



## Revista de Comunicação e Linguagens

Vol. (2025)

ISSN 2183-7198 (electrónico/online)

DOI (volume): <https://doi.org/10.34619/nzc0-f1bq>

Homepage: <https://revistas.fcsh.unl.pt/index.php/rcl>

---

### ***Memória e Ausência na Trilogia do Chile (2010-2019) de Patricio Guzmán***

Susana Viegas 

---

#### **Como Citar | How to cite:**

Viegas, S. (2025). *Memória e Ausência na Trilogia do Chile (2010-2019) de Patricio Guzmán*. *Revista De Comunicação E Linguagens*, (62), 25-43. <https://doi.org/10.34619/iepx-mxmf>

DOI: <https://doi.org/10.34619/iepx-mxmf>

#### **Editor | Publisher:**

ICNOVA - Instituto de Comunicação da NOVA

#### **Direitos de Autor | Copyright:**

*Esta revista oferece acesso aberto imediato ao seu conteúdo, seguindo o princípio de que disponibilizar gratuitamente o conhecimento científico ao público proporciona maior democratização mundial do conhecimento.*

# Memória e Ausência na Trilogia do Chile (2010-2019) de Patricio Guzmán

## *Memory and Absence in Patricio Guzmán's Chile Trilogy (2010-2019)*

SUSANA VIEGAS

Universidade NOVA de Lisboa. Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, IFILNOVA. Portugal  
susanaviegas@fcsh.unl.pt

---

### Resumo

Este texto explora a impossibilidade de representações filmicas da morte através de uma abordagem filosófica da política da morte (*thanatopolítica*) em Michel Foucault, uma ferramenta conceptual útil para se analisar a Trilogia do Chile realizada por Patricio Guzmán e composta por *Nostalgia de la luz/Nostalgia da Luz* (2010), *El botón de nácar/O Botão de Pérola* (2015) e *La cordillera de los sueños/A Cordilheira dos Sonhos* (2019). Perante a ausência de imagens de arquivo que documentassem as atrocidades e o destino dos dissidentes chilenos presos e executados durante regime de Pinochet, Guzmán enfrentava um desafio: como criar memórias filmicas nesse contexto? As imagens em movimento podem oferecer um vislumbre de eras esquecidas e desaparecidas, sugerindo o seu potencial para desafiar a morte, o esquecimento e a ausência de maneira tangível. Deste modo, Guzmán constrói narrativas poéticas que procuram fazer o luto, resistir à amnésia e ao (des)conhecimento de um passado coletivo.

---

### Palavras-chave

Patricio Guzmán | Trilogia do Chile | memória | luto | imagem-morte

---

### Abstract

This text explores the impossibility of cinematic representations of death through a philosophical approach to the politics of death (*thanatopolitics*) in Michel Foucault, a useful conceptual tool for analysing Patricio Guzmán's Chile Trilogy, which comprises *Nostalgia de la luz/Nostalgia for the Light* (2010), *El botón de nácar/The Pearl Button* (2015), and *La cordillera de los sueños/The Cordillera of Dreams* (2019). With no archival footage to document the atrocities and the fate of Chilean dissidents imprisoned and executed under Pinochet's regime, Guzmán faced a profound challenge: how to create cinematic memories in their absence? Moving images have the power to evoke forgotten and vanished eras, revealing their potential to defy death, oblivion, and absence in a tangible way. Through this

approach, Guzmán crafts poetic narratives that seek to mourn, resist amnesia, and confront the (lack of) knowledge of a collective past.

Patricio Guzmán | Chile Trilogy | memory | grief | death-image

## Keywords

### Introdução: O poder das imagens, o controlo da memória

É possível encontrar em certas narrativas fílmicas, nas quais morrer, tentar não morrer ou regressar dos mortos são temas ubíquos recorrentes, e na sua ontologia (i.e., numa cronologia que se encaminha, inevitavelmente, para o seu ocaso) sinais, ou estímulos, para elaborar uma possível meditação sobre a morte. Alguns géneros cinematográficos parecem, desde logo, apontar essa ligação óbvia com o tema, caso dos filmes de terror ou de guerra. Não obstante o interesse que estes géneros têm por si só, a minha atenção recai naqueles filmes em que, por diversas razões, se torna impossível representar ou retratar a morte e os mortos. Sobre estes filmes não incide um género particular, mas, tal como Jaime Pena defende, talvez sejam filmes herdeiros do “paradigma do irrepresentável” que, na prática, cinematográfica pós-1945 (leia-se, após a libertação dos prisioneiros dos campos de concentração) transita em variações, tanto documentais como ficcionais, dessa ausência e vazio segundo diferentes formas de luto (2020, 20). As representações fílmicas de uma ausência permitem-nos realizar um movimento simultaneamente estético e ético que parte de um sentido individual da morte para um sentido coletivo — ou da morte de um coletivo. Jacques Derrida, em conversa com Bernard Stiegler, define a natureza espectral como sendo algo visível, ainda que materialmente ausente, ou seja, como sendo uma *ausência visível*, mas cuja visibilidade depende totalmente da sua contínua *projeção* (2002, 115).

Ou seja, a premissa que orientará estas análises fílmicas enraíza-se nas afinidades compartilhadas entre cinema e filosofia em relação à morte, pois tanto o cinema como a filosofia inspiram-se e lutam *contra* a “morte” da morte (Didi-Huberman 2013), isto é, não apenas contra o esquecimento da passagem implacável do tempo, mas também de uma morte entendida como sendo, tanto um acontecimento individualizante, pessoal, quanto um acontecimento coletivo.

Na verdade, os filmes convidam a uma meditação filosófica sobre a morte quando não há imagens possíveis da morte. Para recuperar a expressão latina *memento mori*, que, enquanto género artístico, surge geralmente representada na pintura através de objetos como crânios, relógios e arranjos florais, pode-se afirmar que o cinema sugere a sua própria versão de *memento mori*. Porém, a versão cinematográfica é mais complexa, compreendida como uma elipse narrativa (do grego *éllipsis*) ou omissão, como

uma imagem criptográfica da morte. Encontramos no cinema estratégias narrativas e formais que alertam o espectador para a brevidade da vida, para o seu carácter finito. Trata-se de uma forma indireta e oblíqua de expressar a morte: enquanto “imagem-morte,” um tipo de imagem que expressa a ligação entre formalismo e temporalidade. Na verdade, é sempre possível questionar até que ponto podem as imagens representar diretamente a morte. Tal como foi extensamente estudado por Outi Hakola em *Filming Death: End-of-Life Documentary Cinema*, um livro dedicado aos documentários que abordam a doença terminal, os cuidados paliativos e a morte assistida, tendo em conta que a morte é um acontecimento metafísico, na verdade, nenhum filme poderá plenamente representar uma morte real nas suas mais diversas dimensões (2024).

