



Nostalgia da luz: tempo, espaço e narrativa

Priscila Cabral Almeida¹

Resumo:

O presente ensaio se propõe a analisar a narrativa construída pelo filme-documentário *Nostalgia da luz*, do cineasta chileno Patricio Guzmán. Tendo como fio condutor o deserto do Atacama, como um lugar com vocação para suscitar o passado, constrói uma complexa trama entre distintas noções de tempo-espaço representadas pela astronomia, arqueologia e memória. Em suas múltiplas formas de compreender a história – das estrelas, dos movimentos humanos e da subjetividade de testemunhos vivos – o diretor em seu *patchwork* de imagens, questionamentos e entrevistas conduz o espectador a uma reflexão: “Por que o passado da ditadura chilena não passa?”. Em meio a essa nostalgia, que busca incessantemente por respostas verdadeiras - a luz, quem parece ganhar é a própria reflexão histórica, que é instigada por Guzmán a repensar o seu próprio ofício, compreendendo quão fragmentadas, múltiplas e sensíveis são as experiências vividas.

Palavras-chave: ditadura chilena, cinema, lugar de memória, narrativa.

Abstract:

This essay aims to analyze the narrative constructed by the documentary *Nostalgia for the Light* of the Chilean filmmaker Patricio Guzmán. The yarn of the documentary is centered in the Atacama desert, as a place with a vocation to raise the past, building a complex plot between different notions of time and space represented by astronomy, archeology and memory. In its many forms to understand history – such as the history of the stars, the human movements and the subjectivity of living witnesses - the director builds a patchwork of images, questions and interviews that leads the viewer to a reflection: “Why the last Chilean dictatorship do not pass?”. Amid this nostalgia to search incessantly for true answers (the light), who seems to win is the very historical reflection, which is instigated by Guzmán to rethink its own practice by realizing how fragmented, multiple and sensitive are the human experiences.

Keywords: Chilean dictatorship, cinema, site of memory, narrative.

¹ Historiadora, Mestre em Memória Social pelo PPGMS-UNIRIO e Doutoranda em História Política e Bens Culturais pelo PPHPBC-FGV.



Introdução

O filme-documentário *Nostalgia da Luz* (*Nostalgia de la Luz*, Patricio Guzmán, 2010) inicia sua narrativa com uma lembrança de infância do diretor Patricio Guzmán. Em suas memórias sensíveis – antes do evento que mudaria a dinâmica de vida de todos os chilenos, o golpe militar levado a cabo pelo general Augusto Pinochet em 1973 – recorda-se de que vivia com tranquilidade em Santiago e que o tempo parecia ser mais idílico. Em sua tentativa de acessar aquele espaço onde tudo parecia transcorrer de forma calma e pacífica, recorda-se de sua fascinação em observar as estrelas. A sua nostalgia em busca da luz de sua infância o leva ao deserto do Atacama, no norte do Chile, lugar de interesse astronômico. Por uma combinação de considerável altitude e zero umidade, este lugar abriga telescópios superpotentes e astrônomos de todos os rincões do planeta para, com o observatório ALMA², compreender o passado dos astros, suas movimentações e transformações.

Percorrendo a paisagem do Atacama o diretor-narrador também nos conduz a um outro passado, o do Atacama como rota de travessia para os incas e populações ancestrais. A arqueologia, ao buscar o passado dessas civilizações, recupera seus vestígios, ossos e inscrições e permite indagar, através de tais relíquias (LOWENTHAL, 1985), sobre como esses grupos construíram sua cosmogonia a partir dos mesmos astros que hoje constituem objetos de estudos científicos.

Por meio de um grupo organizado de mulheres do povoado de Calama, Guzmán chega, enfim, ao ponto que parece ligar todas essas narrativas, aparentemente desconexas, sobre o passado. Com a ditadura militar instaurada no Chile, a região que sobrevivia desde a invasão espanhola da extração do cobre foi alvo da caravana da morte de Pinochet. Em 1973, os 26 trabalhadores que se encontravam presos foram executados sumariamente no cerro Topater e enterrados em uma fossa aberta no meio do deserto (Ministerio del Interior/Programa de Derechos Humanos/Gobierno de Chile, 2010). Para as famílias das vítimas, o

² ALMA é a sigla para *Atacama Large Millimeter Array*, a maior rede de telescópios do mundo, localizado no deserto do Atacama. O observatório ALMA é formado por 66 antenas, capazes de detectar comprimentos de luz minúsculos, que são invisíveis ao olho humano, e que podem registrar imagens inéditas do nascimento de estrelas e galáxias nas primeiras etapas do Universo. Para mais informação sobre o projeto, indicamos a consulta ao website oficial www.almaobservatory.org.



exército justificou o extermínio como fruto de uma tentativa de fuga durante a transferência dos presos para outro local. A promessa de que esses corpos seriam devolvidos para as famílias após algumas semanas, nunca se cumpriu.

