales Pesados: Santiago de Chile, 2022.

CALVEIRO, P. Spatialities of exception. In: SCHINDEL, E. e COLOMBO, P. (orgs). **Space and memories of violence**. Londres: Palgrave Macmillan, 2014.

CÁRDENAS, J. **Pinturas viajeras y obscenidad del paisaje**. s. l., s. e., s. f

CÁRDENAS, J. **Parabola del no-retorno**. Rialta Magazine [online], 20 de junho de 2023. Acesso em 19 de julho de 2024. Disponível em <https://rialta.org/parabola-del-no-retorno/>.

CASTRO, T. Cinema's mapping impulse: questioning visual culture. **The Cartographic Journal** Vol. 46 No. 1 pp. 9–15 Cinematic Cartography Special Issue, February 2009.

CASTRO, E. V. de. *Os Involuntários da Pátria: elogio do subdesenvolvimento*. **Caderno de Leituras**, n.65, Belo Horizonte, 2017, pp. 1-9. Disponível em https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/5978316/mod_resource/content/1/CASTRO%20Eduardo%20Viveiros%20de.%20Os%20Involunt%C3%A1rios%20da%20P%C3%A1tria%20elogio%20do%20subdesenvolvimento%202017.pdf

CAUQUELIN, A. **A invenção da paisagem**. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

CENTRO CULTURAL MATTA. Enrique Ramirez. **Los Durmientes (mar Dulce)**. Catálogo. Buenos Aires, 2016.

CERIANI CERNADAS, C. **Entre la confianza y la sopecha. Rrepresentaciones indígenas sobre las experiências chaqueñas de misionalización protestante**. In: TOLA, F; MEDRANO, C; CARDIN, L. **Gran Chaco – ontologias, poder, afectividad**. Buenos Aires: Asociación Civil Rumbo Sur, 2013, pp. 297-320.

CÉSAIRE, A. **Discurso sobre o colonialismo**. São Paulo: Veneta, 2020.

COLOMBO, P. **Desde el interior de los pueblos estratégicos de Tucumán: contrainsurgencia, desplazamiento de población y urbanización forzada**. MUNDO DE ANTES Volumen 14(2) | Julio-Diciembre 2020 | ISSN 2362-325X (En línea); pp.111-138.

COMOLLI, J-L. Lo oral y el oráculo. In: *Cuerpo y cuadro. Volumen 1*. Buenos Aires: Prometeo, 2016.

COMOLLI, J-L. **Ver e poder. A inocência perdida: cinema, televisão, ficção, documentário**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.

COMPAGNON, O. Chili, 11 septembre 1973. Un tournant du XX e siècle latino-américain, un événement-monde. **Revue internationale et stratégique**, Paris, v. 3, n. 91, p. 97-105, 2013.

CONFAVREUX, J. **Entrevista com Achille Mbembe**. Editora n-1, 2021 (online). Acesso em 15/01/2022. <https://www.n-1edicoes.org/textos/133>.

COSTA, A. Présentation. Invention et réinvention du paysage. **Cinemas**, 12(1), 7–14. 2001. <https://doi.org/10.7202/024864ar>.

CORBOZ, A. El território como palimpsesto. In: **Lo urbano en 20 autores contemporâneos**. Barcelona: Edicions UPC, 2004.

CORRO, P. **La cordillera de los sueños**. laFuga, 25, 2021. Disponível em <https://lafuga.cl/la-cordillera-de-los-suenos/1059>. Acesso em 09 de novembro de 2023.

CUSICANQUI, S. R. **Sociología de la imagen: miradas ch'ixi desde la historia andina**. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Tina Limón, 2015.

CUSICANQUI, S. R. **Ch'ixinakax utlxiwa. Una reflexión sobre prácticas y discursos descolonizadores**. Tinta Limon: Buenos Aires, 2010a

CUSICANQUI, S. R. **Oprimidos pero no vencidos**. Luchas del campesinado Aymara y Quechwa 1900-1980. La Mirada Salvaje: Bolivia, 2010b

D'ALESSANDRO, N. Entre macropaisajes y microespacios: Reflexiones sobre la trilogía subjetiva de Patricio Guzmán. **Latin American Research Review**, 57, pp. 741–752, 2022.

DAFLON, C. **Meu país é um corpo que dói**. Belo Horizonte: Relicário, 2021

DÁVILA ARGOTY, L. Nuevas miradas en el cine latinoamericano: Laura Huertas Millán y Ana Vaz. **Nexus**, [S. l.], n. 29, 2021. DOI: 10.25100/nc.v0i29.11601. Disponível em: <https://nexus.univalle.edu.co/index.php/nexus/article/view/11601>. Acesso em: 16 ago. 2024.

DE CERTEAU, M. **A invenção do cotidiano**. Artes do fazer. Petrópolis, RJ: Vozes, 1980.

DELEUZE, G. **Cinema 2: A Imagem-Tempo**. São Paulo: Editora Brasiliense, 2005.

DEPETRIS-CHAUVIN, I. **Geografias afetivas: deslocamentos, práticas espaciales y formas de estar juntos en el cine de Argentina, Chile y Brasil (2002-2007)**. Pittsburgh, Estados Unidos: Latin American Research Commons, 2019. <https://10.0.98.66/book3%20>.