Ao analisar a Trilogia do Chile (2010-2019) realizada por Patricio Guzmán (nascido em 1941 em Santiago do Chile), procuro explorar o conceito de ausência na sua relação com a memória cinematográfica e a memória coletiva chilena do seu passado histórico. Exilado, Guzmán deparou-se com o desafio de retratar a história de um povo marcado quer pelo silenciamento, quer pelo esquecimento desse passado, utilizando o cinema como uma forma possível de resgatar essa memória coletiva. Mas, de que modo é que a obra de Patricio Guzmán lida com essa relação entre memória cinematográfica e memória coletiva num contexto social e político de silenciamento e ausência? De que forma contribui para uma reflexão sobre memória e imaginação? A Trilogia do Chile, composta pelos filmes-ensaio *Nostalgia de la luz/Nostalgia da Luz* (2010), *El botón de nácar/O Botão de Pérola* (2015) e *La cordillera de los sueños/A Cordilheira dos Sonhos* (2019), oferece-nos, não apenas um olhar filosófico e pessoal sobre a história contemporânea chilena, mas também um olhar crítico sobre temas tão relevantes para o pensamento filosófico do cinema como a memória, a temporalidade, a ecologia, o luto, o genocídio e o ecocídio.

A *Cordilheira dos Sonhos* tem como premissa uma tese que pode, de algum modo, resumir a Trilogia do Chile: quem detém o poder sobre as imagens consegue controlar a memória. Sublinhando a importância das imagens para a elaboração de uma perceção histórica de eventos passados, os filmes enfatizam a ideia de que as pessoas e os acontecimentos históricos que são esquecidos ou que são lembrados dependem, grandemente, da obtenção de tais imagens — e do uso da faculdade da imaginação como criadora de imagens.

Classificada por Eduardo Ferraz Felipe (2024) como sendo uma “trilogia ecocrítica” e por Stephen Borunda como uma “trilogia da fronteira” (2023), no entender de Carolina Diaz (2021, 1328) os filmes de Guzmán “apresentam a memória como uma modalidade ativa de conhecimento.” É neste sentido que procuro aprofundar a ideia de que, entre uma construção narrativa ecocrítica e dos saberes (epistemologias), a Trilogia do Chile é também de uma trilogia da memória; três documentários sobre um país que teimava em esquecer o seu passado (mais longínquo ou mais recente), mas cujo estado presente surpreende Guzmán:

Apercebi-me, na verdade, de que o país sem memória começava a recordar o seu passado. Pouco a pouco, o país amnésico iniciava o longo trabalho de tirar o pó aos textos de história. Os jovens, em particular, procuravam conhecer o percurso anónimo dos fuzilados, presos e exilados, durante tanto tempo esquecido. Na verdade, a repressão, que durou várias décadas, passou a ser um tema atual. (2024, tradução minha)

Filmado no deserto do Atacama, local onde astrónomos observam o cosmos em busca de vestígios sobre a origem do universo, *Nostalgia da Luz* contrapõe essa pesquisa científica à procura que mulheres chilenas fazem dos restos mortais dos seus familiares desaparecidos durante a ditadura de Augusto Pinochet após o golpe de 11 de setembro de 1973 que derrubou o governo democrático de Salvador Allende. No filme seguinte, *O Botão de Pérola*, Guzmán tem como ponto de partida o simples achado de um botão de pérola num cadáver recuperado do mar para, daí, aprofundar a história das águas do Chile, relacionando a exploração dos indígenas pelos colonos com as vítimas da ditadura, cujos corpos (alguns ainda vivos), foram lançados ao mar. Se no primeiro filme, o deserto é um enorme e anónimo cemitério, neste o cemitério é o próprio Oceano Pacífico, uma fronteira natural com mais de quatro mil quilómetros de extensão. No último filme da trilogia, *A Cordilheira dos Sonhos*, Guzmán volta-se para a cordilheira dos Andes, que o realizador considera ser como que a “espinha dorsal” do Chile e um símbolo do seu isolamento e da sua resistência. A cordilheira representa a própria resiliência da memória coletiva chilena: imponente, mas isolada e silenciosa.

Ora, se a reflexão sobre a morte está na fundação da própria filosofia ocidental, como estímulo intelectual para se pensar a natureza finita e mortal dos seres humanos, entendida por Sócrates como “um treino de morrer e de estar morto” (Platão 1998, 64a), como sendo, simultaneamente, um *processo* e um *estado* (Platão 1993, 226, n. 4, segundo nota do tradutor, David Gallop), talvez a elaboração de uma filosofia do cinema se inspire, livremente, nessa mesma meditação (Viegas 2023). Considerando a presença da morte e do morrer em filmes e outros meios audiovisuais, é possível revisitar essa práxis filosófica antiga trazendo-a para a contemporaneidade. Se alguns filósofos afirmam que filosofar tem origem numa meditação sobre a própria morte, então o filosofar cinematográfico (filosofar sobre os “pensamentos” dos filmes) pode-nos levar à mesma conclusão (no sentido de que os filmes “pensam” e fazem pensar sobre o tempo e a sua finitude). No entanto, esta não é uma contemplação indiferente de um assunto neutro; antes pelo contrário, é uma preocupação com um modo de viver, de valorizar o presente, de almejar uma vida boa e digna. Stanley Cavell, por exemplo, fundamentou toda a sua teoria do “perfeccionismo moral” no cinema clássico de Hollywood, e não apenas na filosofia em sentido estrito (1996, 11) e Gilles Deleuze defendia o desenvolvimento de grandes “linhas pedagógicas” através das imagens em movimento (1995, 71). O cinema, visto como elemento essencial a ser integrado numa *paideia* contemporânea (Viegas 2016; Laugier 2020), é capaz de transformar tanto os indivíduos, quanto a sociedade, contribuindo, desse modo, para o desenvolvimento de um pensamento crítico ativo.

Tal como Deleuze colocava a questão, ao terminar o segundo volume escrito sobre cinema, “já não é necessário perguntar ‘o que é o cinema?’ mas ‘o que é a filosofia?’” (2015, 438). Mas, para este trabalho de investigação a partir das pistas deixadas pela hipótese de a filosofia do cinema ser uma meditação sobre a morte, procuro apresentar não apenas a filosofia que há *nos* filmes, mas uma filosofia do cinema feita *pelos* filmes.

