

O pensamento cinematográfico de Patricio Guzmán: átomos de memória

Ignacio del Valle-Dávila*

Resumo: Este artigo tem como objetivo analisar o pensamento cinematográfico do documentarista Patricio Guzmán a partir de seu livro *Filmar o que não se vê*, publicado pela primeira vez em espanhol em 2013 e traduzido para o português em 2017. Concentrar-me-ei especificamente nos conceitos de invisibilidade, de átomo dramático, bem como na relação entre reportagem, documentário e ensaio.

Palavras-chave: documentário chileno; teoria do documentário; memória.

Resumen: Este artículo tiene como objetivo analizar el pensamiento cinematográfico del documentalista Patricio Guzmán a partir de su libro *Filmar lo que no se ve* publicado por primera vez en español en 2013 y traducido al portugués en 2017. Nos centraremos específicamente en los conceptos de invisibilidad, átomo dramático y en la relación entre reportaje, documental y ensayo.

Palabras claves: documental chileno; teoría documental; memoria.

Abstract: This article aims to analyze the cinematographic thought of the documentary filmmaker Patricio Guzmán, based on his book *Filmar o que não se vê*, first published in Spanish in 2013 and translated into Portuguese in 2017. I will focus specifically on the concepts of invisibility, dramatic atom, as well as on the relationship between reportage, documentary, and essay.

Keywords: Chilean documentary; documentary theory; memory.

* Universidade Estadual de Campinas (Unicamp), Departamento de Multimeios, Mídia e Comunicação, Programa de Pós-Graduação em Multimeios (PPG Multimeios). 13083-854, Campinas-SP, Brasil. E-mail: elvalle@unicamp.br

Este texto faz parte dos projetos de pesquisa “Os Direitos Humanos no cinema do Cone Sul e a elaboração de formas cinematográficas da história e da memória”. Nº da solicitação: 2485/24, Editais Especiais 10/2024 - PIND – Individual, FAEPEX e “Os Direitos Humanos no cinema do Cone Sul e a elaboração de formas audiovisuais sobre o passado”. Nº da solicitação: 2213/25, Auxílio Início de Carreira Docente, FAEPEX.

Artigo escrito a convite do editor do Dossier Temático.

Résumé : Cet article a pour objectif d'analyser la pensée cinématographique du documentariste Patricio Guzmán à partir de son livre *Filmar o que não se vê*, publié pour la première fois en espagnol en 2013 et traduit en portugais en 2017. Nous nous concentrerons spécifiquement sur les concepts d'invisibilité, d'atome dramatique ainsi que sur la relation entre reportage, documentaire et essai.

Mots-clés : documentaire chilien ; théorie du documentaire ; mémoire.

Patricio Guzmán (1941) faz parte de uma geração de cineastas chilenos, nascidos entre a segunda metade da década de 1930 e a primeira de 1940, para os quais não é de forma alguma estranho recorrer à palavra escrita com o objetivo de registrar reflexões sobre o fazer cinematográfico. Seu colega Raúl Ruiz (1941-2011), exilado na França assim como ele, deixou uma célebre *Poética do cinema* (2013), composta originalmente por três volumes que reuniam ensaios e conferências proferidos entre os anos 1980 e a primeira década do século XXI. Por sua vez, Miguel Littín (1942) foi um dos responsáveis pela redação do principal manifesto cinematográfico escrito no Chile durante os anos 1970, o *Manifesto dos cineastas da Unidade Popular* (1970), destinado a apoiar o governo de Salvador Allende.

Não se trata, de modo algum, de uma característica exclusiva dos cineastas daquele país. A lista de diretores latino-americanos vinculados ao chamado Novo Cinema Latino-Americano que deixaram reflexões escritas sobre o cinema é tão extensa quanto conhecida. Entre eles, podem ser citados Glauber Rocha; os argentinos Fernando Birri, Fernando Solanas e Octavio Getino; os cubanos Julio García Espinosa, Santiago Álvarez e Tomás Gutiérrez Alea; além do colombiano Carlos Álvarez. Como observa Jacques Aumont (2014), situação semelhante se verifica entre muitos cineastas da Europa Ocidental e dos Estados Unidos da mesma geração ou das que a precederam. Contudo, o interesse pela redação de manifestos, artigos ou ensaios sobre o cinema decaiu sensivelmente entre os diretores nascidos posteriormente, a ponto de se converter praticamente em uma exceção ou em uma raridade à qual poucos se animam (Aumont, 2014).

Uma das características que distinguem o pensamento escrito de Guzmán em relação ao da maioria de seus colegas latino-americanos é que suas principais manifestações não se cristalizam durante os anos 1960 ou 1970 – período em que foram publicados a maior parte dos célebres manifestos do Novo Cinema Latino-Americano. Seu principal livro, *Filmar o que não se vê* (2017), foi lançado pela primeira vez em espanhol em 2013, quando a *febre* dos manifestos já havia ficado muito para trás e escasseavam os cineastas dispostos a colocar por escrito uma reflexão sobre o cinema. Trata-se, nesse sentido, de uma obra tardia, que veio a público quando o documentarista já contava mais de setenta anos. Apesar disso, o livro reúne reflexões anteriores, amadurecidas ao longo de anos de palestras e cursos sobre documentário.