DEPETRIS-CHAUVIN, I. **Materia vibrante. Recorridos sensoriales y producción de lugar en el documental *Homem-Peixe* (2017) de Clarisse Alvarenga**. Em: GIRARDI, G.; OLIVEIRA JUNIOR, W. M. de; NUNES, F. G. (orgs). **Pegadas das imagens na imaginação geográfica pesquisas, experimentações e práticas educativas**. São Carlos: Pedro&João Editores, 2022 pp. 261-286.

DEPETRIS-CHAUVIN, I. **Escuchar la materia vibrante. Habitar y recordar el territorio desde una perspectiva fílmica sensorial**. Punto Su. nr9 (julio-diciembre, 2023), pp.149-169

DERRIDA, J. **Mal de arquivo: uma impressão freudiana**. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2001.

DIAS, S. de S. **Corpos estranhos ou (des)igualdades inscritas nas películas**. In: **Revista Arte & Género: Mulheres e Criação Artística**, Faculdade de Belas Artes da Universidade de Lisboa, pp. 248-259, 2012.

DIDI-HUBERMAN, G. **A sobrevivência dos vaga-lumes**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011

DIDI-HUBERMAN, G. **Diante do tempo. História da arte e anacronismo das imagens**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2015.

DIDI-HUBERMAN, G. **Cascas**. São Paulo: Editora 34, 2017.

DIDI-HUBERMAN, G. **Quando as imagens tomam posição – O olho da História I**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2017.

DIDI-HUBERMAN, G. **Povos expostos, povos figurantes. Vista. Revista de Cultura Visual**, n. 1, 2017, pp. 16-31.

DIDI-HUBERMAN, G. **Remontagens do tempo sofrido. O olho da História II**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2018.

DIDI-HUBERMAN, G. **Imagens apesar de tudo**. São Paulo: Editora 34, 2020.

DOBAL, S. **Três personagens trágicos da II Guerra Mundial tombam na paisagem**. Aniki vol. 11, n. 1 (2024): 5-27 | ISSN 2183-1750 | doi: 10.14591/aniki.v11n1.879

DOSSE, F. **História do tempo presente e historiografia**. Revista Tempo e Argumento, vol. 4, núm. 1, p. 5-23, 2012. Universidade Estadual de Santa Catarina.

DREIFUSS, R. A. **1964, a conquista do Estado: ação política, poder e golpe de classe**. Vozes, 2006.

ESCOBAR, T. **El porvenir de la memoria**. Arkadin (N.º 6), pp. 42-44, agosto 2017. Facultad de Bellas Artes. Universidad Nacional de La Plata. Disponível em <http://papelcosido.fba.unlp.edu.ar/arkadin>.

ESCOBAR, T. **Aura Latente**. Buenos Aires: Tinta Limón, 2021a

ESCOBAR, T. **Contestaciones**. Arte y politica desde América Latina. Buenos Aires: Clacso, 2021b.

ENDO, P. (2013). Pensamento como margem, lacuna e falta: memória, trauma, luto e esquecimento. **Revista USP**, (98), 41-50. <https://doi.org/10.11606/issn.2316-9036.v0i98p41-50>. Acesso em 22 set. 2024.

FANON, F. **Os condenados da terra**. Rio de Janeiro: Zahar, 2022.

FAROCKI, H. **Desconfiar de las imágenes**. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Cajanegra, 2013.

FERREIRA JUNIOR, G. M. **Terrorismo de Estado**. **Revista da Faculdade de Direito, Universidade de São Paulo**, [S. l.], v. 116, n. 2, p. 173–189, 2021. DOI: [10.11606/issn.2318-8235.v116p173-189](https://doi.org/10.11606/issn.2318-8235.v116p173-189). Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/rfdusp/article/view/196155>. Acesso em: 9 maio. 2024.

FISCHER, M. L. Patricio Guzmán y Raúl Zurita: la poesia del documental. **Delaware Review of Latin American Studies**/Primavera-Spring 2020.

FOSTER, H. **An archival impulse**. October, v. 110. Cambridge, Estados Unidos: MIT Press, 2004. <http://www.jstor.org/stable/3397555>. Acesso em 25/01/2020.

FOUCAULT, M. **As palavras e as coisas**. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

FOUCAULT, M. **Estratégia, poder-saber. Ditos e escritos IV**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2003.

FOUCAULT, M. **Arqueologia do saber**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2008a.

FOUCAULT, M. **Segurança, território, população: Curso dado no Collège de France (1977-1978)**. São Paulo: Martins Fontes, 2008b.

FOUCAULT, M. De espaços outros. **Estudos Avançados**, v. 27, n. 79, p. 113–122, 2013.

FOULAIN, V. L. de F. **Antropofagia no país da sobremesa**. Revista Abralic, v. 5, n. 5, 2000.

FRANÇA, A. A invenção do lugar. In: Rebeca – Revista Brasileira de Estudos de Cinema e Audiovisual, v. I ano I, 2012. <https://rebeca.socine.org.br/1/article/view/21/3>. Acesso em 15/03/2022.