Neste ponto, uma pista destaca-se, desde logo, vinda do *Fédon*: trata-se do encarceramento de Sócrates. *Fédon* dedica-se às últimas horas de vida de um Sócrates que, encarcerado e à espera da execução da sua sentença, não teme a morte. Poderia Sócrates representar o papel daquele hipotético prisioneiro que, na Alegoria da Caverna (Platão 1993, 514a-517c) se consegue libertar dos grilhões, regressa à caverna, com o intuito de alertar os seus companheiros sobre a Verdade, e é condenado à morte? E se os espetadores de cinema, “encarcerados” nas suas salas de cinema, não temessem a morte? E se não temer a morte e enfrentar a sua memória fosse um dos muitos propósitos sociais do cinema? O cinema enquanto sistema de sombras projetadas propicia esse tempo e esse lugar de meditação sobre a morte. Uma experiência semelhante ao “exercício do último dia” segundo Michel Foucault, no sentido em que o mero pensamento dessa possibilidade detém o sujeito e força-o a não o evitar mais (2006, 85).

O que uma análise da Trilogia do Chile permitirá observar com mais detalhe é que esta meditação sobre a morte que os filmes estimulam dá conta não apenas da morte individualizante, pessoal, mas também, e principalmente, de uma morte e luto coletivos associados à história de um país como o Chile e, no limite, à temporalidade do próprio cosmos. Nas palavras de Jennifer Fay (2018, 96), tal questionamento pode ser sintetizado na questão: “Como é que o cinema nos pode ensinar a morrer?” Como veremos, ensinar a morrer é também ensinar a lidar com os mortos, convocando a “tanatopolítica” de Foucault (1988) e a “necropolítica” de Mbembe (2016). A Trilogia do Chile revela toda a complexidade filosófica, ética e política envolvida numa reflexão, aparentemente simples e poética, sobre memória, luto e (des)conhecimento.

### **De que forma podem os filmes explorar a política da morte?**

A Trilogia do Chile junta imagens de arquivo, fotos do espaço e artefactos com relatos pessoais, procurando pensar de que modo se pode reconstruir uma imagem do Chile pós-ditadura, a partir do presente e através do seu passado. De uma forma poética, Patricio Guzmán explora nestes documentários as ligações, os fluxos invisíveis, entre história, geografia e memória, através de três elementos naturais que dominam a paisagem do seu país: luz, água e terra. É da memória não-humana desses elementos, da luz que nos chega das estrelas ou de uma gota de água fossilizada num quartzo com 3.000 anos, que ele constrói uma rede de ligações entre história e geografia, ecologia e política, mas também entre passado e presente, como se as formas de vida associadas a esses elementos naturais fossem também uma forma de morte, uma “tanatopolítica”

segundo o termo de Foucault (do grego *tanatos*) ou mesmo uma “necropolítica” compreendida como uma política de morte e terror marcada pela raça e pela ocupação colonial (Mbembe 2016).

A Trilogia do Chile permite-nos elaborar uma nova interpretação das ideias de Foucault sobre as ligações possíveis entre biopolítica e tanatopolítica no sentido em que o conjunto dos três filmes aborda o tema da memória e do poder das imagens cinematográficas na sua relação com o controlo dessa memória. No caso desta trilogia, trata-se, mais especificamente, da memória de um país “amnésico”, esquecido do seu passado político, em contraposição à memória de um território natural que ainda se lembra e traz em si toda a memória coletiva desse passado.

Nesta perspetiva, o cinema, assim como a filosofia, tem o poder de transformar os seus espectadores. A questão crucial diz respeito ao que vem a significar essa potencial transformação para as próprias técnicas narrativas e estéticas usadas pelo cinema. De facto, os filmes empregam estratégias distintas para abordar questões e incertezas existenciais, levando os espectadores a contemplar temas profundos por meio de narrativas e meios visuais.

No entanto, procurar estabelecer uma conexão entre o pensamento de Foucault e o cinema, ou as imagens em movimento no sentido mais lato, implica comparar os meios audiovisuais com um sistema teórico-filosófico que não fora desenhado *a partir* deles (premissa de base para a elaboração de uma filosofia do cinema). A título de exemplo, pensemos no livro editado por Patrice Maniglier e Dork Zabunyan, *Foucault va au cinéma* (2011), uma compilação de dez textos, nenhum deles inédito, nos quais Foucault aborda o tema do cinema. Trata-se, principalmente, de entrevistas concedidas aos *Cahiers du cinéma* e ao *Le Monde* entre 1974 e 1982.

Porém, o termo “tanatopolítica,” ou a política da morte, que surgiria algo tardiamente no conjunto da sua obra filosófica crítica, em particular no seminário que apresentou na Universidade de Vermont em 1982 com o título “A tecnologia política dos indivíduos” (1988, 145-162), revela-se bastante útil quando aplicado ao cinema. A relevância do pensamento de Foucault para a filosofia do cinema e a ética cinematográfica também envolve uma reflexão mais abrangente sobre a melhor metodologia para questionar as nossas vidas através das narrativas criadas pelos filmes, sejam eles documentários ou ficções.

Para Foucault, na passagem do poder soberano para o biopoder, o direito de “fazer morrer ou deixar viver” foi substituído por um “poder de fazer viver ou de rejeitar para a morte” (1994, 140, *italicos no original*). Ou seja, o biopoder está mais preocupado com a gestão da vida e da regulamentação e controlo das populações. Afirma Foucault em “A tecnologia política dos indivíduos”:

Podemos dizer agora que, no final do século XVIII, o verdadeiro objeto da polícia torna-se a população, ou, por outras palavras, o Estado, essencialmente, tem de cuidar dos homens enquanto população. Exerce o seu poder sobre seres vivos como seres vivos, e a sua

política, portanto, deve ser uma biopolítica. Uma vez que a população não é nada mais do que o que o Estado cuida em prol de si mesmo, o Estado tem, claro, o direito de abatê-la, se necessário. Assim, o reverso da biopolítica é a tanatopolítica. (1988, 160, tradução minha)

