

PAISAGEM E MELANCOLIA EM NOSTALGIA DA LUZ

POR SILVANA MARIANI

Landscape and melancholy in *Nostalgia for the Light*

Resumo

Nesse texto, analiso como Patricio Guzmán, em *Nostalgia da Luz (Nostalgia de la luz, 2010)*, aborda o tema da memória através de uma travessia pela geografia chilena. Partindo de conceitos como paisagem e melancolia, exponho algumas noções teóricas no campo de estudos sobre a paisagem, a psicanálise e os estudos fílmicos, para refletir sobre o potencial político e estético da paisagem fílmica, a partir das tensões que surgem através das imagens criadas pelo diretor.

Palavras-chave: paisagem, memória e melancolia.

Abstract

In this text, I analyze how Patricio Guzmán, in *Nostalgia for the Light (Nostalgia de la luz, 2010)*, approaches the topic of memory by a journey through Chilean geography. Starting from concepts such as landscape and melancholy, I expose some theoretical notions in the field of landscape studies, psychoanalysis and filmic studies, to reflect on the political and aesthetic potential of the filmic landscape, based on the tensions that arise through the images created by the director.

Keywords: landscape, memory and melancholy.

[...]Ahora, en un país, Chile, o en países como los nuestros, donde hay tantos desaparecidos, donde realmente suceden tantas cosas diariamente, todos los que hablamos lo hacemos seguramente en calidad de sobrevivientes. Entonces nuestra palabra siempre está cargada, sepámoslo o no, de esta condición de la sobrevivencia. Raúl Zurita

Em 2005, a convite da televisão francesa, Patricio Guzmán realiza *Mon Jules Verne*, um documentário que desvia da temática da maior parte de seus filmes anteriores, como *Chile, a Memória Obstinada* (*Chile la memoria obstinada*, 1997), *O Caso Pinochet* (*El caso Pinochet*, 2001) e *Salvador Allende* (*Salvador Allende*, 2004), que buscam salvaguardar a memória da ditadura chilena. A relação com o famoso escritor francês remonta à infância, quando uma professora apresentou a Patricio a obra de Jules Verne através de uma edição chilena não ilustrada.¹ Fascinado pelas aventuras relatadas nesses romances de ficção científica, o jovem leitor viajou em um balão de hidrogênio juntamente com o autor dos livros, por inúmeras paisagens imaginadas. A realização desse filme pode ter sido o gatilho que impulsionou Patricio Guzmán a escolher a geografia chilena como elemento narrativo para realizar a trilogia que inicia em 2010 com o filme *Nostalgia da Luz*, seguida por *O Botão de Nácar* (*El botón de nácar*, 2015) e *A Cordilheira dos Sonhos* (*La cordillera de los sueños*, 2019). Essa trilogia se caracteriza por explorar os espaços naturais da geografia chilena, que compreende desertos, estuários e montanhas, sem se afastar daquilo que sempre o interessou: denunciar e manter viva a memória da ditadura. Desse modo, à virada subjetiva que caracterizou seus filmes a partir dos anos 90, onde o esforço de construir uma memória coletiva parte da memória pessoal e afetiva do diretor, a partir dessa trilogia acrescenta-se a virada espacial, que investiga a memória a partir da exploração das camadas do tempo e do espaço que derivam das paisagens naturais.

Nesse texto, pretendo apontar de que maneira, no filme *Nostalgia da Luz*, Guzmán constrói uma paisagem fílmica que se relacione com a memória a partir de uma travessia pelo deserto do Atacama, espaço geográfico que o diretor considera como “o grande livro aberto da memória”. Essa travessia não olha somente para o solo pedregoso e arenoso do deserto, com seus vales e montanhas, mas também para o céu que cobre o Atacama, com sua vertiginosa transparência, que permite investigar o universo como em nenhum outro lugar do mundo. As imagens constelares trazidas por Guzmán à narrativa propõem uma nova interpretação sobre a relação espaço-tempo. Essas imagens, de forte apelo estético, conjugadas com o relato melancólico do narrador, convidam à reflexão a partir de uma imersão na paisagem. Partindo de conceitos como paisagem e melancolia, quero refletir sobre o potencial político e estético da paisagem fílmica, a partir das tensões que surgem através das imagens criadas pelo diretor.

Paisagem e paisagens fílmicas

Antes de me ater ao modo como é representada a paisagem em *Nostalgia da Luz*, filme situado no deserto de Atacama, importa revermos algumas definições em torno do conceito paisagem. Quando se trata da paisagem fílmica, é importante rever as noções de espaço, lugar e território no cinema.

A paisagem ocupa uma discussão central em diversas áreas de conhecimento, como a geografia, a ecologia e o ambientalismo, a arquitetura e o paisagismo. O que nos interessa em

1. Patricio Guzmán cita Jules Verne e seu amor pela ficção científica e astronomia em alguns de seus filmes, e volta a citá-lo em *Nostalgia da Luz*.

especial aqui é a representação da paisagem fílmica, pois essa determina também a nossa forma de percepção do espaço e qual significado atribuímos a este espaço. Deste modo, enquanto a geografia procura compreender como se dão as relações entre ser humano e ambiente físico, agrupando os conceitos espaço, lugar e território em categorias, para uma maior compreensão da representação da paisagem na construção fílmica será importante, no contexto deste trabalho, observar o que distingue o conceito de natureza do conceito de paisagem, uma vez que esses conceitos muitas vezes se confundem. Georg Simmel, um dos primeiros filósofos preocupados em elucidar a diferença entre esses dois conceitos, em “*Philosophie der Landschaft*”², artigo publicado em 1913, aponta:

Por natureza, entendemos a conexão infinita das coisas, o nascimento e a destruição ininterruptos das formas, a unidade fluente dos acontecimentos, que se expressa na continuidade da existência temporal e espacial. [...] a natureza não tem pedaços, é a unidade de um todo, e no momento em que algo é recortado dela não é mais inteiramente natureza.³ (Simmel, 2013: 471, tradução nossa).