FRANÇA, A.; GUIMARÃES, P. C. **Paisagem e arquivo em Paz Encina**. Anais 32º Encontro Anual da Compós, Universidade de São Paulo (USP). São Paulo - SP. 03 a 07 de julho de 2023.

FRANÇA, A.; MACHADO, P. Adendo sobre a história de três imagens tóxicas. **Revista DOC-OLINE**, 2021.

FRANÇA, A.; SICILIANO, T. 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, 2018.

FREUD, S. **O ego e o id**. Rio de Janeiro: Imago; 1976.

GALEANO, E. **As veias abertas da América Latina**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979.

GÂNDAVO, P. de M. **Tratado da Terra do Brasil: história da província Santa Cruz, a que vulgarmente chamamos**. Brasília: Senado Federal, Conselho Editorial, 2008

GARCIA, L. I. **La comunidade em montaje: imaginación política y postdictadura**. Buenos Aires: Prometeo Libros, 2018.

GATTI, L. F. **O ideal de Baudelaire por Walter Benjamin**. Trans/Form/Ação, São Paulo, 31(1): 127-142, 2008.

GIORGI, G. **Formas comuns: animalidade, literatura, biopolítica**. Rio de Janeiro: Rocco, 2016.

GIORGI, G. **Temblor del tiempo humano: política de la novela en Juan Cárdenas**. Cuadernos de Literatura, vol. 24, 2020. <https://doi.org/10.11144/Javeriana.cl24.thpn>.

GLISSANT, E. **Filosofía de la relación: poesía en extensión**. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Miluno, 2023.

GOMES, R. C. De Ítalo Calvino a Ricardo Piglia, do centro para a margem: o deslocamento como proposta para a literatura deste milênio. In: *Alea* n. 6, 2004, Rio de Janeiro.

GORELICK, A. Arqueología del porvenir: arte y ciudad en Buenos Aires fin de siglo. **Revista Punto de Vista**, n. 57. Buenos Aires, abril 1997.

GORELICK, A. **Materiales de la memoria**. Informe Escaleno, Buenos Aires, 29 de março de 2014. Acesso em 15 abril de 2024. Disponível em <http://www.informeescaleno.com.ar/index.php?s=articulos&id=134>.

GRAÇA, L. Tela – Pele: campo de passagens entre a superfície e a profundidade. *Revista Loie* [online], 12 novembro de 2021. Acesso em 12 de junho de 2024. Disponível em <https://loie.com.ar/loie-09/investigacion-2/tela-pele-campo-de-passagens-entre-a-superficie-e-a-profundidade/>.

GUASCH, A. M. **Arte y archivo, 1920-2010: genealogias, tipologias y discontinuidades**. Madri: Ediciones Akal, 2011.

GUCCI, G. Orundellico-Jemmy Button: o(s) lugar(es) e a(s) identidade(s). **Topoi**, v. 11, n. 21, jul.-dez. 2010, p. 107-126.

GUZMÁN, P. **Filmar o que não se vê** – um modo de fazer documentários. São Paulo: Edições Sesc/SP, 2017.

HAESBAERT, R. Território(s) numa perspectiva latino-americana. **Journal of Latin American Geography**, volume 19, n.1, janeiro 2020, p. 141-151. Acesso em 21 de agosto de 2022. Disponível em https://www.researchgate.net/publication/338326236_Territorios_numa_perspectiva_latino-americana.

HAESBAERT, R. De categoria de análise a categoria prática: a multiplicidade do território numa perspectiva latino-americana. In: **Políticas públicas e territórios: onze estudos latino-americanos** / María Rosa Carbonari [et al.]; coordinación general de Fania Fridman; Luciana Alem Gennari; Sandra Lencioni. - 1a ed. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: CLACSO, 2018. Libro digital, PDF.

HAESBAERT, R. **Território e descolonialidade: sobre o giro (mult) territorial/de(s)colonial na América Latina**. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: CLACSO; Niterói: Programa de Pós-Graduação em Geografía; Universidade Federal Fluminense, 2021. Livro digital, PDF.

HALBWACHS, M. **A Memória Coletiva**. Tradução de Beatriz Sidou. 2ª ed. São Paulo: Ed. Centauro, 2013.

HARPER, G.; RAYNER, J. (org). **Cinema and landscape**. Bristol, Reino Unido: Intellect, 2010.

HARRISON, C. The effects of ladscape. In: MITCHELL, W.J.T. (org.). **Landscape and power**. Chicago: The University of Chicago Press, 2002.

HARTMAN, S. **Perder a mãe**: uma jornada pela rota atlântica da escravidão. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2021.

HARVEY, D. **A Brief History of Neoliberalism**. New York: Oxford University Press, 2005.

Huysen, A. **Culturas do passado-presente: modernismos, artes visuais, práticas da memória**. Rio de Janeiro: Contraponto, 2014.

IANNI, O. **A ditadura do grande capital**. São Paulo: Expressão Popular, 2019.

Informe de la Comisión Verdad Histórica y Nuevo Trato con los Pueblos Indígenas. Comisionado presidencial para asuntos indígenas: Santiago de Chile, outubro de 2008.