As mulheres de Calama aparecem na tela caminhando lentamente pelo deserto, olhando para o solo, sempre em busca de encontrar os corpos de seus familiares desaparecidos. Essa incessante busca as levou a encontrar, em 1990, uma fossa vazia com pequenos restos mortais, que, com a ajuda de arqueólogos locais, tornou possível a identificação das ossadas de 13 das 26 vítimas da caravana da morte (Ministerio del Interior/Programa de Derechos Humanos/Gobierno de Chile, 2010).

O que liga essas diferentes vocações ao passado? Além da relação com o espaço físico - o deserto - está a busca pelo corpo. O corpo celeste, que contém o mesmo cálcio dos ossos humanos e que nos originou através do remoto *Big Bang*³, que criou o universo e o nosso planeta; o corpo inca, que observou, codificou e representou os corpos celestes; os corpos dos desaparecidos políticos da ditadura militar chilena, fragmentados em vestígios quase invisíveis.

Filme-documentário enquanto obra e função heurística

O paradigma quebrado pela nova história dos *Annales* permitiu que a noção de fontes fosse alargada. Para além dos registros oficiais enaltecidos pela corrente positivista, o campo historiográfico passou a incorporar em suas narrativas outros tipos de documentação, como jornais, filmes, fotografias, pinturas, periódicos, edifícios, monumentos, apenas para citar alguns exemplos. No bojo desta guinada metodológica também teve início outra discussão acerca da prática historiográfica: a incapacidade do historiador de tecer uma narrativa de caráter totalizante e integralmente probatório.

A história fragmentada em migalhas trouxe à luz um novo problema para o historiador: a complexidade do real e das transformações sociais nunca poderia ser apreendida em sua totalidade. Esta compreensão permitiu que um novo olhar sobre a disciplina fosse desvelado. A fragmentação, ao contrário do que alguns afirmavam que seria a “morte da história”, revelou a possibilidade da construção da narrativa histórica tal como uma teia, uma trama complexa de acontecimentos e transformações (VEYNE, 2013), onde se entrelaçam as estruturas, as conjunturas, os eventos, os sujeitos, a apreensão do vivido e as representações construídas

³ A teoria do *Big Bang* é o modelo cosmológico ainda predominante para explicar a origem do universo. A ideia central é de que o universo está em expansão.



como mediações no tecido social. Passou-se a compreender que na história, portanto, os limites são inacessíveis e os fatos nunca existem isoladamente (VEYNE, 2013). A história como ela realmente ocorreu, ou mesmo o esforço braudeliano em creditar uma história total a partir de estruturas rígidas, vem sendo progressivamente substituída por análises das representações que permeiam o universo social.

Henri Lefebvre (1980) nos convida em sua obra filosófica, *A presença e a ausência*, a compreender a semântica da representação. Como o fenômeno da consciência, da linguagem, dos objetos e das relações, são acionados por diferentes campos (científico, político, “mundano”, comercial, estético e filosófico). Sua mobilização, utilizada para os mais diversos fins, não segue a lógica de uma expressão verdadeira ou falsa, uma vez que Lefebvre (1980, p. 24) quer levar o leitor a uma reflexão mais profunda:

Quem engendra ou produz as representações? De onde emergem? Quem as percebe ou as recebe? Que sujeito? E o que faz com elas? É o sujeito individual e/ou social que produz as representações? Segundo que processo? Ou justo pelo contrário se constitui a partir de representações emitidas por outros sujeitos? A menos que não tenham nem sujeito nem objetos definidos?