Segundo Simmel, a paisagem é precisamente um recorte, uma demarcação, um enquadramento, uma estrutura mental que “vive apenas pelo poder unificador da alma”⁴ (2013, 480). Importante também entender que, para Simmel, a concepção de “alma”, em alemão *Seele*, é a forma que o conteúdo lógico-conceitual do pensamento assume para nossa subjetividade. Dentro dessa mesma linha argumentativa, Javier Maderuelo (2015) afirma: “A paisagem não é sinônimo de natureza, tampouco é sinônimo do meio físico que nos rodeia ou no qual nos situamos, mas sim é uma construção, uma elaboração mental que o homem realiza através dos fenômenos das culturas”⁵ (Maderuelo, 2015: 12, tradução nossa).

O conceito de paisagem, como o conhecemos, tem sua origem na arte, especialmente na contemplação da arte pictórica. Logo, a paisagem não está num território ou na natureza, mas no olhar de quem a contempla. Para Maderuelo, “é a intencionalidade estética colocada na contemplação a que transforma um lugar em paisagem”⁶ (2015: 14, tradução nossa). Outra definição pertinente, é aquela formulada por John Brinkerhoff Jackson, que define a paisagem como “uma porção de terra

2. *Philosophie der Landschaft*, em português Filosofia da Paisagem.

3. Unter Natur verstehen wir den endlosen Zusammenhang der Dinge, das ununterbrochene Gebären und Vernichten von Formen, die flutende Einheit des Geschehens, die sich in der Kontinuität der zeitlichen und räumlichen Existenz ausdrückt. [...] Die Natur hat keine Stücke, sie ist die Einheit eines Ganzen, und dem Augenblick, wo irgendetwas aus ihr herausgestückt wird, ist es nicht mehr ganz und gar Natur (Simmel, 2013: 471).

4. Sie ist ja selbst schon ein geistiges Gebilde, man kann sie nirgends im blossen Äusseren tasten und betreten, sie lebt nur durch die Vereinheitlichungskraft der Seele. (2013: 480).

5. El paisaje no es un sinónimo de naturaleza, ni tampoco lo es del medio físico que nos rodea o sobre el que nos situamos, sino que se trata de un constructo, de una elaboración mental que los humanos realizamos a través de los fenómenos de las culturas. (Maderuelo, 2015: 12).

6. Es la intencionalidad estética puesta en la contemplación la que transforma un lugar en paisaje” (2015: 14).

que o olho pode compreender à primeira vista (1984,1 citado em Ângela Prysthon, 2017). Pensando em termos de paisagem cinematográfica, Prysthon argumenta que essas “porções”, “pedaços de terra” que o cinema nos oferece constantemente são enquadramentos que “organizam e modelam nossos modos de compreender, processar e sentir o espaço” (2017: 02). Dessa maneira, os filmes, assim como a pintura, dão formas às nossas percepções espaciais. Contudo, é importante destacar, como observa Prysthon, que a diferença entre o paisagismo cinematográfico e o pictórico não está apenas no movimento, mas na paisagem sonora que o cinema fornece.

Cabe também pensar como se completa nossa percepção de paisagem, já que ela nos é apresentada como pedaços. Barbara Pichler e Andrea Pollach (2006) argumentam que a percepção da paisagem é moldada pelas condições sociais e culturais, o que Martin Lefebvre (2006) define como “territorialidade”. As autoras defendem que as paisagens desencadeiam memórias e sentimentos. A construção de uma realidade através da paisagem cinematográfica é feita por critérios subjetivos e objetivos e depende do que já sabemos e conhecemos e do que nossa própria história individual e coletiva contribui para a interpretação e compreensão do filme.

Nos estudos fílmicos, a paisagem está associada à sua função narrativa junto ao personagem, embora possa, por vezes, afastar-se dessa função e operar de modo espetacular. Como argumenta Lefebvre (2006), a paisagem cinematográfica funciona como um cenário que pode ganhar autonomia ou não, dependendo da relação que ela estabelece com a ação dos personagens. Sem desvincular figura de fundo, a autonomização da paisagem no cinema acontece quando essa se desprende da sua função narrativa, quando o espectador se distancia da história e se concentra nas imagens em um ato de contemplação. A paisagem conduz então a momentos de reflexão, especialmente nas transições, nos tempos mortos e quando ela é mostrada com fundo musical. Em alguns gêneros cinematográficos, como o *western* e o *road-movie*, percebemos o protagonismo da paisagem e sua autonomização com maior frequência