INGOLD, T. **Quatro objeções para a concepção de paisagem sonora**, 2011. In: <https://pt.scribd.com/document/498526613/10-Quatro-Objecoes-para-a-concepcao-de-paisagem-sonora-Tim-Ingold> Acesso: 18 ago. 2024.

INGOLD, T. Against soundscape. In: CARLYLE, A. *Autumn Leaves: Sound and the Environment in Artistic Practice*. Paris: Double-Entendre, 2007.

JAMESON, F. *The Benjamin Files*. London, New York: VERSO, 2020.

JOFFILY, M. Aniversários do golpe de 1964: debates historiográficos, implicações políticas. **Revista Tempo e Argumento**, Florianópolis, v. 10, n. 23, p. 204–251, 2018. DOI: 10.5965/2175180310232018204. Disponível em: <https://revistas.udesc.br/index.php/tempo/article/view/2175180310232018204>. Acesso em: 5 dez. 2023.

KIFFER, A. O Brasil é uma heterotopia. São Paulo: N-1, 2020. (Coleção Pandemia Crítica)

KINGMAN, E. Los usos ambiguos del archivo, la historia y la memoria. **Íconos**, n.42, 2012, pp. 123-133.

KRIGER, C.; PIEDRAS, P. **Vestigios de un pasado doliente**. Los archivos audiovisuales sobre la dictadura militar en el cine documental argentino. *Archivos de la Fimoteca* 70, 2012.

LARRABURU, E.W. **La dialéctica de la ausencia en los films de Jonathan Perel**. *Imagofagia – Revista de la Asociación Argentina de Estudios de Cine y Audiovisual* nº 19 – 2019.

- LEFEBVRE, M. (org). **Landscape and film**. London: Routledge, 2006.
- LE GOFF, J. **História e memória**. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2013.
- LIRA, L. A. de. O Mediterrâneo de Vidal de La Blache. São Paulo: Alameda, 2013.
- LLAITUL, H.; ARRATE, J. Weichan: conversaciones con un weychafe en la prisión política. Santiago de Chile: Ceibo, 2012.
- LONTRA FAGUNDES, B.F. Walter Benjamin e as memórias de si em Infância em Berlim por volta de 1900. In: **Cadernos do CEOM** - Ano 17, n. 20 - Imagens e Linguagens, 2014, p. 9-28.
- LOPES, D. **Afetos, relações e encontros com filmes brasileiros contemporâneos**. São Paulo: Hucitec Editora, 2016.
- LOPES, D. Paisagens e Narrativas. In: **A Delicadeza. Brasília**: Ed. UnB, 2007.
- LOPES, D. Invisibilidade e desaparecimento. In: MARGATO, Izabel e GOMES, Renato Cordeiro. **Espécies de espaço** – territorialidades, literatura e mídia. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.
- LÓPEZ, A. E. De mar a mar. Ecologías de Cine, *Revista Ambulante* 16, n. 5, 2021a. Disponível em https://almudenaescobarlopez.files.wordpress.com/2021/11/revista-ambulante_2021_c-1.pdf. Acesso em 15 março de 2023.
- LOPEZ, A. E. **Fabulación de archivos**. Restos de una opacidad. Texto curatorial para o festival **CineMigrante Argentina, 2021b**. Disponível em <https://almudenaescobarlopez.com/fabulacion-de-archivos-restos-de-una-opacidad/>. Acesso em 27 de maio de 2023.
- LOS RIOS, V. de; DONOSO, C. **El cine de Ignacio Agüero**. El documental como la lectura de un espacio. Santiago: Cuarto Próprio, 2016.
- LUKÁCS, G. **Narrar ou descrever**. In: Ensaio sobre a literatura. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 1965.
- MARGEL, S. **Arqueologia do fantasma**: técnica, cinema, etnografia, arquivo. Belo Horizonte: Relicário Edições, 2017.
- MARKS, L. **The Skin of the Film**. Durham; Londres: Duke University Press, 2000.
- MARKS, L. A memória das coisas. In: FRANÇA, A. e LOPES, D. **Cinema, globalização e interculturalidade**. Chapecó, SC: Argos, 2010, pp. 309-344.
- MARINI, R. M. **Subdesenvolvimento e revolução**. Florianópolis: Insular, 2017.

MASAKI, G. Nihon fukeiron (Japanese Landscape): nationalistic or imperialistic? *Japan Forum*, 12:2, 219-131. doi:10.1080/09555800020004039.

MASSEI, D. **Pelo espaço**: uma nova política da espacialidade. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2008.

MBEMBE, A. **Políticas da inimizade**. Lisboa: Antígona, 2017.

MBEMBE, A. El poder del archivo y sus límites. **Orbis Tertius**, vol. 25, núm. 31, 2020. Universidad Nacional de La Plata, Argentina.

MEIGGS, V. D. 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.

MIGNOLO, W. **El lado más oscuro del Renacimiento**: alfabetización, territorialidad y colonización. Popayán: Universidad del Cauca. Sello Editorial, 2016.