Foi nesta breve intervenção que Foucault apresentou a sua teoria de tanatopolítica como sendo o “reverso” da (mais conhecida) teoria de biopolítica. Vida e morte, *bios* e *tanatos*, são dois elementos opostos, mas complementares, que já Freud tinha juntado como sendo as duas pulsões fundamentais da existência humana (1961). Assim, também biopolítica e tanatopolítica são conceitos paradoxalmente ligados, já que otimizar a vida das populações implica, muitas vezes, a aniquilação do outro. Não é possível otimizar a vida de todos os humanos. Ou seja, não é possível pensar-se a biopolítica sem incluir a tanatopolítica, tal como Sergei Prozorov sintetiza:

Embora a biopolítica seja convencionalmente entendida como positiva e produtiva, numerosos estudos sobre biopolítica, tanto teóricos como empíricos, sugerem que tal afirmação não é de maneira alguma simples. A biopolítica é inerentemente paradoxal, pois a sua ambição de “fazer viver,” de fomentar, aumentar e otimizar a vida, permanece entrelaçada com o seu aparente oposto, o poder negativo da exclusão e da aniquilação. (2013, 191)

De notar ainda que tanatopolítica é um termo semelhante, mas distinto, de “necropolítica” no pensamento de Achille Mbembe, descrita como sendo uma política de morte mas baseada em princípios racistas e colonialistas pelos quais se exerce um poder direto sobre a vida e sobre a morte, algo particularmente visível quando essa violência é executada contra determinados grupos de indivíduos: “a raça foi a sombra sempre presente sobre o pensamento e a prática das políticas do Ocidente, especialmente quando se trata de imaginar a desumanidade de povos estrangeiros — ou dominá-los” (2016, 128). Do grego *nekros*, ou cadáver, a necropolítica e o necropoder são uma maneira de um Estado transformar pessoas em cadáveres, por exemplo, quando as priva de qualquer agência. Isto é, a necropolítica diz respeito a “formas contemporâneas de subjugação da vida ao poder da morte” (2016, 146).

Em certo sentido, podemos inclusivamente afirmar que a morte de uns é essencial para que o Estado continue a promover a vida de outros. A morte torna-se numa ferramenta que qualquer Estado pode possuir de modo a converter, ou a transformar a *bios* dos cidadãos, que pertencem a uma forma de vida qualificada, em mera *zoé*, ou seja, numa vida nua e insignificante, sem direitos, como se os indivíduos não fossem mais do que bens, meros objetos de posse. Essa é a interpretação de Giorgio Agamben ao refletir sobre a ligação entre poder e biopolítica através da ideia de uma “vida nua” nos campos de extermínio, ou seja, das pessoas reduzidas a seres biológicos sem direitos (2010).

Mas esta contextualização teórica da tanatopolítica tem como objetivo questionar o que é que acontece postumamente aos mortos: como é que eles são lembrados e como é que entram (ou não) numa narrativa histórica? Citando Stuart J. Murray num breve texto



que escreveu sobre tanatopolítica: “O que é intolerável para o Estado não são tanto os vivos, que podem ser governados, mas os mortos, cujas *reivindicações póstumas* ameaçam desestabilizar o sistema” (2018, 719, tradução minha, ênfase minha), para, num outro ensaio, afirmar que, no seu entender “a política da morte é, simultaneamente, “uma resposta e uma resistência ao poder biopolítico e à concepção ocidental de soberania racional à qual a biopolítica está aliada” (2006, 195, tradução minha, *itálico no original*).

Em particular, e no que se refere ao contexto das narrativas fílmicas da Trilogia do Chile, de que modo há “reivindicações póstumas” dos mortos?

Um aspeto menos convencional da representação fílmica da morte surge quando é a ausência de um corpo, de um cadáver, que se torna o ponto focal, ganhando assim outras leituras políticas e sociais. Essa ausência não é apenas um meio para se politizar a morte, mas de se transformar o corpo numa arma em si. Os filmes de Guzmán adotam uma abordagem peculiar ao tema, capturando a coexistência paradoxal de vida e morte ao lado de diferentes dimensões temporais e escalas entre humanos e não-humanos.

### A Trilogia do Chile e a permissão de se ter memória

A Trilogia do Chile segue a mesma perspetiva ética, social e política de cinema documental que já tinha orientado Patricio Guzmán na realização de uma outra trilogia — *La Batalla de Chile: La lucha de un pueblo sin armas/A Batalha do Chile* (1975–1979).<sup>1</sup> *A Batalha do Chile* marcara um período de cinema revolucionário no Chile durante o qual diversos realizadores apoiaram a Unidade Popular, a coligação de partidos de esquerda que, em 1970, ganhou as eleições presidenciais com Salvador Allende. Ainda que o principal objetivo de *A Batalha do Chile* seja registar a evolução do governo de Allende, Guzmán inverte a cronologia e segue uma estrutura não linear, começando pelo fim, com o golpe militar e assassinato de Allende, as últimas imagens gravadas pelo cineasta (Schlotterbeck 2013, 75).

De facto, ambas as trilogias partilham uma mesma preocupação temática: o golpe militar de Augusto Pinochet em 1973 e as suas consequências para o Chile. Uma das consequências foi a perseguição de líderes e apoiantes da Unidade Popular. Alguns membros da equipa foram presos, outros desapareceram, razão pela qual Guzmán se exila em Cuba, local onde, finalmente, consegue terminar a montagem de *A Batalha do Chile* (Mouesca 1988, 80–82). Mas, como pode o cinema ajudar a edificar essa memória coletiva quando faltam imagens? Segundo as palavras de Patricio Guzmán:

1 Trilogia composta por *Primera parte: La insurrección de la burguesía/Primeira Parte: a insurreição da burguesia* (1975), *Segunda parte: El golpe de estado/Segunda Parte: o golpe de Estado* (1976) e *Tercera parte: El poder popular/Terceira Parte: o poder popular* (1979).

Para curar uma sociedade doente, é necessário reequilibrar essas coisas. Não se pode viver sempre a olhar para trás, mas a memória é a identidade. Não se é mais saudável por se esquecerem os problemas do passado. Se não há consciência disso, perde-se energia. E, durante muito tempo, o Chile não teve essa energia. (Prieto 2006, tradução minha)

Se durante as filmagens de *A Batalha do Chile* Guzmán vivia ainda no Chile, a segunda trilogia é claramente marcada pelo seu exílio. O olhar, até então espontâneo e direto, contemporâneo dos acontecimentos que decorriam, é agora marcado pela distância e por um olhar mais meditativo, melancólico, sobre esse mesmo passado. Mas, nesse intervalo de tempo, Guzmán pretendeu contrariar o silêncio e a invisibilidade dos desaparecidos, ao criar imagens para essa ausência de provas, de registos ou arquivos oficiais. Neste sentido, a Trilogia do Chile é uma resposta à impossibilidade de o cinema representar, retratar ou mesmo narrar diretamente a morte e os mortos, mas de o fazer unicamente pela certeza da sua “ausência”.