Voltando às categorias espaço, lugar e território, que englobam a paisagem, vale ressaltar que, para a Geografia, o espaço é uma extensão física que pode ser percorrida, enquanto a noção de lugar implica a presença humana e está relacionada com as experiências humanas com o meio. Por sua vez, o território tem relação com processos de transformação do espaço geográfico, com delimitações, portanto com relações de poder. Em termos cinematográficos, podemos pensar o espaço como uma espécie de morada dos personagens, ou travessia por onde passarão para cumprir sua jornada. A forma particular com que o cineasta articula a representação fílmica dos espaços a partir das escolhas dos lugares, dos enquadramentos, do ponto de vista, dos movimentos da câmera, do uso da paisagem sonora, da música, das vozes e da montagem, transforma paisagem em um discurso, num enunciado. Para Jens Andermann (2013), a paisagem surge dessa tensão que existe entre espaço e lugar, que também se define na pintura e no cinema pela relação entre forma e fundo: “São, portanto, diferentes modos de articulação entre, por um lado, um corpo e seu aparato sensorial e, por outro, a extensão em que esse corpo avança em busca de aberturas e assentamentos”⁷ (Andermann, 2013: 33, tradução nossa).

7. Se trata, pues, de diferentes modos de articulación entre, por una parte, un cuerpo y su aparato sen-

A noção de lugar no cinema está relacionada com a topofilia, as relações afetivas dos personagens com os espaços. Os lugares sublinham o vínculo dos protagonistas com os espaços, por isso carregam significados. Filmes que exploram as potencialidades dos desertos ou ruínas, como em *Nostalgia da Luz*, desestabilizam o conceito de lugar. Esses espaços abertos poderiam ser considerados como não-lugares, especialmente quando confrontados com o espaço sideral. No entanto, como vemos no documentário de Guzmán, o deserto de Atacama é um espaço que sofreu inúmeras territorializações, tendo sido ocupado por diferentes grupos, que imprimiram nele seu território de poder. Através de uma investigação nos estratos do passado deste deserto, Guzmán se aproxima tanto das inscrições de memória dos povos pré-colombianos, quanto da história recente dos desaparecidos políticos durante a ditadura militar de Pinochet. A partir de uma particular investigação na geografia do deserto, *Nostalgia da Luz* nos convida a indagar sobre o passado através de uma paisagem fílmica que ultrapassa os limites entre territórios, lugares e espaço, transcendendo mesmo as fronteiras do tempo e do espaço. Uma viagem pela ciência e pela história, mas também uma viagem melancólica pela geografia afetiva do deserto.

Em busca da luz

No prólogo de abertura do filme *Nostalgia da Luz*, uma sucessão de planos mostra um dispositivo que se move de forma lenta, que logo percebemos ser o mecanismo complexo de um velho telescópio. As imagens são feitas dentro da cúpula de um observatório astronômico e são acompanhadas pelos fortes ruídos das engrenagens que se movem como num relógio gigante. A sequência é interrompida pela inserção do título do filme, que aparece sobre um fundo preto, onde se ouvem ruídos como martelos ou batidas de portas de metal, e é então retomada, com um barulho estrondoso que acompanha a imagem da abertura de uma fresta na cúpula do observatório. Por essa fresta entra uma intensa luz branca que, fazendo uma fusão com a imagem do telescópio, nos lança para o espaço sideral, onde vemos uma sequência de fotografias em preto e branco da superfície da lua. As imagens são acompanhadas por uma música imersiva. Espera-se pela aparição de um astronauta explorando as crateras da crosta lunar, porém a imagem da superfície da lua se dilui na textura da sombra de folhas que se movem numa árvore, e que podem ser vistas através da janela de uma casa antiga. Estamos de volta à terra, mais especificamente no Chile, lugar onde Patricio Guzmán passou sua infância. Voltam as cores e a música é substituída pela paisagem sonora ambiental, com sons de pássaros e do vento. A voz em off do diretor passa a narrar sobre sua paixão pela astronomia, enquanto vemos objetos e móveis antigos, como um guardanapo bordado sobre um prato, um rádio e uma cadeira, vidros de compotas de laranja sobre um fogão a lenha, uma máquina de costura antiga, uma pintura da última ceia sobre a cristaleira. A voz de Patricio Guzmán comenta a cena:

sorial y, por otra, la extensión hacia donde avanza este cuerpo en busca de aperturas y de asentamiento (Andermann, 2013: 33).

O velho telescópio alemão, que voltei a ver depois de tantos anos, ainda funciona em Santiago do Chile. A ele devo a minha paixão pela astronomia. Estes objetos, que poderiam ser os mesmos que existiam em minha casa, recordam-me esse momento longínquo em que pensamos que já não somos mais uma criança. Naquela época, o Chile era um refúgio de paz isolado do mundo. Santiago dormia ao pé da Cordilheira, sem qualquer ligação com a terra. Eu adorava histórias de ficção científica, eclipses lunares e olhar para o sol através de um vidro fumê. Aprendi de cor o nome de algumas estrelas e tinha um mapa do céu.⁸ (04:03-05:14, tradução nossa).

A voz intimista do narrador evoca lugares distantes, o amor pela ficção científica e pela astronomia, mas também a vida provinciana no Chile. Os objetos e móveis antigos, que aparecem refletidos com as luzes que entram pela janela, remetem a um passado familiar, à lembrança de uma infância intocável. “Naquela época, Chile era um refúgio de paz, isolado do mundo”, diz o diretor. E mais adiante: “o tempo presente era o único tempo que existia”. O tom nostálgico e o olhar saudosista sobre os objetos da infância refletidos na luz poderiam explicar o título do filme? À medida que o filme avança, vemos que a nostalgia transcende as memórias da infância e está também vinculada a um estado melancólico, que poderia ser justificado pelo exílio forçado do diretor, que o obrigou a abandonar seu país após o golpe de Estado de 1973.