Esse caráter tardio aproxima-o do caso de Ruiz, cuja *Poética* também é um texto de maturidade; contudo, a distância entre ambos os livros é significativa. Embora não seja meu objetivo realizar uma análise comparativa, a menção a algumas diferenças pode contribuir para lançar certa luz sobre o projeto editorial que sustenta o

texto de Guzmán. Ao contrário de Ruiz – cuja sólida formação em filosofia o levou a propor uma poética não aristotélica do cinema –, os objetivos de Guzmán são menos audaciosos e bastante mais práticos. Ele próprio o deixa claro de maneira contundente já no primeiro parágrafo da introdução: “Não é um livro teórico. É um mero manual sobre os agentes narrativos, baseado na experiência” (2017: 8).

A rigor, a afirmação não é inteiramente correta. Seria mais preciso afirmar que se trata de um texto híbrido, que reúne traços próprios de um manual de cinema, de um ensaio teórico, de uma coletânea de críticas e de um diário de filmagem. Por isso, como tem sido destacado pela recepção chilena (Madrid, 2023), *Filmar o que não se vê* revela-se de difícil classificação. Em linhas gerais, pode-se afirmar que é uma reflexão pessoal e polimorfa sobre o documentário, que surge diretamente da prática cinematográfica. Nesse sentido, as proposições contidas no livro quase sempre seguem uma lógica indutiva, isto é, partem da experiência subjetiva em direção a uma visão geral do documentário, embora o cineasta se abstenha de tentar estabelecer qualquer tipo de visão normativa. Como indica o próprio subtítulo do livro, *Filmar o que não se vê* é “uma maneira de fazer documentários”, não a maneira por antonomásia.

Neste artigo, interessa-me abordar três questões específicas formuladas por Guzmán em *Filmar o que não se vê*. A primeira está relacionada à noção de invisibilidade já enunciada no título do livro. A segunda diz respeito ao conceito de *átomo cinematográfico*, uma metáfora desenvolvida no primeiro capítulo para designar a matéria-prima do documentário. A terceira questão refere-se aos vínculos do documentário com a reportagem televisiva e com o ensaio, mencionados por Guzmán no segundo capítulo. A ideia de invisibilidade parece-me relevante porque remete a uma certa missão atribuída ao documentário, suscetível de ser interpretada tanto a partir de teorias do cinema de tradição formalista quanto realista. A noção de átomo, por sua vez, permite analisar a concepção narrativa que sustenta seus filmes. Já a dialética entre reportagem, documentário e ensaio mostra-se de grande utilidade para examinar duas problemáticas até agora pouco exploradas pela pesquisa universitária: a relação do documentarista chileno com a televisão e com o ensaio cinematográfico.

A invisibilidade do visível

O título do livro *Filmar o que não se vê* pareceria encerrar uma concepção *vertoviana* das potencialidades da câmera. O cine-olho, afirmava Vertov em seus manifestos, era mais perfeito que o olho humano; seu caráter mecânico lhe permitia alcançar onde o olhar humano, falível, não conseguia chegar (2008). Além disso, graças à potência da montagem – em particular ao que Vertov denominou intervalo – o cine-olho era capaz de estabelecer relações novas e até então inimagináveis entre diferentes elementos da realidade, ampliando nossa capacidade de percepção crítica e de compreensão do mundo. As relações sociais, as potências da máquina, os

ritmos da vida, os objetos mais prosaicos e os mais transcendentais para a existência podiam ser *decifrados* e analisados com distanciamento através do cinema. Ao mesmo tempo, a vida, pretendia Vertov, podia ser captada de improviso pela câmera. Tudo isso permitia, em síntese, tornar visível o que até então havia permanecido invisível. *Filmar o que não se vê*.

Essa dimensão vertoviana do título do livro também se encontra em alguns dos filmes da última etapa de Guzmán, que buscam estabelecer relações inovadoras e inesperadas entre elementos fortemente distintos, a partir de analogias formais possibilitadas pela câmera e pela montagem. A câmera poderia penetrar na materialidade do real, isolando os objetos e interrogando-os com seu olho mecânico, enquanto a montagem permite fazer emergir uma constelação de novos significados a partir da relação entre objetos ou realidades díspares. *Nostalgia da luz* (2010) oferece bons exemplos disso, com imagens da superfície dos planetas que dão lugar ao crânio de um desaparecido ou a bolinhas de gude que evocam galáxias. O olho mecânico da câmera possibilita o surgimento dessas associações impensáveis e até então *invisíveis*.

As descrições de Guzmán em *Filmar o que não se vê* sobre o poder da câmera para filmar desde o cosmos até os objetos mais ínfimos caminham nessa direção. Ao comentar a realização de *Nostalgia da luz*, o cineasta afirma:

Há pouco tempo, filmando no deserto do Atacama, a imensidão da paisagem nos deixava deslumbrados. Os grandes espaços, o horizonte infinito e a transparência do ar. Lá se tem a sensação de poder esticar a mão e tocar uma montanha que está a cem quilômetros. Ao cabo de alguns dias, porém, começamos a fazer o contrário. As menores coisas nos atraíam: rachaduras no chão, pedrinhas com formas misteriosas, a sombra de alguns cascalhos, as raias que produzem o sal na superfície, o movimento da areia. Sem querer, começamos a filmar a parte mais pequenina, qualquer acidente minúsculo: rastros de insetos, sinais de caminhos antigos, moluscos petrificados. Quando estamos mergulhando dentro de um tema, a intuição vai à frente da razão. Naquela oportunidade, buscávamos agarrar não só a matéria do deserto, mas também a da Terra e dos ossos humanos, a matéria como tema geral, a matéria do páramo e das estrelas, para construir um filme sobre o passado. (Guzmán, 2017: 66).