Mignolo, W. (2010). Aiesthesis decolonial, *Calle 14: Revista de investigación en el campo del arte* 4(4): 10-25.

MINUCCI, A.; SPERANZA, C. C. 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** n° 28, 2018. Disponível em: <http://www.ojs.artes.unicen.edu.ar/index.php/laescalera/article/view/720>. Acessado em 23/01/2022.

MITCHELL. W.J.T. Preface to the Second Edition of *Landscape and power*. In: MITCHELL. W.J.T. (org.). **Landscape and power**. Chicago: The University of Chicago Press, 2002.

MITCHELL. W.J.T. Holy landscape: Israel, Palestine, and the American Wilderness. In: MITCHELL. W.J.T. (org.). **Landscape and power**. Chicago: The University of Chicago Press, 2002.

MONTERO, A.S. “Dictadura cívico-militar”: ¿qué hay en el nombre? El debate sobre la participación civil en la última Dictadura argentina y sus ecos en el presente. **Estudios Sociales**, 62(1), e0015, 2022.

MOORE, J. W. Antropoceno ou Capitoloceno? Outras Palavras [online], 23 dezembro de 2022. Acesso em 01 de agosto de 2024. Disponível em <https://outraspalavras.net/crise-civilizatoria/o-antropoceno-ou-capitaloceno/>.

MUNRO, K. (2017). Rethinking first-person testimony through a vitalist account of documentary participation. *Frames Cinema Journal* 12, 1-15.

MUTCHINICK, M.; NORIEGA, E. B. Montaje em profundidad: abrir el archivo para hacer *ver*. Un encuentro con Susana De Sousa Dias. **Arkadin** (N.º 9), e016, 2020. ISSN 2525-085X <https://doi.org/10.24215/2525085Xe016>. Disponível em <http://papelcosido.fba.unlp.edu.ar/ojs/index.php/arkadin>.

NANCY, J-L. **The ground of image**. New York: Fordham University Press, 2005.

NORA, P. Entre a memória e a história: a problemática dos lugares. Em **Projeto História**, n.º 10, p. 7-28, dez. 1993.

NOVAES, B. B. **Experimenting postcolonial film landscapes. A conversation with Ana Vaz**. Journal of Science and Technology of the Arts, vol. 13, n. 3 (2021): pp. 137-160.

OTAEGUI, A. **Los nuestros que están lejos, los otros que están cerca. El afecto, la comida y los clanes en la cotidianidad de los ayoreo del Chaco Boreal**. In: TOLA, F; MEDRANO, C; CARDIN, L. **Gran Chaco – ontologías, poder, afectividad**. Buenos Aires: Asociación Civil Rumbo Sur, 2013, pp. 161-185.

PASSARELLI, F. Ejercicios de natación: entrevista a Paz Encina. Revista de la Asociación Argentina de Estudios de Cine y Audiovisual. Nº 27, 2023.

PEREL, J. **El cine como contra-monumento**. In: Constelaciones – Revista de Teoría Crítica. Numero 7 (Diciembre 2015).

PEREZ, M. E. Campo de Mayo: ¿Qué haría vos acá? **Revista Anfibia**, digital. Universidad Nacional de San Martín, 2022.

PIGLIA, R. **Tres propuestas para el próximo milenio (y cinco dificultades)**. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2001.

POLLAK, M. Memória, esquecimento e silêncio. **Estudos históricos**, v. 2, n. 3, Rio de Janeiro, 1989, p. 3-15.

PRIVIDERA, N. **Una mirada a la oscuridad argentina**. In: Con los ojos abiertos (online). 6 de outubro de 2023. <https://www.conlosojosabiertos.com/34859-2/>. Acesso em 05 de janeiro de 2024

PRIVIDERA, N. **Cine documental**. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: la marca editora, 2022.

PRYSTHON, A. F. **Recortes do mundo: espaço e paisagem no cinema**. Campinas, SP: Pontes Editores, 2023.

QUIJANO, A. **Ensayos en torno a la colonialidad del poder**. Buenos Aires: Ediciones del Signo, 2019.

QUIJANO, A. El regreso del futuro y las cuestiones del conocimiento. In: **Cuestiones y horizontes: de la dependencia histórico-estructural a la colonialidad/descolonialidad del poder.** Buenos Aires: CLACSO, 2014. Disponível em: <http://biblioteca.clacso.edu.ar/clacso/se/20140507044604/eje3-9.pdf>

RANCIÈRE, J. **Figuras da história.** São Paulo: Editora Unesp, 2018.

RAO, V. La ciudad como archivo: transformaciones urbanas contemporáneas. In: Asociación Internacional de Ciudades Educadoras. **Educación y vida urbana: 20 años de Ciudades Educadoras.** España: Santillana, 2012, pp. 197-208. https://issuu.com/educatingcities/docs/libro_20_ciudades_educadoras/163.

REIS, D.A. Ditadura no Brasil: Uma incômoda e contraditória memória. In: **Ditadura e democracia no Brasil: do golpe de 1964 à constituição de 1985.** Rio de Janeiro: Zahar, 2014

RIBEIRO, D. **América Latina: Pátria grande.** São Paulo: Global, 2017.