Na etimologia da palavra nostalgia, encontramos a combinação dos termos gregos *nóstos* (νόστος), que significa regresso à casa e *álgos* (άλγέω), dor, sofrimento. Em alemão *heimweh*, saudades da casa. A imagem da fachada da singela casa com uma árvore na calçada é escolhida para refletir esse sentimento nostálgico. No entanto, a poeira cósmica (5:40) que invade a imagem nos mostra que as lembranças do narrador não se restringem a um passado idealizado. Ela nos transporta à astronomia, a uma dimensão espacial maior que aquela do espaço onde passou a infância. No desenrolar da narrativa, predominam as nuances melancólicas que essa nostalgia incorpora, com sua respectiva carga crítica e política. Nostalgia, além de significar um desejo de retorno à casa, também pode referir-se a um anseio de reviver eventos ou circunstâncias do passado.⁹ A nostalgia compreende uma certa idealização do passado, enquanto a melancolia se refere a um objeto perdido, e por isso tem um sentido mais traumático. Ao anunciar que um “vento revolucionário” invadiu o Chile, ao mesmo tempo que a astronomia encontrou seu “refúgio” no deserto de Atacama, o narrador nos conduz por um caminho melancólico, cuja travessia encontra no deserto rastros da ditadura de Pino-

8. El viejo telescopio alemán, que he vuelto a ver después de tantos años, todavía funciona en Santiago de Chile, a él le debo mi pasión por la astronomía. Estos objetos, que podrían haber sido los mismos que había en mi casa, me recuerdan ese momento lejano cuando uno cree que deja de ser niño. En esa época, Chile era un remanso de paz aislado del mundo. Santiago dormía al pie de la Cordillera, sin ninguna conexión con la tierra. Yo amaba los cuentos de ciencia ficción, los eclipses de luna y mirar el sol a través de un pedazo de vidrio ahumado. Aprendí de memoria los nombres de algunas estrellas y tenía un mapa de cielo.

9. Fonte: <https://www.thefreedictionary.com/nostalgia>; <https://logeion.uchicago.edu/νόστος>

chet. Este caminho é percorrido através de uma viagem ao tempo, olhando para um passado próximo, mas também distante, para compreender o presente a partir de uma perspectiva que engloba diferentes temporalidades. Ignacio Del Valle Dávila (2020) propõe pensar que o entrelaçamento de tempos heterogêneos em *Nostalgia da Luz*, como o tempo cósmico com o tempo histórico, pode ser melhor compreendido considerando as reflexões de Walter Benjamin sobre o conceito de anacronismo, como uma maneira de estabelecer relações entre diferentes fragmentos do passado. Por sua vez, as analogias e associações livres que Guzmán costuma fazer, as conexões entre elementos separados, por vezes díspares, ele vincula à noção de constelação de Walter Benjamin, que defende que as ideias estão para o mundo, como as constelações para as estrelas.¹⁰ Do mesmo modo como o desenho de uma constelação se forma a partir de traços entre pontos diferentes, o conjunto de ideias que parecem não possuírem alguma conexão, uma vez relacionadas entre si, dão sentido à narrativa em *Nostalgia da Luz*. Como veremos, Guzmán conecta essas diferentes ideias de forma poética, muitas vezes através do uso de metáforas visuais. Em 2010, em entrevista à pesquisadora Cecilia Ricciarelli, o diretor já expressa sua intenção de utilizar paisagens celestiais e terrestres em seu filme, o primeiro filme da trilogia, para tratar de temas políticos:

[...] Vou usar a astronomia como ponto de partida e como metáfora, como um fio condutor para o conteúdo e a estética do filme. Evocando as últimas descobertas da astronomia – em um país tão periférico como o Chile – quero destacar indiretamente o contraponto entre certos estados da sociedade e certos estados da matéria: energia escura, fascismo, nebulosa, depressão, buraco negro, eclipse, amnésia, etc.¹¹ (Guzmán, em Ricciarelli 2011: 200, tradução nossa).

Hanna Arendt (2002) relaciona a metáfora a uma forma de pensamento. Ela afirma: “o que liga o pensamento e a poesia é a metáfora. Na filosofia, chama-se de conceito o que na poesia chama-se metáfora. O pensamento extrai do visível seus ‘conceitos’, para dar nome ao invisível.”¹² (1969: 728, trad. nossa). O uso de analogias e de metáfora ajudam a estabelecer um diálogo entre as diferentes temporalidades. Há mesmo um sentido comum a elas: a possibilidade de, através da busca no passado, encontrar respostas que iluminem o presente. Nessa jornada, trazer à luz os vestígios do passado é forma de se reapropriar da história.

10. Les idées sont aux choses ce que les constellations sont aux planètes (Del Valle Dávila, 2020 : 133).

11. [...] Utilizaré la astronomia como punto de partida y como metáfora, como hilo conductor para el contenido y la estética del filme. Evocando los últimos hallazgos de la astronomía – en un país tan periférico como Chile-, quiero resaltar de manera indirecta el contrapunto entre ciertos estados de la sociedad y ciertos estados de la materia: energía oscura, fascismo, nebulosa, depresión, agujero negro, eclipse, amnesia, etc.