Não parece coincidência que, imediatamente antes de formular essa reflexão, o diretor chileno tenha citado Vertov para explicar a necessidade de *inscrever* o real por meio do documentário em vez de limitar-se a *descrevê-lo*. Contudo, o interesse de Guzmán pelas capacidades do close-up como forma de aproximar-se da matéria remete também a muitos dos primeiros teóricos do cinema, fascinados por essa nova forma de ver. Para Guzmán, o close-up funciona sempre como uma maneira de rastejar os vestígios do humano, mesmo quando filma apenas coisas: são as colheres e as ferramentas abandonadas em Chacabuco, as pinturas murais cobertas por novas camadas de tinta, os objetos que pertenceram ao ex-presidente Allende, os possíveis

rastros da passagem do naufrago Alexandre Selkirk pela ilha Robinson Crusoe, etc. Nisso, o cineasta chileno distancia-se radicalmente do elogio ao automatismo e à máquina de Vertov, aproximando-se em grande medida de Béla Balázs.

Quando o close-up retira o véu de nossa imperceptibilidade e insensibilidade com relação às pequenas coisas escondidas e nos exhibe a face dos objetos, ele, ainda assim nos mostra o homem, pois o que torna os objetos expressivos são as expressões humanas projetadas nesses objetos. Os objetos são apenas reflexos de nós mesmos, e é esta característica que distingue a arte do conhecimento científico (embora este seja, em grande parte, determinado subjetivamente). Quando vemos a face das coisas fazemos o que os antigos fizeram quando criaram deuses a partir da imagem do homem e neles imprimiram uma alma humana. Os close-ups do cinema são instrumentos criativos deste poderoso antropomorfismo visual. (Balázs, 2008: 93).

Existe uma segunda maneira, radicalmente distinta, de interpretar a invisibilidade evocada no título do livro de Guzmán. A afirmação “*filmar o que não se vê*” pode ser explicada a partir de uma longa tradição realista profundamente enraizada no documentário latino-americano, sobretudo a partir da década de 1950. Nesse sentido, *filmar o que não se vê* significaria filmar aquilo – ou, mais precisamente, aqueles – que foram invisibilizados segundo lógicas de discriminação e exclusão social. Essa concepção de documentário realista, que encontra em Fernando Birri um de seus primeiros defensores na América Latina, postulava a necessidade de utilizar a câmera para denunciar e tornar visível a desigualdade, trazendo para dentro de campo aquilo que havia sido relegado para fora. Trata-se de um posicionamento teórico e ideológico que acredita na capacidade do cinema de captar a realidade e, com isso, lançar as bases para transformá-la.

Para essa visão, *filmar o que não se vê* significa empregar o cinema para *desvendar* o real, de acordo com uma tradição que encontra suas raízes no engajamento sartreano e concebe o cineasta como um intelectual dotado de uma responsabilidade histórica. Como escrevia Birri em 1962:

O cinema desses países [da América Latina] participa das características gerais dessa superestrutura, dessa sociedade, e nos oferece uma imagem falsa dessa sociedade, desse povo, escamoteia o povo: não dá uma imagem desse povo. Daí que oferecê-la seja um primeiro passo positivo: função do documentário. Como o cinema documental dá essa imagem? Dá-a tal como a realidade é, e não pode dá-la de outra maneira. Essa é a função revolucionária do documentário social e do cinema realista, crítico e popular na América Latina. E, ao testemunhar — criticamente — como é essa realidade — essa sub-realidade, essa infelicidade —, a nega. Renega-a. Denuncia-a, julga-a, critica-a, desmonta-a. Porque mostra as coisas como são, de modo irrefutável, e não como desejaríamos que fossem (ou como querem nos fazer crer — de boa ou má-fé — que são). Como contrapeso a

essa função de “negação”, o cinema realista cumpre outra, de afirmação dos valores positivos dessa sociedade: dos valores do povo. Suas reservas de forças, seus trabalhos, suas alegrias, suas lutas, seus sonhos. (Birri, 1996: 216-217).

O cinema de Guzmán incorporou sempre essas duas concepções distintas da relação entre documentário e realidade. Muitos de seus filmes oscilam entre ambas, inclinando-se em maior medida por uma delas; outros, ao contrário, chegam a entrelaçá-las. Os filmes que abordam processos políticos específicos, inscritos na curta duração histórica, aproximam-se mais da visão realista e parecem acreditar na possibilidade de sair com a câmera às ruas para cumprir o mandato ao qual se referia Birri. Alguns dos filmes em que essa postura se torna mais claramente perceptível são *O primeiro ano* (1972), a trilogia de *A batalla do Chile* (1975, 1976, 1979) e *Em nome de Deus* (1987). Em todos eles, o objetivo é acompanhar com a câmera a vora-gem de determinados processos políticos, explicando suas causas e analisando seu desenvolvimento. Fazem-no sempre a partir de uma posição favorável à perspectiva das classes trabalhadoras, enfatizando suas lutas, suas formas de organização e de resistência frente à opressão, e parecem orientados por um certo sentido de urgência.