RICOEUR, Paul. **O si-mesmo como um outro.** Campinas: Papirus, 1991.

RHODES, J.D.; GORFINKEL, E. (orgs). **Taking place: location and the moving image.** Minneapolis: University of Minnesota Press, 2009.

RAUSCHER, B. B. da S. A paisagem na perspectiva tempo-espaço-máquina. **PÓS: Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG.** v.9, n.17: mai. 2019. Disponível em <<https://eba.ufmg.br/revistapos>>

ROCA, A. "Imagens construtoras de nação: Rugendas e seus desenhos sobre indígenas no Brasil e na Argentina". **ILUMINURAS**, Porto Alegre, v. 18, n. 43, 2017. DOI: 10.22456/1984-1191.72875. Disponível em: <https://seer.ufrgs.br/index.php/iluminuras/article/view/72875>. Acesso em: 16 ago. 2024.

SAID. E.W. Invention, memory and place. In: MITCHELL. W.J.T. (org.). **Landscape and power.** Chicago: The University of Chicago Press, 2002.

SALAMANCA VILLAMIZAR, C. **La violencia en el espacio: miradas desde Chile y Argentina 1973-2023.** Temperley: Tren en Movimiento, 2023.

SÁNCHEZ-ROSE, I.; VESSURI, H. Territorio fracturado entre memorias, olvidos y territorialidades ajenas. In: VESSURI, H. e BOCCO, G. (orgs). **Conocimiento, paisaje y territorio.** Rio Gallegos: Universidad Nacional de la Patagonia Austral; Centro de Investigaciones em geografia ambiental – UNAM; Centro Nacional Patagonico: Universidad Nacional de Río Negro, 2014.

SANTAELLA, L.; RIBEIRO, D. M. A arqueologia benjaminiana para iluminar o presente midiático. In: MUSSE, C. F., VARGAS, H. e NICOLAU, M. (org.). **Comunicação, mídias e temporalidades**. Salvador: Edufba, 2017.

SANTOS, M. **A natureza do espaço: Técnica e Tempo. Razão e Emoção**. São Paulo: Edusp, 2004.

SANTOS, M. **O retorno do território**. In: **OSAL: Observatorio Social de América Latina**. Año 6 no. 16 (jun. 2005-). Buenos Aires : CLACSO, 2005- . -- ISSN 1515-3282
Disponível em:
<http://bibliotecavirtual.clacso.org.ar/ar/libros/osal/osal16/D16Santos.pdf>

SARLO, B. **Tempo passado. Cultura da memória e guinada subjetiva**. São Paulo: Companhia das Letras; Belo Horizonte: Editora UFMG, 2007.

SARLO, B. **Paisagens imaginárias**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2016.

SARMIENTO, D. F. **Facundo ou civilização e barbárie**. Tradução e notas de Sérgio Alcides; prólogo de Ricardo Piglia; posfácio de Francisco Foot Hardman. São Paulo: Cosac & Naify, 2010.

SAQUET, M. A. **Abordagens e concepções de território**. Rio de Janeiro: Consequência Editora, 2020.

SCHAMA, S. **Landscape and memory**. Alfred A. Knopf, New York, 1995. 652 p.

SCHINDEL, E. A limitless grave: memory and abjection of the Río de la Plata. In: SCHINDEL, E. e COLOMBO, P. (orgs). **Space and memories of violence**. Londres: Palgrave Macmillan, 2014.

SCHINDEL, E. Memory, that powerful political force: interview with David Harvey. In: SCHINDEL, E. e COLOMBO, P. (orgs). **Space and memories of violence**. Londres: Palgrave Macmillan, 2014.

SELIGMANN-SILVA, M. Catástrofe, história e memória em Walter Benjamin e Chris Marker: a escritura da memória. In: **História, Memória, Literatura**. O testemunho na era das catástrofes, org. por M. Seligmann-Silva, Campinas: Editora da UNICAMP, 2003, pp. 391-417.

SELIGMANN-SILVA, M. Narrar o trauma - A questão dos testemunhos de catástrofes históricas. In: **Psicologia Clínica** vol.20 no.1, 2008, pp. 65-82.

SERRANO, P. E. A. P. **Autoritarismo e golpes na América Latina: breve ensaio sobre jurisdição e exceção**. São Paulo: Alameda, 2016.

SELIGMANN-SILVA, M. A volta do bumerangue ou a virada pós-colonial dos estudos da Shoah. *HURBINEK VOL.2*, N.4, JAN-JUL 2024. PUC-RIO.

SILVESTRI, G. El Riachuelo como paisaje. **Revista Punto de Vista**, n. 57. Buenos Aires, abril 1997.

SILVESTRI, G. **El lugar común**: una historia de las figuras de paisaje en el Río de la Plata. Buenos Aires: Edhasa, 2011.

SILVESTRI, G. **Las tierras desubicadas**: paisajes y culturas en la Sudamérica fluvial. Paraná: Universidad Nacional de Entre Ríos, UNER, 2021.

SNYDER, J. Territorial photography. In: MITCHELL, W.J.T. (org.). **Landscape and power**. Chicago: The University of Chicago Press, 2002.