12. Was Denken und Dichten verbindet, ist die Metapher. In der Philosophie nennt man Begriff, was in der Dichtung Metapher heisst. Das Denken schöpft aus dem Sichtbaren seine „Begriffe“, um das Unsichtbare zu bezeichnen. dtb2/Heft XXVI [30], September 1969/728.

Uma luz que ilumina o passado

Como veremos no decorrer dessa análise, o título *Nostalgia da Luz*¹³ permite múltiplas interpretações. A palavra luz, contida no título do filme, refere-se à luz refletida sobre os objetos da casa, mas igualmente à luminosidade do céu sobre o deserto de Atacama, onde as condições atmosféricas permitem aos telescópios observarem o espaço celestial com grande precisão. Neste lugar, caracterizado por uma geografia inóspita, enquanto os astrônomos buscam entender o presente através das leituras que os corpos celestes fornecem do passado, é também olhando para o solo do deserto que se revelam respostas para o presente. Sob o signo da melancolia, e a partir do encontro com os personagens que investigam tanto o solo como o céu de Atacama, Guzmán conjuga histórias que parecem desconectadas, mas que, cada uma a sua maneira, ilumina o presente. O deserto de Atacama é, como comenta o diretor, uma porta de entrada para o passado. Neste deserto, astrônomos e arqueólogos compartilham o mesmo território em busca de evidências deste passado. Segundo o arqueólogo Lautaro Núñez (24:57), um dos personagens que dialogam com Guzmán durante o filme, Atacama guarda segredos tanto do passado mais longínquo possível, que é o das estrelas, como também das civilizações pré-colombianas, e de um passado recente, como o dos séculos XIX e XX, com a exploração mineira.

Assim como em filmes anteriores, Guzmán recorre à materialidade como um dos agentes de memória de diferentes passados. Em *Nostalgia da Luz*, a potência mnemônica dos artefatos é demonstrada através de planos detalhes de objetos empoeirados, como as colheres penduradas em uma cabana, que adquirem um ar fantasmagórico ao balançarem com o vento, produzindo melodias ao se tocarem. A materialidade da memória é também demonstrada através da indumentária, como sapatos, casacos rasgados, ou as cruces encravadas na terra, que atestam a presença humana. Devido ao clima seco do deserto, esses objetos permanecem como vestígios dessa presença, por onde se pode ir mapeando a memória. Kaitlin Murphy (2019) argumenta que a história pode ser reapropriada e até mesmo desafiar as narrativas oficiais, a partir de “mapeamentos de memória” que envolvem a materialidade, as performances, os corpos, as imagens de arquivo. Por mapeamento de memória, ela entende o processo estético de representação dos aspectos afetivos, sensoriais e as camadas entre passado e presente ancoradas em um lugar específico. “O mapeamento de memória funciona para desenvolver mapas afetivos e visuais das relações entre corpos, memórias, experiência vivida e a potência mnemônica dos objetos físicos e espaços.”¹⁴ (Murphy, 2019: 10). Contrapondo a esses micromundos onde se encontram objetos perdidos no meio deserto, Guzmán explora as imagens do universo, soma de espaço e

13. A escolha do título é revelada nos créditos finais do filme. Guzmán se inspirou no livro *Nostalgie de la Lumière: monts et merveilles de l'astrophysique* (1987), do astrofísico, escritor e poeta Michel Cassé.

14. Memory mapping works to develop affective, visual maps of the relations between bodies, memories, lived experience and the mnemonic potency of physical objects and spaces.

tempo, quase vazias de sentido, que se movem na tela desestabilizando a noção de tempo linear, como um tempo que se dirige ao infinito. Essas imagens cósmicas espetaculares e ao mesmo tempo inquietantes são entrecruzadas por aquelas das inscrições rupestres sobre as rochas, nas quais se revelam camadas de distintos tempos históricos. A imersão na paisagem fílmica se dá através desse trânsito entre o espaço celestial e o terrestre, por onde o espectador adentra as paisagens misteriosas e desconhecidas do deserto de Atacama para vivenciar uma nova temporalidade. Esses elementos todos vão compondo os pontos que ligam, de forma metafórica, as diferentes constelações de ideias que o filme vai nos apresentando, produzindo uma nova percepção espacial e temporal.

Para ingressar no tema da memória da ditadura, assunto que o diretor persegue obstinadamente em seus filmes, a imersão nas imagens constelares é interrompida pela aparição de imagens de arquivo das ruínas de Chacabuco (31:40), o maior campo de concentração da ditadura de Pinochet. Localizado perto de onde atualmente se encontram os observatórios astronômicos, Chacabuco foi edificado sobre as ruínas de uma mina de exploração de minérios no século XIX, onde trabalharam homens sob condições escravocratas. Ao narrarem suas experiências como prisioneiros nesse campo de concentração, dois testemunhos, Luís Henríquez e Miguel Lawner, mostram como mantiveram o sentido de suas existências a partir da relação que estabeleceram com as estrelas. O céu de Atacama servindo como guia, por onde não encontraram caminhos de fuga, mas mantiveram sua liberdade interior.