Outros filmes, ao contrário, como *A Cruz do sul* (1992), *Mon Jules Verne* (2005), *Nostalgia da luz* (2010) e *O botão de pérola* (2015), seguem uma lógica mais próxima da primeira perspectiva. A lógica causal cede, em grande medida, espaço a um relato construído a partir de associações livres, desenvolvido com base em metáforas visuais, sonoras ou discursivas. Tudo isso parece destinado a potencializar a capacidade de percepção crítica e de deciframento do mundo por meio do cinema (del Valle-Dávila, 2023). Evidentemente, o compromisso político não desaparece, mas o interesse pelo acontecimento histórico específico, pela curta duração e pela ideia de um cinema urgente se esvai.

Os átomos da realidade e sua ordem subjetiva

O conceito de *átomo dramático* está intimamente ligado ao de visibilidade e pode nos servir para compreender melhor o que significa *filmar o que não se vê*. Guzmán não oferece uma definição precisa; em vez disso, opta por uma explicação de caráter mais descritivo:

A vida, a existência, a realidade são formadas por milhares de átomos dramáticos, que se deslocam flutuando pelo ar e passam diante de nossos olhos. Um átomo dramático é configurado por uma minúscula obra que progride, ou seja, que tem por um instante um desenvolvimento mínimo, por menor que seja [...]. (Guzmán, 2017: 12).

Em seguida, o cineasta oferece uma série de exemplos extraídos de situações cotidianas: uma mulher que se detém no meio da rua e olha para o chão em busca de uma moeda, os operários que trabalham na fachada de um edifício, um casal que atravessa a rua sem olhar. Também são átomos os objetos inanimados — uma caixa

de fotografias, um lápis sobre a mesa e até mesmo uma velha árvore no pátio de uma casa. Salta aos olhos, nessas descrições, o interesse pelo rastro do humano nos objetos, o antropomorfismo visual que, como já observamos, Guzmán compartilha com Balázs. O átomo cinematográfico seria um microcosmo, um relato microscópico em potência que pode ser desenvolvido pelo documentarista:

Há, em cada lugar da cidade, nas ruas, nas casas, em todas as partes, em todas as horas, inumeráveis átomos dramáticos que refletem um pedaço da vida, uma cena microscópica da existência humana. Esses átomos são como letras soltas de um enorme abecedário, e com essas letras o cineasta constrói palavras; com estas palavras, constrói frases. E pouco a pouco o cineasta (o poeta) vai fabricando histórias com aqueles átomos que voam pelo ar. Esse é o segredo do documentário. (Guzmán, 2017: 13).

Apesar de Vertov defender a superação do antropomorfismo visual, é notável a semelhança entre a noção *vertoviana* de *cine-frase* e a analogia que Guzmán estabelece entre os *átomos dramáticos* e as letras, a partir das quais se criam palavras e frases audiovisuais. Em seu célebre manifesto do cine-olho, Vertov escreve:

Eu sou o cine-olho. Eu sou um construtor. Você, que eu criei, hoje, foi colocada por mim numa câmara (quarto) extraordinária, que não existia até então e que também foi criada por mim. Neste quarto há doze paredes que eu recolhi em diferentes partes do mundo. Justapondo as visões das paredes e dos pormenores, consegui arrumá-las numa ordem que agrada a você e edificar devidamente, a partir de intervalos, uma cine-frase que é justamente este quarto (câmara). (Vertov, 2008: 255).

Pode parecer contraditório que os escritos de Guzmán estabeleçam vínculos, ao mesmo tempo, com postulados de teóricos da tradição formalista, como Vertov e Balázs, e da tradição realista, como Fernando Birri. No entanto, a relação entre formalismo e realismo é menos dicotômica do que costuma indicar a história das teorias cinematográficas. Como explica Alfredo Suppia (2015: 216), a divisão do pensamento cinematográfico nessas duas posições antagônicas acaba sendo redutora, pois o pensamento formalista não exclui as técnicas de reprodução da realidade, nem aspectos relacionados ao conteúdo da imagem em movimento, tampouco ignora o suporte fotográfico da imagem em movimento. Da mesma maneira, acrescenta Suppia (2015), o pensamento realista não exclui uma preocupação com a dimensão formal do cinema. Nesse sentido, resulta mais pertinente abordar ambos os conceitos como extremos de um vetor no qual, de forma gradual, podemos situar diferentes teóricos e cineastas (Suppia, 2015). No caso de Vertov, por exemplo, não podemos esquecer que sua ambição de captar a vida de improviso assenta-se necessariamente na condição de índice da imagem fotográfica que serve de base para o cinema. Mais ainda: o formalismo soviético nunca negou a relação do cinema com a realidade; ao contrário, seu interesse pela arte reside, em grande medida, em sua conexão intrínseca com o mundo empírico.

A relação que Guzmán estabelece com a realidade possui as características de um encontro ou, dito de forma mais precisa, de uma relação dialética. Ele descreve a realidade como uma conjunção entre tudo aquilo que nos cerca e nossa capacidade de percebê-lo: “Em particular, a realidade é, para nós, o conjunto da matéria que nos rodeia, mas principalmente um reconhecimento dos sentidos, uma percepção subjetiva, um efeito da vista, do tato, do ouvido etc.” (Guzmán, 2017: 14). Nesse sentido, a realidade pode ser múltipla, pois depende do observador. Mais ainda: é o observador o único capaz de conferir uma ordem ao que Guzmán considera ser o *caos* do mundo externo. Assim, o diretor chileno afirma:

A realidade, a meu juízo, personifica a anarquia. Fala-se pouco do caos que ela contém; é uma voragem, uma miscelânea, uma simultaneidade de fenômenos. No quarteirão em que moro (14 mil metros quadrados), tem uma quantidade exorbitante de realidade: demolições, construções, carregamentos, descarregamentos, andaimes, mudanças, pintores, asfalto, rede de esgotos, supermercado, cafés, correios, escola e praças. (Guzmán, 2017: 15).¹

O documentário é uma das formas artísticas de que dispomos para instaurar uma ordem na anarquia. Para isso, é necessário que os cineastas se orientem por aquilo que Guzmán denomina duas *bússolas*. A primeira é o *ponto de vista*; a segunda, a *distância*. O *ponto de vista*, no documentário, relaciona-se com a necessidade de emitir um juízo sobre o mundo externo, não apenas para escolher o que se quer dizer, mas também a forma de dizê-lo. Guzmán vincula esse ponto de vista tanto ao texto que será lido pela voz *over* quanto a questões formais, como os enquadramentos e a luz (Guzmán, 2017). A *distância*, por sua vez, refere-se à necessidade de ver as coisas *com mais perspectiva*, o que para Guzmán significa, em geral, afastar-se do objeto de análise a fim de compreendê-lo melhor, ainda que, em regra, filmemos “o que amamos, o que nos atrai, o que nos cativa”. (Guzmán, 2017: 16).

A rigor, caberia dizer que *ponto de vista* e *distância* não são variáveis independentes, mas que a segunda constitui uma forma de manifestação da primeira. Apesar disso, a separação operada por Guzmán é bastante interessante, pois nos permite perceber a importância que ele atribui ao processo de desnaturalização do real. Para poder interpretar o mundo externo é preciso questioná-lo, manter um olhar crítico, não tomar nada como dado, buscar novas conexões, novas formas de compreensão. A importância que Guzmán confere à *distância* tem, ademais, um caráter confessional. Trata-se de algo perfeitamente compreensível em um cineasta que dedicou praticamente toda a sua obra a refletir sobre o Chile, mas que se viu obrigado a abandoná-lo após o golpe de Estado de 1973 e vive há cinquenta anos no estrangeiro. O cineasta parece reconhecê-lo implicitamente:

Vivendo em vários países, sempre repeti o mesmo procedimento: olho a distância um território que não é o meu. Observo de fora uma sociedade; ouço um idioma

1. Note-se que, nesse caso, Guzmán utiliza o conceito de realidade como equivalente de *mundo externo*, o que se revela contraditório se, como havia afirmado antes, a realidade é a conjunção entre o mundo externo e a nossa percepção.

que não entendo completamente e que, no entanto, me permite captar melhor a essência dessa sociedade que está situada na penumbra dos sentidos. Tenho certeza de que vivendo longe do Chile capto as coisas que os chilenos não veem. Ao viver longe, porém, não posso distinguir os detalhes; não tenho a experiência da vida cotidiana; só me resta o caminho da intuição, da dedução ou das metáforas. (Guzmán, 2017: 17).

A estrutura do documentário é a ferramenta por excelência para conferir uma ordem ao que Guzmán chama de anarquia do mundo empírico. Em muitos de seus filmes percebe-se um esforço claro em encontrar artefatos narrativos que possibilitam e facilitam essa estrutura. Guzmán os define com os termos “dispositivos” ou “envoltórios narrativos” (Guzmán, 2017: 30). Vejamos alguns exemplos em sua própria obra: o cineasta decide filmar os principais acontecimentos do primeiro ano do governo de Salvador Allende a partir do ponto de vista de agentes populares (*O primeiro ano*, 1972); analisa a memória coletiva de um povo mexicano tomando como ponto de partida um livro de micro-história ali escrito (*Pueblo en vilo*, 1995); mostra a estudantes escolares e universitários do Chile dos anos 1990 seu filme *A batalha do Chile* para registrar suas reações (*Chile: a memória obstinada*, 1997). Muitas vezes, como o próprio diretor reconhece, esse tipo de artefato se fundamenta em metáforas, sobretudo no caso dos filmes realizados no século XXI. Assim, por exemplo, compara as proezas de esportistas e exploradores contemporâneos com os romances de Júlio Verne (*Mon Jules Verne*, 2005); utiliza algum elemento da geografia do Chile como metáfora para analisar as memórias traumáticas do passado nacional: *Nostalgia da luz* (2010), *O botão de pérola* (2015), *A cordilheira dos sonhos* (2019). Esses artefatos narrativos são o que permitem, segundo a expressão de Guzmán (2017), que a estrutura de um documentário não se assemelhe a um trem ao qual se acrescentam sequências como se fossem vagões, mas que seja uma obra dotada de uma lógica e de uma harmonia internas. Segundo o cineasta: “De maneira geral, pode-se afirmar que o dispositivo é um fator que impulsiona a história. Às vezes surge com a ideia inicial, outras surge depois. É uma espécie de leito, de via, que canaliza, guia, unifica os fios da história” (Guzmán, 2017: 42).

Em síntese, a realidade externa, para Guzmán, é caótica e anárquica. Cabe ao cineasta saber distinguir nela os *átomos* que poderiam tornar-se histórias em potência. Esses átomos devem ser organizados criativamente a partir da subjetividade do documentarista. Para isso, é fundamental dispor de um ponto de vista sobre a realidade – isto é, adotar uma posição que se manifeste formal e discursivamente – sustentado por uma atitude distanciada. É a partir desse conjunto de operações que se torna possível mostrar cinematograficamente o que nossos olhos não costumam

ver na vida cotidiana. Mas que posição ocupam os documentaristas em relação a outros observadores do real, como os jornalistas ou os ensaístas? Essa questão, como veremos a seguir, ocupa um lugar central nas reflexões de Patricio Guzmán.