SOLÁ, I. Canto yo y la montaña baila. Barcelona: Anagrama, 2019.

SOUSA E SILVA, A. **O exílio cinematográfico chileno**: uma análise de Actas de Marusia (1976), de Miguel Littin. Anais do I Seminário Internacional do Tempo Presente, P.1583-1598. Florianópolis: UDESC, 2011.

SOUZA, B. J. de. **Ana Vaz: a visível e a invisível história de todos os tempos**. Revista Select [online], 12 de novembro de 2019. <https://select.art.br/ana-vaz-a-visivel-e-a-invisivel-historia-de-todos-os-tempos/>. Acesso em 10 junho de 2024

STEWART, P. J.; STRATHERN, A. (orgs). **Landscape, memory and history**: anthropological perspectives. Londres: Pluto Press, 2003.

TACCETTA, N. Archivo del tiempo recobrado. La forma de imaginación. In: **Memory and Imagination**. Digitum, nº 20, 2017, pp. 1-11. Acesso em 15/09/2022.

TACCETTA, N. Afectos en el Archivo del terror. Revista de la Asociación de Estudios de Cine y Audiovisual, nº 16, 2017.

Teléfono Rojo: **Fukeiron o Teoria de la Paisaje**. Locução de: ANDREU, M.; TELLA, A. Di. Programa de Cine de la Universidad Torcuato Di Tella, 2022. Podcast. Disponível em: <https://podcasts.apple.com/cr/podcast/tel%C3%A9fono-rojo/id1643938395>.

THIESEN, I. **Documentos "sensíveis", arquivos "sensíveis"**: nem tesouros, nem miragens. XIII Encontro Nacional de Pesquisa em Ciência da Informação - XIII ENANCIB 2012. GT-1 – Estudos Históricos e Epistemológicos da Ciência da Informação. Comunicação Oral.

TOYOSAWA, N. An Imperial Vision: Nihon Fukeiron (On Landscape of Japan, 1894) and Naturalized Nature. **Studies on Asia** 4 (3): 25-64, 2013.

<https://studiesonasia.scholasticahq.com/article/14429-an-imperial-vision-nihon-fukeiron-on-the-landscape-of-japan-1894-and-naturalized-nature>

TRASPADINI, R. S. América Latina: entre pontes, muros e oceanos. **Argumentum**, Vitória (ES), v. 8, n.1, p. 27-47, jan./abr. 2016.

TRAVERSO, E. Historia y memoria. Notas sobre un debate. In: LEVÍN, F. e FRANCO, M. **Historia reciente**: perspectivas y desafíos para un campo en construcción. Buenos Aires: Paidós, 2001.

TRAVERSO, E. **Auschwitz e gli intellettuali**. La Shoah nella cultura del dopo guerra [Auschwitz y los intelectuales. La Schoa en la cultura de postguerra]. Roma, Italia: Ilmulino, Intersezione, 2004.

VALLE-D'AVILLA, I. **Patricio Guzmán**: un Premio Nacional al deber de memoria. Centro de Investigación Periodística. Disponible en https://www.ciperchile.cl/2023/08/28/patricio-guzman-el-deber-de-memoria/?fbclid=IwAR0NBQJi9Y8dwFR75CpEo04s-IvDgPQh_7wnx3UT8Hqk9Xao85p6al87yFg. Acceso em 28 de agosto de 2023.

VANOYE, F; GOLIOT-LÉTÉ, A. **Ensaio sobre a análise fílmica**. Trad. Marina Appenzeller. Campinas, SP: Papyrus. 4° Ed. 2006.

VAZ, G. Nós somos o coioote. Em: Manata, F. **Catálogo da Exposição Guilherme Vaz, uma fração do infinito**. Centro Cultural Banco do Brasil: Rio de Janeiro, 2016, pp. 289-291.

VÉAS, I. P.; VIZZOLINI, M. L. L. Archivos performativos: montajes y remontajes en el documental contemporáneo del Cono Sur (Chile, Argentina, Brasil). **Revista de Historia Social y de las Mentalidades**, vol. 27, n.º 1, abril. 2023, pp. 10-39, doi: <https://doi.org/10.35588/rhsm.v27i1.5895>. Acceso em 22 set. 2024.

VELIS, J. M. En busca de una identidad de estilo situada: la política estética en el cine de Paz Encina. *Revista de la Asociación Argentina de Estudios de Cine y Audiovisual*, n° 29, 2024.

VELIZ, M.; TACCETTA, N. Afectos desclassificados. Rostro y cuerpo entre el prontuario y el retrato. In: DEPETRIS-CHAUVIN, I.D. e TACCETTA, N. (ed.). **Performances afectivas: artes y modos de lo común en América Latina**. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Teseopress, 2022.

VELIZ, M. Un archivo anacrónico y disyuntivo, *laFuga*, 20, 2021. [Fecha de consulta: 2023-09-11] Disponible en: <http://2016.lafuga.cl/un-archivo-anacronico-y-disyuntivo/860>

VELIZ, M. La historia de los espectros: Hamaca paraguaya y el tiempo deslocado. *Revista TOMA UNO* (No 4): Páginas 71-78, 2015. Disponível em <http://revistas.unc.edu.ar/index.php/toma1/index>

VELIZ, M. Contra-archivos: estrategias de apropiación de imágenes y sonidos de perpetradores. *DOC online - Revista Digital de Cinema Documentário*. September 2017.