Chacabuco, porém, não é o único vestígio da ditadura de Pinochet e dos crimes imputados por seus agentes. Uma mão de mulher que escava a terra seca do deserto com uma pequena pá (46:46) é a primeira aparição de uma das personagens centrais do filme, uma das mulheres de Calama. Essas mulheres revelam que o deserto é também lugar onde se pode traçar cartografias afetivas. Assim como os astrônomos estão em busca dos corpos celestes, através de uma prática espacial que faz escavações do passado em busca corpos dos desaparecidos, essas mulheres buscam seus entes queridos. Dessa maneira, Guzmán nos revela que o deserto de Atacama é também um solo impregnado de um passado violento, onde diferentes grupos, com interesses políticos e econômicos determinados, estabelecem seus territórios e suas relações de poder.

As mulheres de Calama, em suas buscas pelos restos de filhos e parentes desaparecidos, procuram ossos, pedaços, fragmentos que possam mostrar materialmente, que a dor que sentem se refere a algo concreto. O tom melancólico da fala dessas mulheres e a forma como Guzmán as enquadra dentro do deserto, expressa a dimensão do sofrimento que guardam consigo. Do plano fechado da mão que cava inicialmente a terra, surgem planos mais abertos, onde se revela um grupo de mulheres realizando a mesma tarefa, até aparecerem como pequenas figuras na vastidão da paisagem, mostrando o trabalho solitário que realizam, como se procurassem uma agulha no deserto. As imagens panorâmicas intercaladas entre as falas dessas mulheres revelam a imensidão espacial onde estão inseridas. Com esperança obstinada, essas mulheres procuram o objeto perdido, “pedaço de mim”, “metade arrancada de mim”, como diz um dos versos da canção do compositor brasileiro Francisco Buarque de Holanda. Composta em homenagem a Zuzu Angel, estilista brasileira que perdeu seu filho que foi preso, torturado e morto pela ditadura civil-militar

brasileira em 1971, “Pedaço de Mim”¹⁵ fala da dor da perda de um filho referindo-se a uma “metade exilada de mim”. Esse mesmo sentimento que Guzmán possivelmente sente por seu país, desde seu exílio forçado, como uma parte exilada de si. A dor dessas mulheres permanece como uma ferida aberta e encontrar os ossos de seus familiares permite que realizem o luto que lhes foi negado, o que não lhes pouparia da dor, mas arrancaria a incerteza de saber se seus entes foram mesmo mortos ou poderiam ser encontrados vivos. Como argumenta Márcio Seligman-Silva (2008), a ausência do corpo, a impossibilidade de realizar o luto, faz com se perpetue a dor, ainda que, como afirma Georges Didi-Huberman (2021), ao discorrer sobre *Diário do Luto*, de Rolando Barthes, “o luto é do mundo, é compartilhável, ele atrai as condolências”, mas a emoção do luto passa, a dor permanece. Para Didi-Huberman, a emotividade do luto é corporal, “pode provocar histeria e gesticulações lacrimosas e, como tal, é redutível a um simples momento de crise (e por isso ela “passa”). Enquanto a dor é espiritual e ontológica (por isso ela “dura”), interrogando a totalidade do ser através de algo como um “grau zero” do corpo e da linguagem conjugados. (2021: 184).

Seligman-Silva e outros teóricos como Aleida Assmann¹⁶, que estudam o trauma das ditaduras, afirmam que negar aos parentes a possibilidade de velar os corpos e elaborar a perda do objeto do amor seria como uma segunda morte, deixando as pessoas próximas melancólicas, como vemos nas falas dos familiares, na sequência inicial do filme *O Caso Pinochet*, na qual uma equipe de arqueólogos, coordenada pelo juiz Juan Guzmán, realiza uma busca em uma fossa clandestina. A equipe encontra pequenos fragmentos de ossos humanos, prova de que corpos foram trasladados para outro local, com intuito de apagarem as provas dos crimes. Com a mesma tática aplicada nos campos nazistas, a ditadura de Pinochet provocou o extermínio e tentou fazer o desaparecimento total das vítimas. No entanto, embora todo esse aparato para fazer desaparecer os corpos e a insistência em negar os crimes, o Atacama, o deserto mais seco do planeta, guarda resquícios bastante concretos do passado. Resquícios que persistem como prova do extermínio.

Assim na terra como no céu

As poucas mulheres¹⁷ que aparecem no filme à procura de seus mortos, permanecem no deserto como uma forma de resistência ao negacionismo, contra a amnésia política, em um país

15. “Pedaço de Mim” (1978, LP Chico Buarque) Oh, pedaço de mim, oh, metade afastada de mim, leva o teu olhar, que a saudade é o pior tormento, é pior do que o esquecimento, é pior do que se entrevar. Oh, pedaço de mim, oh, metade exilada de mim, leva os teus sinais, que a saudade dói como um barco, que aos poucos descreve um arco, e evita atracar no cais. Oh, pedaço de mim, oh, metade arrancada de mim; leva o vulto teu, que a saudade é o revés de um parto, a saudade é arrumar o quarto, do filho que já morreu. Oh, pedaço de mim, oh, metade amputada de mim, leva o que há de ti, que a saudade dói latejada, é assim como uma fígada, no membro que já perdi. Oh, pedaço de mim, oh, metade adorada de mim, lava os olhos meus, que a saudade é o pior castigo, e eu não quero levar comigo, a mortalha do amor, Adeus (a Deus).

16. Assmann indica como a memória cultural tem seu núcleo antropológico na memorização dos mortos. Segundo tabu universal, estes devem ser sepultados e levados ao repouso; caso contrário, vão incomodar o mundo dos vivos.