A proposta teórica de Lefebvre (1980) aceita o representativo como um feito social, psíquico e político. E tenta elucidar caminhos para as formas de recusa global a certas representações. Pensada enquanto uma construção, o autor acredita que, por meio da obra (não apenas a obra de arte, mas qualquer obra humana bem acabada como a cidade, o urbano ou o monumental) é possível compreender como as representações a atravessa, posto que “a representação não consiste em um conjunto de imagens, em um reflexo ou em uma abstração qualquer, senão numa mediação” (LEFEBVRE, 1980: p.37).

A problemática das representações é que elas criam valor e são historicamente mobilizadas para engendrar políticas de dominação. Os indivíduos que creem num Estado representativo, por exemplo, muitas vezes acolhem o conhecimento das elites sem questionar a construção desse conhecimento. Encarando o peso da dominação em seu cotidiano programado, quase sempre os indivíduos não sabem porque choram e de onde vem suas dores. Analisar a produção das representações, e não aceitá-las como conhecimentos e ideologias, parece ser a chave para a composição de uma força social renovadora. Lefebvre (1980) nos propõe inverter a lógica do capitalismo e do estatismo social modernos, que substituem a capacidade criadora/criativa do homem por representações/produtos. Reforçando uma prática criadora menos re-produtiva, o



autor mostra que, apesar das representações mediarem tudo aquilo que é concebido socialmente, é possível propor uma obra que se baseie na vivência, no sensorial, no sensual e no intelectual.

O criador deve emergir da vivência assimilando o máximo possível de saber durante este trajeto no qual experimenta múltiplas contradições; no qual escapa do simples produtor. Assim, o criador de obras realiza uma dupla criação: a de um saber pela vivência, a de uma vivência por um saber. Na qual exclui qualquer expropriação (LEFEBVRE, 1980, p.224).

O conceito de 'obra' me parece elucidativo para analisar o documentário *Nostalgia da luz*, já que ele se encontra fora do lugar-comum narrativo de documentários que abordam questões sensíveis, tais como as relacionadas às ditaduras militares do Cone Sul. Mobilizando os mesmos recursos cinematográficos, como trilha sonora, panorâmicas, *closes*, depoimentos e documentos, o filme de Guzmán ultrapassa a ideia de uma sequência cronológica e causal e nos convida a refletir a partir de sua própria cognição e reflexão, sem nos apresentar respostas prontas ou nos induzir a alguma verdade ontológica.

Nostalgia da luz, enquanto obra, tem o que Michèle Lagny (2000, p.30) chama de uma 'função heurística' para o historiador, pois o leva a interrogar sua própria prática acadêmica. Ao responder ao desafio de narrar a história abandonando "estruturas tradicionais da narração" (LAGNY, 2000, p.30), fornece chaves importantes para compreender as relações entre tempo, espaço e narrativa a partir de uma mirada caleidoscópica.

Tempo, espaço e narrativa:

novas possibilidades para o campo historiográfico

Ao retomar as reflexões de Heidegger acerca do tempo, Paul Ricoeur (1980) afirma que a nossa temporalidade depende da descrição das coisas com as quais nos preocupamos. Para Guzmán, esta preocupação localiza-se no tempo e espaço de sua infância, onde uma abrupta transformação política muda o curso de sua vida cotidiana. Ao constatar algo de diferente na atmosfera chilena, as indagações do passado se tornam presentes ao longo do filme. Porém, esta indagação nos conduz a uma imagem, o espaço onde habitam as estrelas. Esta imagem conduzirá toda a narrativa do filme, através de associações com outras imagens: do deserto, dos seus lugares de memória, de seus personagens. As imagens evocadas e associadas aos depoimentos de astrônomos, arqueólogos, ex-prisioneiros políticos e familiares de desaparecidos ultrapassam noções literais de tempo e espaço, conformando a organicidade desses conceitos quando associados a



experiências, ao vivido (Wagner, 1989). Este entrecruzamento de imagens e narrativas proporciona um entendimento mais flexível de como operam o tempo e o espaço.