VILLALÓN, F. P. Mirada, memoria e imagen en *El otro día*, de Ignacio Agüero. *AISTHESIS* N° 69, pp. 131-156, 2021. Disponível em <https://www.scielo.cl/pdf/aisthesis/n69/0718-7181-aisthesis-69-0131.pdf>. Acesso em 09 de novembro de 2023.

VILLAMIZAR, C. S. e COLOMBO, P. (orgs.). **La violencia en el espacio**. Políticas urbanas y territoriales durante la dictadura cívico-militar en Argentina (1976-1983). Rosario: Editorial de la Universidad Nacional de Rosario, 2019.

VIRILIO, P. **O Espaço Crítico e as Perspectivas do Tempo Real**. (Trad.: Paulo Roberto Pires). Rio de Janeiro: Ed. 34, 1993.

ZAN, V. Espaço, território e lugar. **Galáxia** (São Paulo, *online*), v. 47, 2022, pp.1-22.

ZURITA, R. **Purgatorio**. Santiago do Chile: Editorial Universitária, 1979.

7.1.

Filmografia principal

ENCINA, P. *Exercícios de Memória* (2017)

ENCINA, P. *Eami* (2022)

GUZMÁN, P. *Nostalgia da luz* (2010)

GUZMÁN, P. *O botão de pérola* (2015)

GUZMÁN, P. *A cordilheira dos sonhos* (2019)

PEREL, J. *Toponimia* (2015)

PEREL, J. *Camuflaje* (2022)

VAZ, A. *Amerika* (2016)

VAZ, A. *Há Terra!* (2016)

7.2.**Filmografía secundaria**

ADACHI, M. *A.k.a. Serial Killer* (1969)

AGÜERO, I. *Notas para una película* (2022)

AGÜERO, I. *El Outro Día* (2012)

AGÜERO, I. *Sueños de Hielo* (1993)

BAUDELAIRE, E. *The anabasis of May and Fusako Shigenobu, Masao Adachi and the 27 years without images* (2011)

BAUDELAIRE, E. *A.k.a. Jihadi* (2017)

BENJAMIN, C. *Fico te devendo uma carta sobre o Brasil* (2020)

BENNING, J. *Allensworth* (2023)

BRUSCHTEIN, N. *Tiempo suspendido* (2015)

CAMPOS, L. A.; MARACAJÁ, C. *Aikewara – a ressurreição de um povo* (2017)

CARRI, A. *Los rubios* (2003)

CARRI, A. *Cuatreros* (2016)

COURT, T. *Blanco en blanco* (2019)

DI TELLA, A. *327 cuadernos* (2015)

DI TELLA, A. *Mixtape La Pampa* (2023)

FONTÁN, G. *La Terminal* (2023)

GATTAS VARGAS, M. *Viento del Este* (2023)

GAVIRIA, M. *Como el cielo despues de llover* (2020)

GILLE, N. R. *Campo hablado* (2006)

GILLE, N. R. *Los abrazos del río* (2010)

GILLE, N. R. *Noche herida* (2015)

- GIMÉNEZ, H. *Matar un muerto* (2019)
- GUZMÁN, P. *Mi país imaginário* (2022)
- HERNANDES, S. *Pizarro* (2015)
- MARQUES, C.; HUGHES, M. *Sobradinho* (2020)
- MODACA, Diego. *Chaco* (2020)
- MOGRABI, A. *Os primeiros 54 anos: pequeno manual para ocupação militar* (2021)
- MOUJÁN, A. F. *Damiana Kryygi* (2015)
- ORTIZ, C. A. *Objetos rebeldes* (2020)
- OVANDO, M. *Algo quema* (2018)
- OSHIMA, N. *The man who left his will on film* (1970)
- PALACIO, G. M. *El último país* (2017)
- PRIVIDERA, N. *Adiós a la memoria* (2020)
- SALAZAR, M. *Ciro e yo* (2018)
- SEGGIARO, D. *Husek* (2021)
- TARACENA, A. *El silencio del topo* (2021)
- URIBE, M. H. *Las razones del lobo* (2020)
- VÉLIZ, D. *Concordia* (2023)
- ZAMORA, M. *Los ofendidos* (2016)

7.3. Exposições

Coletiva. *El Dorado – un territorio* (Fundación Proa – Buenos Aires – 2023)

Coletiva. *La violencia en el espacio. Miradas desde el Chile y Argentina* (Centro Cultural Matta – Buenos Aires - 2023)

BUSTOS, A. *America* (Museo de Arte Contemporáneo de La Boca - MARCO La Boca – Buenos Aires – 2023)

FERRARI, L. *Leon Ferrari. Recurrencias* (Museo Nacional de Bellas Artes – Buenos Aires – 2023)

RAMIRES, E. *El paisaje imposible* (Parque de la memoria – Buenos Aires – 2023).