17. As mulheres de Calama, encerraram suas buscas no deserto em 2002.

onde o pacto de silêncio sobre o passado deixou suas sequelas na sociedade. O Chile vive, desde o golpe, oscilando entre dois polos, em uma sociedade onde convivem aqueles que desejam esquecer para seguir em frente, com os que insistem em lembrar, para que nunca mais se repita a tragédia política instaurada pelo regime militar.

O filme nos revela que essas mulheres que vagueiam no deserto olham para o solo em busca da mesma matéria com que são feitas as estrelas, o cálcio. Dessa maneira, Guzmán conecta a busca das mulheres com a busca dos astrônomos e mostra como o cosmo e a terra estão relacionados: enquanto os astrônomos investigam o passado rastreando as estrelas, elas investigam rastreando o solo. Entretanto, como observa o astrônomo Gaspar Galaz (48:20), depois de cada noite de observação buscando respostas no passado, “podemos dormir tranquilos”, enquanto essas mulheres, sem encontrarem o paradeiro de seus familiares, nunca poderão dormir tranquilas. Galaz compara a busca delas na imensidão do deserto com a hipotética busca por alguém no espaço celeste. A imagem de um aglomerado de galáxias no firmamento (50:54) ilustra a angustiante impossibilidade dessa hipótese. Como num caleidoscópio, os corpos celestes se movimentam e se aproximam do observador. Com a distância focal, o espaço se torna cada vez mais infinito.

No observatório Alma, o astrônomo George Preston mostra através de um gráfico no computador o espectro digital de uma estrela, constatando a presença de cálcio (1:04:03). Guzmán explora esteticamente as imagens estelares para demonstrar que, como afirmam os astrônomos, somos feitos da mesma matéria que se encontra em todas as partes do universo. O cálcio que está em nossos ossos é o mesmo do Big Bang, na origem e no fim a mesma substância. Como na imagem mística do ouroboros, a noção de ciclo de nascimento e morte, de eterno retorno é cotejada. Para traduzir em imagens esses conceitos, explorando a materialidade, a montagem intercala imagens das crateras na superfície da lua, com as imagens porosas de ossos humanos. Os planos detalhes não permitem distinguir exatamente qual matéria está sendo observada. Através da fusão da imagem da superfície de um planeta com a superfície de um crânio, ambos cortados ao meio e nas mesmas macro-proporções, por alguns momentos duvidamos se estamos vendo ossos ou corpos celestes, até que um movimento descendente da câmera revela as cavidades oculares de um crânio. Esses momentos de fusões que, a partir das imagens do universo geram uma imagem fílmica única, funcionam como tempos mortos, e se prestam à reflexão. Conforme argumenta Galaz (14:35), o que os astrônomos tentam responder em sua investigação do universo, é de onde viemos e para onde vamos, uma pergunta fundamental que também contém um aspecto religioso. De uma busca puramente imanente, surge uma pergunta metafísica, transcendente, sobre a nossa origem e o nosso fim. As imagens fílmicas convidam o espectador a essas reflexões, conduzidas pelo tom melancólico do narrador. A melancolia de quem não quer esquecer que os ossos encontrados no deserto são os das vítimas da ditadura, como mostram as imagens de arquivo (01:07:53) de um vídeo das escavações na *Fosa Común de Pisagua*, onde em 1990 foram encontrados 21 corpos de presos políticos desaparecidos que foram fuzilados¹⁸ e aí enterrados. Como afirma o

18. O sal do deserto preservou os corpos, que foram encontrados com as roupas, as gravatas e as vendas

arqueólogo Núñez (01:07:30), recordar a esses desaparecidos é uma obrigação ética, “é impossível esquecer os nossos mortos, é necessário mantê-los na memória”, até que se descubram, como comenta o narrador, a que almas pertenceram os ossos dos desaparecidos que ainda esperam dentro de caixas para serem identificados (01:14:50). As imagens explícitas dos corpos mumificados são sucedidas por fotografias em preto e branco das mulheres de Calama, que aparecem mais jovens que no filme, mostrando que sua luta é histórica e persiste através dos anos. São fotos de seus encontros e manifestações de protestos, onde carregam as fotografias de seus parentes em seus corpos, corporificando a memória em suas buscas solitárias pelo deserto. No vídeo das escavações que inicia essa sequência, apenas escutamos o vento que sopra no deserto, enquanto que as fotografias mostradas são acompanhadas por uma melodia suave e saltitante tocada ao piano, que entretanto termina em acorde dominante, sem resolução harmônica, não solucionando as tensões, assim como na vida dessas mulheres. Em suspensão, esse acorde dominante desemboca novamente no silêncio. As mulheres que vimos buscar a seus familiares durante o filme reaparecem em grupo, segurando suas pás, mirando fixamente para a câmera. Essa adoção de procedimento cênico, que parte de uma certa leveza à dureza dos olhares fixos das mulheres, gera um estranhamento brechtiano: elas nos indagam, enquanto o vento move suas roupas. O vento é assim, no plano sonoro, o elemento de transição entre o passado e o presente. Ele é onipresente na imagem da escavação dos corpos e nas das mulheres que permanecem com o trabalho de busca dos fragmentos dos ossos.