Reportagem, documentário, ensaio

As diferenças entre o documentário e a reportagem televisiva ocupam bastante espaço nos capítulos iniciais de *Filmar o que não se vê*. Isso pode parecer curioso, pois, ao definir um documentário, tradicionalmente se tem dado mais importância a explicar quais são os aspectos que o distinguem da ficção do que a discutir o que o separa de uma reportagem. Essa preocupação se fundamenta, sem dúvida, na própria experiência do cineasta chileno, já que ao longo de sua carreira desenvolveu, em várias ocasiões, projetos produzidos parcial ou integralmente por canais de televisão como a Televisión Española e a emissora franco-alemã Arte.² Em consequência, teve de inserir-se em processos de produção televisiva, altamente esquematizados.

Como explica Bill Nichols (2009), uma das formas mais simples de definir um documentário é orientar-se pelo rótulo que lhe atribui a instituição que o produz: assim, os conteúdos de um noticiário ou de um programa informativo serão considerados relatos jornalísticos, enquanto os filmes produzidos pelo *National Film Board* canadense serão documentários. O problema dessa definição, segundo Nichols, está em sua tautologia e em sua falta de exaustividade. Além disso, existem muitas zonas cinzentas nessa definição institucional, como é precisamente o caso de grande parte dos documentários produzidos, financiados e distribuídos por televisões. Nesse sentido, a reflexão de Guzmán possui considerável valor prático, pois permite perceber alguns dos desafios e tensões a que pode estar submetida a liberdade criativa de um documentarista nesse meio. O cineasta chileno começa por estabelecer as fronteiras porosas entre documentário e reportagem:

Acho que nós, os documentaristas, e os jornalistas, desenvolvemos um trabalho bastante análogo e temos afinidades reais. Há documentários ‘de autor’ que têm sequências jornalísticas, e ‘reportagens jornalísticas’ que têm sequências de autor [...] Mas o fato de haver fatores comuns não suprime as diferenças. (Guzmán, 2017: 47-48).

Essas diferenças estão relacionadas, em parte, com questões como os prazos muito mais curtos e fixos do jornalismo televisivo. Como explica Guzmán, o jornalista responsável por uma reportagem tem a obrigação de entregar seu material em um dia determinado. Muitas vezes, o tempo de elaboração é demasiado breve e, por isso, os responsáveis por uma reportagem costumam ver-se obrigados a tomar deci-

2. Entre outros exemplos, podem ser citados: *Em nome de Deus* (1987), *A cruz do sul* (1992), *Pueblo en vilo* (1995), *Chile: a memória obstinada* (1997), *A ilha de Robinson Crusoe* (1999), *Meu Júlio Verne* (2005), etc.

sões rápidas. Já o documentarista, em geral, trabalha com prazos mais longos, pode realizar mudanças no planejamento previamente estabelecido e, eventualmente, até voltar a filmar.

Há também questões ligadas à duração das reportagens, em geral mais rígida que a dos documentários, já que estão inseridas em um fluxo de programação muito específico, como um programa informativo semanal com tempo previamente definido. Evidentemente, há exceções: documentários realizados em poucos dias – como muitos filmes latino-americanos dos anos 1960, pautados por um sentido de urgência política – e reportagens que contaram com anos de preparação. Mas, segundo Guzmán: “Mesmo quando certas reportagens são preparadas com muita antecedência e filmadas durante longos meses, os prazos seguem sendo fixos”. (Guzmán, 2017: 47-48).

A grande diferença entre reportagens e documentários não reside nos prazos ou nos tempos de filmagem, mas, de modo mais amplo, na liberdade criativa. Para Guzmán, ao contrário da reportagem, o documentário situa-se “mais no terreno artístico que no informativo” (Guzmán, 2017: 49). Por essa razão, deveria afastar-se dos códigos esquemáticos e padronizados dos produtos audiovisuais jornalísticos, permitindo-se um grau maior de liberdade formal e discursiva.

Como se vê, Guzmán retoma aqui questões ligadas ao *ponto de vista* pessoal com o qual os documentaristas deveriam aproximar-se do mundo externo, afastando-se de qualquer aparência de objetivismo. O realizador evoca essa questão a partir de uma experiência pessoal: em 1975 mostrou *A batalha do Chile* a alguns executivos da televisão sueca. Embora tenham comprado o filme, um deles o criticou por ser “desequilibrado”. Como explica Guzmán, a força de seu filme reside precisamente em possuir um ponto de vista e não se limitar a oferecer “uns 30% de opiniões da esquerda, uns 30% de opiniões do centro e uns 30% de opiniões da direita, assim como fazem alguns espaços eleitorais” (Guzmán, 2017: 21). Retomando a reivindicação artística do documentário, ele logo propõe uma comparação implícita entre o documentário e a pintura: “Não há sentido algum em pedir a um pintor que faça um quadro trabalhando com a mesma porcentagem de vermelho, verde ou amarelo; é irracional”- (Guzmán, 2017: 21).