Mas, de que modo é que um documentário poderá ser formalmente a melhor escolha? Aqui, também Guzmán tem uma palavra a dizer sobre as suas escolhas formais e estéticas para contar uma história com relevância social, política, cultural e filosófica:

Penso que é muito importante incorporar a metáfora e a poesia no cinema de conteúdo; nunca é uma contradição, pelo contrário. Creio que, com a metáfora e a poesia, se consegue cativar o espectador e contar uma história de uma maneira mais interessante, mais indireta, mais misteriosa, que provoca uma reflexão de outro tipo. (Estévez e López 2011)

Para a realização desta nova trilogia, encetada com *Nostalgia da Luz*, e diante da falta de imagens de arquivo que documentassem as atrocidades e o destino dos dissidentes presos e executados, perante a inexistência de relatórios oficiais, ou mesmo da mera indicação dos locais onde os corpos foram depositados, o realizador constrói uma narrativa poética centrada nas pessoas que ainda procuram os restos mortais dos familiares e amigos: Guzmán “explora múltiplos níveis de metáforas para a ausência” (Amado e Mourão 2013, 230, tradução minha). São analogias metafóricas impressionantes (no sentido etimológico da palavra: como impressão de imagens), que justapõem astronomia e arqueologia (pois ambas partilham a mesma obsessão pelo passado e pela memória) e testemunham essa transmissão do conhecimento do passado para o momento presente. Contudo, se nada nem ninguém pode resgatar o tempo perdido, a vida dos dissidentes mortos, é o seu desaparecimento que reivindica *postumamente* justiça.<sup>2</sup>

<sup>2</sup> Nas comemorações dos 50 anos do golpe de Estado, o governo chileno comprometeu-se com um novo plano para procurar e identificar mais de mil desaparecidos (Sanhueza 2023).



---

Figura 1  
Screenshot A Cordilheira dos Sonhos

---

Figura 2  
Screenshot A Cordilheira dos Sonhos

Tal como é claramente afirmado no título paradoxal do seu livro, *Filmar lo que no se ve: una manera de hacer documentales* (manual de cinema que é uma compilação das suas aulas ministradas desde 1983), uma maneira possível de se realizar documentários é filmar o que não se vê (Guzmán 2023). Uma análise filmica mais detalhada da Trilogia do Chile revela essa (in)visibilidade e ausência, mostrando a continuidade temática entre os três filmes combinando memória histórica, paisagem natural e traumas políticos numa viagem filosófica e pessoal ao passado.

Em *Nostalgia da Luz*, o deserto do Atacama é um lugar que guarda tanto os segredos do universo, como os segredos da recente história do Chile, ideia que se volta a repetir em *A Cordilheira dos Sonhos* quando se afirma que a cordilheira dos Andes é, também ela, um símbolo do passado, do luto, e de toda a história que guarda em si, de um passado nem sempre conhecido. Patricio Guzmán associa, evidentemente, a paisagem natural e a política do Chile, num movimento de montagem que aproxima escalas tão díspares como o cosmos e o indivíduo, o passado mais longínquo da origem do universo ao passado menos longínquo dos nómadas indígenas que percorriam o que é agora conhecido como território chileno: por exemplo, as pedras da calçada, entre as quais se podem ler, gravados, os nomes de algumas das vítimas da repressão, são precisamente pedras provenientes da cordilheira, como se esses nomes já estivessem de algum modo gravados, ainda que ilegíveis, na “memória” da montanha (montagem entre Figura 1 e Figura 2).

Porém, os filmes não procuram apenas ligações, diálogo. É também de tensões e desencontros que eles tratam pois, se algumas pessoas preferem tentar esquecer o seu passado, apagar a memória, a natureza, pelo contrário, nunca se esquece. A “memória do universo” (Martin-Jones 2013) expressa-se numa ideia de cosmos como tendo uma memória não-humana. “A natureza nunca se esquece,” diz-se a determinado momento do filme. Conectar o ecocinema com a Trilogia do Chile implica analisar como o realizador utiliza as paisagens do Chile, a imensidão do deserto, das montanhas e do mar, para explorar, não só os traumas sociopolíticos do seu país, mas também a profunda relação entre a paisagem natural, a memória, o luto e a resiliência.

Em *Nostalgia da Luz*, Guzmán inicia a sua Trilogia do Chile colocando o deserto do Atacama no centro da narrativa. Conhecido como um dos lugares mais secos e o deserto mais alto da Terra, o deserto do Atacama torna-se um elo entre a busca pelas origens cósmicas com a memória do passado político do Chile, comparando a tarefa dos astrónomos, que procuram sinais de estrelas antigas, com a procura de desaparecidos, dos seus restos mortais (passagem da Figura 3 às Figuras 4 e 5). Aqui, o próprio deserto torna-se um repositório tanto de história, quanto de mistério, com a capacidade de testemunhar e de preservar as memórias mais dolorosas. Nessa paisagem árida, parece não haver vida: “Não há insetos, não há animais, não há pássaros. E, ainda assim, está cheio de história” (*Nostalgia da Luz*). Mas, perante condições naturais tão adversas, o impossível acontece: “onde os restos humanos se mumificam e os objetos permanecem congelados no tempo” (*Nostalgia da Luz*).



---

Figura 3  
Screenshot Nostalgia da Luz

---

Figura 4  
Screenshot Nostalgia da Luz

---

Figura 5  
Screenshot Nostalgia da Luz

Durante cerca de dezassete anos, entre 1973 e 1990, Pinochet assassinou milhares de presos políticos cujos corpos foram lançados no deserto e no mar para que nunca fossem encontrados. Petrificados num eterno presente, os restos humanos (dos presos políticos, mas igualmente dos indígenas e dos mineiros) abrem o livro da história, da memória cósmica que o deserto guarda e que, na sua imensidão intangível, para sempre guardará. A memória é essa presença de uma ausência, dos desaparecidos que o deserto sepultou e conservou, e expressa uma ligação intrínseca quer com a luta política, quer com o luto dos familiares.