(...) o tempo não é uma linha entre acontecimentos, reside na capacidade de uma imagem evocar o passado e o futuro simultaneamente. (...) espaço não é uma área entre pontos, é a efetividade que uma imagem tem de fazer o observador pensar tanto no aqui e no ali, em si próprio e nos outros. O problema é como as pessoas podem compreender a perspectiva dos outros para que esta reflita sobre eles mesmos: artefatos são produzidos e circulam de forma que este conhecimento retorne (STRATHERN, 1990, p.161)

Ao indagar todos os seus entrevistados sobre o passado, Guzmán costura com habilidade um *patchwork* narrativo para resgatar a “verdade do coração humano” (PORTELLI, 1996). Nesse sentido, o filme nos apresenta um astrônomo que explica como o estudo do movimento das estrelas é uma forma de observar o passado, revelando como a distância e o olhar científicos permitem um afastamento que o deixa fora de uma zona de conflito subjetivo. Ao mesmo tempo, nos permite conhecer o ex-prisioneiro político que visita sua antiga prisão no deserto, onde tinha como passatempo construir telescópios manuais, já que observar as estrelas era a possibilidade de vivenciar uma liberdade interior.

Ali, o ex-prisioneiro arquiteto recorda o passado de seus dias no cárcere através de seus próprios desenhos, memorizados numa complexa medição de seus próprios passos. Já a sua companheira, seu *alter* e complemento, é a imagem do esquecimento total pela rápida degeneração provocada pelo Alzheimer. Há também as gerações dos filhos da ditadura chilena: dois astrônomos envolvidos no projeto ALMA. O primeiro, filho de exilados políticos, que, ao voltar ao Atacama para observar as estrelas, passa o filme cindido pela sua própria identidade. Chileno ou americano? “Me sinto mais chileno”, responde ele em certa altura de sua fala. E, através da memória de sua mãe, tenta compreender as marcas e as dores do passado do país que optou como seu lugar. Já a outra entrevistada, filha de desaparecidos políticos e criada pelos avós, buscou no espaço sideral relativizar o seu espaço da dor. A perspectiva de um universo ampliado lhe trouxe a possibilidade de relativizar sua escala no mundo e, ao mesmo tempo, reduzir a escala de seu sofrimento.

Já as mulheres de Calama não conseguem ultrapassar a sua relação com o passado. O passado dessas mulheres ainda se faz presente, pois sem a possibilidade de enterrar seus mortos, se veem constantemente presas no mesmo tempo e espaço. Seu olhar está no solo, num espaço que ganha uma perspectiva



quase infinita quando o corpo não se materializa, não se transforma em presença. Nem o memorial construído em Calama para homenagear os seus “mortos-vivos” pode reparar suas dores. Guzmán, em sua generosidade, apresenta a duas dessas mulheres a possibilidade de olhar para fora, através do telescópio, para outros corpos, para essa luz que marcou a nostalgia de sua infância. E termina sua narrativa com uma reflexão.

Eu acredito que a memória tem força de gravidade / Sempre nos atrai / Os que têm memória / São capazes de viver no frágil tempo presente / Os que não a têm não vivem em nenhuma parte / Cada noite, lentamente, impassível / O centro da galáxia passa invisível por cima de Santiago. (*Nostalgia da luz*, Patricio Guzmán, 2010)

Referências

LAGNY, Michèle. Escrita fílmica e leitura da história. In: **Cadernos de Antropologia e Imagem**, Rio de Janeiro, 10 (1): 19-37, 2000.

LEFEBVRE, Henri. **La présence et l'absence**. Paris: Casterman, 1980.

LOWENTHAL, David. **The past is a foreign country**. Cambridge University Press, 1985.

MINISTERIO DEL INTERIOR / Programa de Derechos Humanos / Gobierno de Chile. **Geografía de la memoria**. Chile, 2010.

PORTELLI, Alessandro. A Filosofia e os Fatos: narração, interpretação e significado nas memórias nas fonte orais. In: **Tempo**, Rio de Janeiro, vol.1, n.2, 1996, p.59-72.

RICOEUR, Paul. Narrative Time. In: **Critical Inquiry**, vol.7, n.1, On Narrative (Autumn, 1980), p. 169-190.

STRATHERN, Marilyn. Artefacts of history: events and the interpretation of images. In: **Culture and History in the Pacific**. Helsinki: Transactions of the Finnish Anthropological Society, 1990.

VEYNE, Paul. **Comment on écrit l'histoire. Essai d'épistémologie**. Paris, Seul, 2013.

WAGNER, Roy. **Symbols That Stand for Themselves**. Chicago and London: The University of Chicago Press, 1986.