A reflexão do diretor chileno é semelhante, em vários aspectos, à análise de François Niney (2009) sobre a distinção entre documentário e reportagem. Para ele, a reportagem geralmente não tem um autor reconhecido – e, portanto, carece de um ponto de vista autoral –, sendo sua autoria atribuída, na maioria dos casos, simplesmente à instituição que a produz e a exhibe. Seu objetivo é principalmente a informação, e suas formas são altamente padronizadas, tornando-se bastante repetitivas. Já no documentário, segundo Niney, há uma dimensão autoral relacionada tanto ao conteúdo quanto à forma cinematográfica com que é abordado: “Trata-se, a cada vez, de encontrar as formas fílmicas mais adequadas para acompanhar os meandros da investigação, dar voz aos lugares e aos protagonistas, restituir na montagem a complexidade e as contradições da situação” (Niney, 2009: 121, nossa tradução). Niney sintetiza essas diferenças com a seguinte fórmula: “Os documentaristas buscam penetrar no seu tema, enquanto os repórteres falam em ‘cobrir um tema’” (Niney,

2009: 121, nossa tradução). Guzmán chega a uma conclusão bastante próxima ao comparar jornalistas e documentaristas: “[Os documentaristas] não queremos sobrevoar um tema, mas nos aprofundar um pouco e transmitir essa emoção indefinível que sempre aparece em torno de uma situação humana” (Guzmán, 2017: 52).³

Há, entretanto, um ponto em que Niney e Guzmán se afastam de maneira drástica: trata-se das relações do documentário com o ensaio. Niney utiliza o conceito de ensaio para explicar melhor as diferenças entre documentário e reportagem, estabelecendo a seguinte comparação: “Grosso modo, o documentário está para a reportagem assim como o ensaio (filosófico, político, antropológico ou biográfico) está para o jornalismo” (Niney, 2009: 120, nossa tradução). Em outras palavras, o documentário possui uma dimensão ensaística da qual carece a reportagem jornalística. Guzmán, ao contrário, situa o documentário entre a reportagem e o ensaio. Segundo suas próprias palavras: “Pode-se afirmar que um documentário está ‘acima’ da reportagem e ‘abaixo’ do ensaio, e usa com frequência recursos dos dois” (Guzmán, 2019: 46). Embora o uso das palavras *acima* e *abaixo* gere uma imediata sensação de hierarquia, o cineasta procura deixar claro que não propõe uma *escala de qualidade*, mas sim *fronteiras* entre os três conceitos (Guzmán, 2019: 47).

Para não extrair conclusões apressadas, é necessário analisar com atenção o que Guzmán entende pelo conceito de *ensaio*, pois ele o utiliza de forma distinta da noção de ensaio cinematográfico ou ensaio fílmico, desenvolvida a partir do final dos anos 1950 (Texeira, 2022). Imediatamente antes de estabelecer a distinção entre ensaio, documentário e reportagem, o documentarista chileno fala de “ensaios científicos”, um tipo de produção diferente do documentário. Cito sua reflexão de modo integral:

O documentarista deve supostamente pesquisar mais, porque dizem que é um fabricante de “documentos”. No entanto, não é bem assim. É claro que o cineasta documental deve pesquisar muito, mas deve ter muito claro o entendimento de que o documentário não é um ensaio científico. Não há por que ter exposição, análise e conclusão (tese, antítese, síntese) como os ensaios científicos. Um documentário pode ser um conjunto de impressões, imagens ou comentários sobre um tema, acima ou abaixo do valor teórico de um ensaio – ou de um texto de história – sem que por isso deixe de ser um bom filme. Pode-se afirmar que um documentário está “acima” da reportagem e “abaixo” do ensaio, e usa com frequência recursos dos dois. (Guzmán, 2019: 45-46).

A julgar por suas palavras, o que ele considera um “ensaio científico” assemelha-se mais a um artigo acadêmico ou a um texto historiográfico do que a um ensaio literário ou filosófico. Além disso, a concepção de Guzmán distancia-se fortemente da de Adorno que, em seu célebre texto *O ensaio como forma*, defendia precisamente que o ensaio se afasta da ciência e das teorias organizadas, pois permite a possibi-

3. Embora o texto de Niney não seja citado no livro de Guzmán, não é impossível que ele o conhecesse no momento de escrever sua obra. O livro de Guzmán foi publicado pela primeira vez em 2013, enquanto o de Niney apareceu em 2009, na França, país de residência do diretor chileno.

lidade de expressar dúvidas, de manifestar um pensamento inacabado, fragmentário e parcial, de expor os pontos cegos de uma reflexão por meio de uma grande liberdade formal (Adorno, 2003). Guzmán também se afasta da visão de Bazin que, em sua resenha de *Cartas da Sibéria* (Chris Marker, 1957), aplica pela primeira vez o conceito ao cinema, destacando seu caráter poético e imaginativo. Convém assinalar que no livro *Filmar o que não se vê* essa acepção baziniana do conceito de ensaio aparece em duas ocasiões. Assim, *A vida é imensa e cheia de perigos* (Denis Gheerbrant, 1994) é descrito como um “nobre ensaio sobre a vida e a esperança” (Guzmán, 2017: 223) e *Lucro e nada mais* (Raoul Peck, 2000) como um “ensaio cáustico e poético” (Guzmán, 2017: 289). Além disso, em diversas passagens Guzmán descreve o documentário como uma forma de poesia audiovisual.