A narrativa do filme *Nostalgia da Luz* entrelaça ainda as recordações na primeira pessoa de Miguel, um “arquiteto da memória,” preso por cinco vezes num campo de concentração, e da sua esposa, Anita. Para Guzmán, esse casal é uma “metáfora” do próprio Chile, como se afirma em voz *off*. Miguel é a lembrança e Anita é o esquecimento pois se Miguel se lembra de cada detalhe do seu encarceramento, Anita sofre de Alzheimer, simbolizando aqueles que, sem recordar o seu passado, também não podem viver plenamente o momento presente.

No segundo filme da Trilogia, *O Botão de Pérola*, Guzmán passa de um deserto onde a água é inexistente para o vasto Oceano Pacífico e para os sistemas hídricos do Chile para prosseguir com a sua meditação sobre a relação entre natureza, memória e esquecimento. O filme começa com a história de um nativo da Terra do Fogo, chamado Jemmy Button porque tinha trocado a sua liberdade por um botão de pérola e fora levado para Inglaterra para ser “civilizado.” Ao narrar a história das tribos indígenas que viviam em harmonia com as águas do Chile, o realizador contrasta essa harmonia com o uso fatal com que o Estado ditatorial as usou para se desfazer de prisioneiros políticos (numa sequência que explica e encena o procedimento, Figura 6 e Figura 7).

Se no filme anterior o deserto era um imenso cemitério, agora é o mar. O oceano, assim como o deserto, torna-se tanto um local de beleza e admiração, quanto um meio de trauma, um lugar que guarda as memórias de atrocidades humanas perpetradas contra outros seres humanos. Também a água tem memória. A água está viva e tem o seu próprio espírito, é referido no filme: para os povos indígenas, a água, presente em todas as coisas, tem memória, ela lembra-se de tudo e essa lembrança está, necessariamente, em todos. O registo fílmico alinha-se assim com o *ethos* do ecocinema ao filmar os elementos naturais não apenas como meros cenários, mas como participantes ativos da história humana.

Também neste filme é possível encontrar algumas marcas da necropolítica, nomeadamente da ocupação colonial, do encobrimento e da própria invisibilidade dessa violência, como se o passado mais recente (do genocídio indígena, da ditadura de Pinochet) fosse mais desconhecido do que aquele passado ainda mais longínquo, das origens do universo. Os indígenas testemunharam o fim do seu mundo, um ecocídio e massacre impunes e nunca reconhecidos, tal como novamente, no século 20, voltara a acontecer com a repressão política.



---

Figura 6  
Screenshot O Botão de Pérola

---

Figura 7  
Screenshot O Botão de Pérola

Por fim, a narrativa de *A Cordilheira dos Sonhos* traz novos elementos e temáticas para a análise. Centrada na cordilheira dos Andes, a mais comprida cadeia de montanhas do mundo, que simboliza a espinha dorsal natural e cultural do Chile ameaçada por questões políticas e ambientais. A cordilheira é vista segundo uma perspectiva paradoxal: como testemunha silenciosa da história humana, como aconteceu com a natureza nos outros dois filmes, mas também como o símbolo de uma permanência, uma certa estagnação social. A presença imutável dessa cordilheira faz-nos pensar na longevidade da natureza quando comparada com a brevidade da vida humana e dos regimes políticos. À desmesurada escala espacial junta-se a temporal. Assim, os Andes evocam, simultaneamente, uma sensação de proteção do resto do mundo, mas também de isolamento, desse modo sublinhando uma situação paradoxal entre resiliência e vulnerabilidade. Numa entrevista sobre este filme, Guzmán afirmava que:

Hoje a revolução tem um caráter ecológico. Antes isso era inimaginável, ninguém falava sobre o território, e hoje é o contrário: o Norte desperta interesse pelas possibilidades químicas de extração, no Sul está o problema dos rios e da energia elétrica. A cordilheira está cheia de minas; eu sobrevoei duas e são absolutamente enormes, destruidoras, situadas muito perto de Santiago. Há uma destruição significativa do meio ambiente no Chile, e é algo que precisa de acabar. (Espinoza 2021, tradução minha)

A aparente beleza silenciosa da cordilheira esconde algumas das ameaças ecológicas, após ter sido explorada pelos seus recursos naturais com atividades mineiras que nela provocaram impactos ambientais significativos. Mas, contrariamente aos outros dois, este filme inclui imagens de arquivo de Pablo Salas, um realizador e ativista chileno que permaneceu no Chile para, durante décadas, registar os protestos contra a ditadura. O terceiro filme ganha assim um tom mais pessoal, confessional, pois o realizador, na altura com 78 anos, reflete sobre o seu próprio exílio após o golpe militar de 1973 (não sem algum arrependimento pois, com o exílio, não pode participar, registar, os protestos tal como Pablo Salas fez), sobre o modo como o seu afastamento afetou a perceção que tem do seu país. Tal como a nostalgia por um tempo vivido unicamente no presente quando se é criança, recordada em *Nostalgia da Luz*, também Patricio Guzmán sente que não pode nunca voltar para um país que tanto mudou.

## Conclusão

Neste texto procurei explorar o conceito de ausência através de uma análise da Trilogia do Chile (2010-2019) realizada por Patricio Guzmán e composta por *Nostalgia da Luz* (2010), *O Botão de Pérola* (2015) e *A Cordilheira dos Sonhos* (2019), tendo em conta o diálogo que os três filmes estabelecem com a ideia de que a memória coletiva chilena em relação ao seu passado está necessariamente relacionada com a construção de uma memória cinematográfica. Patricio Guzmán adota a mesma abordagem ética e



política que o tinha guiado nos anos 70 quando realizou *A Batalha do Chile* (1975–1979). Ambas as trilogias compartilham uma preocupação central: o golpe militar de Augusto Pinochet em 1973 e as repercussões na construção de uma memória coletiva do seu país.

Porém, agora exilado, Guzmán enfrentava uma questão pertinente: como deveria lidar com a história de um povo que insistia no silêncio, numa amnésia sobre o seu passado? Essa segunda trilogia que analisei neste texto está marcada pelo seu exílio, pelo seu afastamento espacial e temporal dos acontecimentos que o assombram. Guzmán procurou dar voz à ausência de arquivos e ao silêncio imposto à população sobre esse período da história, contribuindo, deste modo, para uma reflexão sobre memória e imaginação.

Uma das suas estratégias narrativas passou pela ligação metafórica entre a paisagem natural do Chile e a história política, entre a memória não-humana e a memória humana, convocando os testemunhos orais. Nesses filmes, a natureza não é um mero cenário; antes pelo contrário, a natureza e os seus elementos, carregam os traumas, o luto, desse povo. A história humana corre paralela a uma outra história não-humana, de escalas incomensuráveis, presenciada pela própria natureza do Chile que, sempre presente como espaço politizado e explorado a diversos níveis por um governo opressor, não pode sofrer de amnésia: a natureza é como que uma testemunha silenciosa que nunca se esquece.

A certo ponto de *Nostalgia da Luz* afirma-se que quem tem memória consegue viver no fugaz presente, mas quem não tem, não vive em tempo algum. Tal como fora abordado, ao retratar a impossibilidade de capturar imagens de vestígios humanos que provem os acontecimentos passados, o cineasta cria um filme habitado pela sua ausência. O ponto-chave dos três filmes reside no modo como uma “tanatopolítica” se entrelaça com a “necropolítica” através da ideia de que há uma “reivindicação póstuma” dos cadáveres, corpos sobre os quais o Estado repressor (da ocupação colonial e da ditadura de Pinochet) não pôde governar, por mais que tenha tentado fazê-los desaparecer. Assim, é da sua ausência que nos chega a força da sua natureza espectral que recebe, através do cinema, uma visibilidade projetada.

A Trilogia do Chile é, deste modo, também um contributo para uma reflexão sobre uma impossibilidade, mostrando de que forma a morte extravasa sempre qualquer tentativa fílmica, mesmo que seja documental. Mas qual a ligação de uma “imagem-morte,” enquanto *memento mori*, com o cinema? E por que razão deverá um filme ter o papel de *memento mori* e lembrar-nos de que somos mortais? A ligação entre cinema e morte realiza-se através do tempo e do modo como o tempo é trabalhado pelos realizadores de uma perspectiva formal. O controlo sobre o tempo, o controlo sobre a memória, é uma obsessão para realizadores como Patricio Guzmán. Essa obsessão intensifica-se quando não se pode realizar, contrariando a vontade expressa por Andrey Tarkovsky quando este afirmava que o propósito do cinema é a captura de uma *impressão do tempo* para voltar a reproduzir, repetir e preservar (1989, 62). Segundo ele, essa preservação do tempo protege-o da própria efemeridade ontológica do momento presente dando visibilidade às “qualidades morais” do tempo (1989, 58) num movimento retrospectivo: olhar para o passado, ter memória do passado, revela a dimensão moral dos acontecimentos, das ações, mas é também o que torna os humanos mais vulneráveis.

## Financiamento

Este trabalho teve o apoio do Conselho Europeu de Investigação — ERC Consolidator Grant, FILM AND DEATH, 101088956.

## Referências

- Agamben, Giorgio. 2010. *Homo sacer: o poder soberano e a vida nua I*. Belo Horizonte: UFMG.
- Amado, Ana, and Maria Dora Mourão. 2013. "Images from the South: Contemporary Documentary in Argentina and Brazil." In *The Documentary Film Book*, edited by Brian Winston, 228-236. London: British Film Institute.
- Borunda, Stephen. 2023. "Patricio Guzmán's *The Battle of Chile* Is a Masterpiece of Revolutionary Cinema." Jacobin (09.11.2023). <https://jacobin.com/2023/09/patricio-guzman-the-battle-of-chile-allende-pinochet-coup>.
- Cavell, Stanley. 1996. *Contesting Tears: The Hollywood Melodrama of the Unknown Woman*. Chicago and London: Chicago University Press.
- Deleuze, Gilles. 1995. *Negotiations*. New York: Columbia University Press.
- . 2015. *A Imagem-Tempo*. Lisboa: Sistema Solar.
- Derrida, Jacques, and Bernard Stiegler. 2002. *Echographies of Television: Filmed Interviews*. Cambridge: Polity Press.
- Diaz, Carolina. 2021. "Ecologies from Below: Politics and the Memory of Water in Patricio Guzman's *The Pearl Button*." *ISLE: Interdisciplinary Studies in Literature and Environment* 28 (4): 1327-1353. <https://doi.org/10.1093/isle/isaa129>.
- Didi-Huberman, Georges. 2013. *Diante da Imagem: Questão Colocada aos Fins de uma História da Arte*. Editora 34.
- Guzmán, Patricio. 2023. *Filmar lo que no se ve: una manera de hacer documentales*. Santiago: LOM Ediciones.
- Espinoza, Carolina. 2021. "Chile siempre es un fantasma, no lo puedes abandonar nunca." *El Salto*, Diciembre 18. <https://www.elsaltodiario.com/chile/entrevista-patricio-guzman-chile-siempre-fantasma-no-puedes-abandonar-nunca>.
- Estévez, Antonella, y Patricio López. 2011. "Entrevista a Patricio Guzmán, director de *Nostalgia de la luz*." *CineChile* (8 de septiembre). <https://cinechile.cl/entrevista-a-patricio-guzman-director-de-nostalgia-de-la-luz/>.
- Fay, Jennifer. 2018. *Inhospitable World: Cinema in the Time of the Anthropocene*. Oxford: Oxford University Press.
- Felippe, Eduardo Ferraz. 2024. "Beyond the Anthropocene by different scales: nonhuman and temporality in Patricio Guzmán's essay films." *Senses of Cinema* (109). <https://www.sensesofcinema.com/2024/film-and-the-nonhuman/beyond-the-anthropocene-by-different-scales-nonhuman-and-temporality-in-patricio-guzmans-essay-films/>.
- Foucault, Michel. 1988. "The Political Technology of Individuals." In *Technologies of the Self*, edited by L. H. Martin, H. Gutman, and P. H. Huttun, 145-162. Amherst: The University of Massachusetts Press.
- . 1994. *História da Sexualidade I: A Vontade de Saber*. Lisboa: Relógio d'Água.
- . 2006. *A Hermenêutica do Sujeito*. São Paulo: Martins Fontes.
- Freud, Sigmund. 1961. *Beyond the Pleasure Principle*. London: The Hogarth Press.
- Guzmán, Patricio. 2024. "La Cordillera de los Sueños: algunas notas del director." Patricio Guzmán. <https://www.patricio-guzman.com/la-cordillera-de-los-sue%C3%B1os>.
- Hakola, Outi. 2024. *Filming Death: End-of-Life Documentary Cinema*. Edinburgh: Edinburgh University Press.
- Laugier, Sandra. 2020. "The Conception of Film for the Subject of Television: Moral Education of the Public and a Return to an Aesthetics of the Ordinary." In *The Thought of Stanley Cavell and Cinema: Turning Anew to the Ontology a Half-Century after The World Viewed*, edited by David LaRocca, 210-227. New York: Bloomsbury.
- Maniglier, Patrice, and Dork Zabunyan., eds. 2011. *Foucault va au cinéma*. Montrouge: Editions Bayard.
- Martin-Jones, David. 2013. "Archival Landscapes and a Non-Anthropocentric 'Universe Memory' in *Nostalgia de la luz/Nostalgia for the Light* (2010)." *Third Text* 27 (6): 707-722. <http://dx.doi.org/10.1080/09528822.2013.857901>.
- Mbembe, Achille. 2016. "Necropolítica," *Arte & Ensaios* (32): 123-151. <https://doi.org/10.60001/ae.n32.p122%20-%20151>.