Nesse sentido, talvez seja mais preciso sugerir que a intenção de Guzmán é afastar o documentário tanto das reportagens jornalísticas quanto dos textos acadêmicos. Esclarecer essa questão parece necessário para não incorrer em uma interpretação simplista das palavras de Guzmán, que poderia levar-nos a acreditar que ele se opõe ao conceito de ensaio cinematográfico. Isso é particularmente importante se considerarmos que não somos poucos os autores que temos atribuído a alguns de seus filmes mais recentes – em especial, ainda que não exclusivamente, *Nostalgia da luz* (2010), *O botão de pérola* (2015), *A cordilheira dos sonhos* (2019) – características próximas ao filme-ensaio (del Valle-Dávila, 2024; Kabous, 2020; Joly, 2018; Villaça, 2015).⁴

Conclusão

Ao afirmar que o documentário se encontra entre a reportagem jornalística e o artigo acadêmico, Patricio Guzmán reivindica a independência e a autonomia artística desse tipo de cinema. Suas palavras sugerem que os conteúdos e as formas do documentário não podem ser avaliados segundo critérios jornalísticos, nem tampouco se lhes pode exigir uma metodologia própria de uma investigação acadêmica. Seu valor reside precisamente em se tratar de reflexões artísticas sobre a realidade, marcadamente subjetivas. Essa tese do diretor mostra-se de grande interesse para avaliar a posição que seus filmes ocupam nos debates públicos sobre os traumas causados pela ditadura chilena, temática à qual Guzmán dedicou a maior parte de sua carreira.

Os historiadores pós-modernos, liderados por Hayden White, insistiram longamente, desde o final do século XX, nas semelhanças entre a historiografia e os modelos literários, ressaltando o caráter discursivo das explicações históricas (Chartier, 2008). Contudo, em um momento em que os revisionismos históricos e os negacionismos tendem a atribuir o mesmo estatuto de relato a qualquer tipo de texto sobre

4. A análise das características ensaísticas de alguns dos filmes mais recentes de Guzmán ultrapassa os objetivos deste artigo. De todo modo, para um exame dessa questão, permito-me remeter ao meu texto “O tempo histórico no cinema documental de Patricio Guzmán”, 2023.

o passado, parece necessário restabelecer algumas distinções, como as que propõe Guzmán, pois nem todos os relatos possuem as mesmas formas de elaboração e de legitimação.

Os filmes do diretor chileno, como os de qualquer documentarista, não são produções jornalísticas pautadas pelas aparências de objetivismo de boa parte dos canais de televisão, nem análises históricas ou sociológicas que sigam os métodos do conhecimento científico. No caso específico dos documentários de Guzmán, trata-se de olhares artísticos e profundamente pessoais destinados a iluminar, no passado traumático, aquilo que o presente – segundo o critério do cineasta – não desejaria ver. Seu compromisso com o passado sobre o qual reflete, e com o presente a partir do qual reflete, é evidente, mas não tem a mesma natureza da relação com o passado que estabelece um historiador, nem da forma de compreender a realidade própria dos grandes meios de comunicação. Para Guzmán, esse passado traumático é o caos do real, cujos *átomos* o realizador chileno procura ordenar em um exercício de permanente elaboração. É nisso que reside seu interesse e sua força.

Referências bibliográficas

- Adorno, T. (2003). *Notas de literatura I*. São Paulo: Editora 34.
- Aumont, J. (2014). *As teorias dos cineastas*. Campinas: Papirus.
- Balázs, B. (2008). A face do homem. In: I. Xavier (Org.), *A experiência do cinema* (pp. 92-93). São Paulo: Graal.
- Birri, F. (1996). *Fernando Birri, por um novo novo novo cinema latino-americano*. Madrid: Cátedra.
- Del Valle-Dávila, I. (2023). O tempo histórico no cinema documental de Patricio Guzmán. Em I. Villarmeia (Org.), *Memórias em movimento: história e trauma nos cinemas ibero-americanos* (pp. 185-204). Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra.
- Guzmán, P. (2017). *Filmar o que não se vê*. São Paulo: SESC.
- Kabous, M. (2020). Analyse thématique: Jékenáqar, l'objet du dessillement. Em M. Kabous, I. Del Valle-Dávila, & E.-R. Ferrand Verdejo (Dirs.), *Guzmán: el botón de nácar* (pp. 183-279). Paris: Atlande.
- Madrid, A. (2023). Filmar lo que no se ve. *Filmar lo invisible, laFuga*, 27. Recuperado em 25 de agosto de 2025, de <http://2016.lafuga.cl/filmar-lo-que-no-se-ve-filmar-lo-invisible/1135>
- Nichols, B. (2009). *Introdução ao documentário*. Campinas: Papirus.
- Niney, F. (2009). *Le documentaire et ses faux-semblants*. Paris: Klincksieck.
- Ruiz, R. (2013). *Poéticas del cine*. Santiago: Ediciones UDP.
- Suppia, A. (2015). Revendo bipartidarismos no contexto da teoria clássica do cinema: formalismo e realismo, identificação e essencialismo. *MATRIZES*, 9(2), 199-221. <https://doi.org/10.11606/issn.1982-8160.v9i2p199-221>
- Teixeira, F. E. (2022). *Arqueologia do ensaio no cinema-audiovisual brasileiro (formações e transformações)*. São Paulo: Hucitec.

- Vertov, D. (2008). Resolução do conselho dos três. In: I. Xavier (Org.), *A experiência do cinema*. (pp. 252-260). São Paulo: Graal.
- Villaça, L. M. (2015). *Nostalgia da luz (2010) e o filme-ensaio: uma proposta de análise a partir da trajetória cinematográfica de Patricio Guzmán* [Dissertação de mestrado, Universidade de São Paulo].