- Mouesca, Jacqueline. 1988. *Plano secuencia de la memoria de Chile : veinticinco años de cine chileno (1960-1985)*. Madrid: Ediciones del Litoral.
- Murray, Stuart J. 2006. "Thanatopolitics: On the Use of Death for Mobilizing Political Life." *Polygraph* 18: 191-215. [https://stuartjmurray.com/wp-content/uploads/2010/11/murray\\_polygraph.pdf](https://stuartjmurray.com/wp-content/uploads/2010/11/murray_polygraph.pdf).
- Murray, Stuart J. 2018. "Thanatopolitics." In *Bloomsbury Handbook to Literary and Cultural Theory*, edited by J.R. Di Leo, 718-19. London: Bloomsbury.
- Pena, Jaime. 2020. *El cine después de Auschwitz. Representaciones de la ausencia en el cine moderno y contemporáneo*. Madrid: Cátedra.
- Platão. 1993. *A República*. Introdução, tradução e notas de Maria Helena Rocha Pereira. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.
- Platão. 1998. *Fédon*. Introdução, versão e notas de M. T. Schiappa de Azevedo. Coimbra: Livraria Minerva.
- Plato. 1993. *Phaedo*. Translated and notes by David Gallop. Oxford: Oxford University Press.
- Prieto, Carlos. 2006. "A vueltas con la memoria. Entrevista con Patricio Guzmán." *Revista Minerva* (3). <https://cbamadrid.es/revistaminerva/articulo.php?id=89>.
- Prozorov, Sergei. 2013. "Powers of Life and Death: Biopolitics beyond Foucault." *Alternatives: Global, Local, Political* 38 (3): 191-193. <https://doi.org/10.1177/0304375413497841>.
- Sanhueza, Ana María. 2023. "Fifty years after Pinochet coup, Chile to search for over 1,000 victims of enforced disappearance." *El País*, August 31. <https://english.elpais.com/international/2023-08-31/fifty-years-after-pinochet-coup-chile-to-search-for-over-1000-victims-of-enforced-disappearance.html>.
- Schlotterbeck, Jesse. 2013. "The Battle of Chile." In *The Concise Routledge Encyclopedia of the Documentary Film*, edited by Ian Aitken, 75-77. London: Routledge.
- Tarkovsky, Andrey. 1989. *Sculpting in Time*. University of Texas Press.
- Viegas, Susana. 2016. "Toward a Cinematic Pedagogy: Gilles Deleuze and Manoel de Oliveira." *Journal of Aesthetic Education* 50 (1): 112-22. <https://doi.org/10.5406/jaesteduc.50.1.0112>.
- Viegas, Susana. 2023. "Death as Film-Philosophy's Muse: Deleuzian Observations on Moving Images and the Nature of Time." *Film-Philosophy* 27 (2): 222-239. <https://doi.org/10.3366/film.2023.0227>.

—

### Filmografia

- Guzmán, Patricio, director. 1975. *La Batalla de Chile: La lucha de un pueblo sin armas. Primera parte: La insurrección de la burguesía*. 63 mins.
- Guzmán, Patricio, director. 1976. *La Batalla de Chile: La lucha de un pueblo sin armas. Segunda parte: El golpe de estado*. 66 mins.
- Guzmán, Patricio, director. 1979. *La Batalla de Chile: La lucha de un pueblo sin armas. Tercera parte: El poder popular*. 100 mins.
- Guzmán, Patricio, director. 2010. *Nostalgia de la luz*. Atacama Productions, Blinker Filmproduktion, Cronomedia, Chile, França e Alemanha. 90 mins.
- Guzmán, Patricio, director. 2015. *El botón de nácar*. Atacama Productions, Valdivia Film, Mediapro, France 3 Cinéma, Chile. 82 mins.
- Guzmán, Patricio, director. 2019. *La cordillera de los sueños*. Arte, Chile e França. 84 mins.

---

**Nota biográfica**

Susana Viegas é Professora Auxiliar no Departamento de Ciências da Comunicação da NOVA FCSH e IR do projeto ERC CoG FILM AND DEATH. Doutorou-se em Filosofia (Estética) pela Universidade NOVA de Lisboa em 2013, foi Bolseira de Pós-doutoramento na Universidade de Dundee e na Universidade de Deakin com o projeto “Rethinking the Moving Image and Time in Gilles Deleuze’s Philosophy” (2014-2019), e foi Investigadora Doutorada Contratada em filosofia do cinema no Instituto de Filosofia da NOVA (2019-2023). É coeditora e fundadora da “Cinema: Revista de Filosofia e da Imagem em Movimento”.

---

**ORCID**

[0000-0003-2917-7283](https://orcid.org/0000-0003-2917-7283)

---

**CIÊNCIA ID**

[E710-5A76-687B](https://ciencia.id/e710-5a76-687b)

---

**Institutional address**

IFILNOVA/Faculdade de Ciências Sociais e Humanas — NOVA FCSH, Campus de Campolide, Colégio Almada Negreiros, Gab. 319, 1099-032, Lisboa, Portugal

---

**Declaração de conflito de interesses**

A autora declara não haver potenciais conflitos de interesse em relação à investigação, autoria e/ou publicação deste artigo.

---

**Para citar este artigo**

Viegas, Susana. 2025. “Memória e Ausência na Trilogia do Chile (2010-2019) de Patricio Guzmán.” *Revista de Comunicação e Linguagens* (62): 25-43. <https://doi.org/10.34619/iepx-mxmf>

---

**Recebido** Received: 2024-07-18**Aceito** Accepted: 2025-02-18

© Susana Viegas. Este é um artigo de acesso aberto distribuído sob os termos da licença Creative Commons Attribution 4.0 (<http://creativecommons.org/licenses/by/4.0>), que permite distribuir, remisturar, adaptar e desenvolver o material em qualquer meio ou formato, apenas para fins não comerciais e desde que seja atribuída a autoria.