Melancolia como potência

Em *Geografias Afetivas* (2019), Irene Depetris analisa como certos filmes, entre eles *Nostalgia da Luz*, utilizam os espaços abertos como um “contra monumento”, como propõe Andermann. Esses filmes são capazes de proporcionar novos sentidos sobre o passado, e neles “o trabalho de luto se espacializa e uma noção ativa de afeto melancólico permite pensar formas de ‘estar junto’ na perda”¹⁹ (Depetris, 2019: 21, trad. nossa). Realizando intervenções espaciais como forma de pensar politicamente o presente, segundo Depetris, nesses filmes encontramos uma espécie de “comunidade de melancólicos”, que introduz uma dimensão afetiva, a partir da qual se pode elaborar um discurso de memória que interroga a sociedade em sua totalidade, estabelecendo um vínculo entre passado e presente (p. 158). A melancolia aqui é entendida, de acordo com Jonathan Flatley (208), como potência e não como estado de paralisia depressiva. Uma vez que a experiência estética situa os indivíduos em uma experiência coletiva, nesse estado melancólico há um desejo de transformação, uma necessidade de rescrever a história. Proponho, a partir disso, pensarmos em conceitos como luto e melancolia e como a dimensão estética das paisagens melancólicas interferem no sujeito espectador; a partir da imersão nas paisagens.

nos olhos com as quais foram fuzilados. Informações no link: <https://www.monumentos.gob.cl/monumentos/monumentos-historicos/fosa-pisagua>.

19. (...) el trabajo del duelo se espacializa y una noción activa de afecto melancólico permite pensar formas de “estar juntos” en la pérdida.

Desde a Grécia antiga, a melancolia é considerada um estado de ânimo que afeta artistas, escritores e intelectuais, contribuindo para os processos de criação. Ao sujeito melancólico é atribuído uma certa genialidade. A literatura,²⁰ especialmente do século XIX, está repleta de personagens melancólicos, e o período do Romantismo na música se consolida a partir de poetas como Heinrich Heine (1797-1856), cujos poemas expressam aflições da alma e estranhamento de estar no mundo. Grande parte de sua poesia foi musicada por compositores do período romântico, como Robert Schumann, Franz Schubert, Johannes Brahms, e até mesmo Richard Wagner. As ideias do Romantismo se mostram também na pintura desse período, no qual a paisagem ganha grande protagonismo, com personagens solitários que contemplam a natureza. No cinema moderno, a paisagem também ganha importância a partir do Neorrealismo italiano, onde os personagens atuam numa paisagem que os define socialmente. Há também paisagens que procuram demonstrar o estado da alma, em alemão *Seelenlandschaft*, como nos filmes de Antonioni e Tarkowsky e paisagens por onde os personagens passam por uma transformação, como no cinema de Angelopoulos. André Gardies (1999) criou categorias como *paysage-fond*, *paysage-exposant*, *paysage-contrepoint*, *paysage catalyse*, *paysage drame* e *paysage-expression* para definir a função da paisagem nos filmes narrativos. A partir dessas classificações, as paisagens exercem as funções de cenário, espetáculo, contraponto, catarse, dramática e osmótica, traduzindo as paisagens interiores dos personagens. *Nostalgia da Luz*, como documentário que procura articular as relações de espaço, afetividade e política, engendra uma paisagem fílmica que faz confrontar estética e política, reproduzindo uma paisagem melancólica que, ao mesmo tempo que expressa a dor e o vazio da perda, se afirma como potência, como desejo de renovação, ao contrário da teoria freudiana da psicanálise, que vê a melancolia como um estado paralisante, como uma doença da alma.

No início do século XX, Freud rompeu com a tradição de associar a melancolia à sensibilidade artística, e passou a analisá-la como uma das fases de uma das doenças mentais chamada na psiquiatria de psicose maníaco-depressiva, hoje com o nome de distúrbio bipolar.

Em seu famoso artigo *Luto e Melancolia* (1917), descreve a melancolia como forma patológica do luto, porque nesta inexistente a possibilidade de elaboração da perda de um objeto de amor, como no luto. Na melancolia, a perda é do próprio sujeito. Entretanto, o valor da melancolia como potência artística, que sempre existiu no pensamento ocidental, se manteve através da filosofia de Walter Benjamin²¹. O filósofo associa a melancolia ao desencanto, a um desajuste social, fruto da modernidade, que rompeu com as formas comunitárias de pertencimento a partir do capitalismo industrial, consolidado no século XIX, durante a segunda fase da Revolução Industrial. Esse sujeito desajustado socialmente ele analisa através da figura do poeta Baudelaire, que se coloca como *flâneur* e crítico no meio da multidão a que se mistura, sem a ela pertencer. Maria Rita Kehl (210), num artigo que analisa a relação entre melancolia e fatalidade em

20. O movimento *Sturm und Drang* está na origem do Romantismo e tem como principais referências *Os Sofrimentos do Jovem Werther* (1774) e *Fausto* (1775), de Johann Wolfgang Goethe (1749 – 1832).

21. A melancolia é tema recorrente na obra de Walter Benjamin, desde sua tese de doutorado *Origem do Drama Barroco* (1925) até seus últimos textos *Teses Sobre o Conceito de História* (1940).

Walter Benjamin, afirma que esse desajuste estaria na origem de todas as formas anteriores de melancolia, como expressão do mal estar na cultura ocidental. Ela argumenta que, em Baudelaire, o objeto da melancolia seria um “objeto perdido”, tal como Freud descreveria a melancolia no século seguinte. Porém, o “objeto perdido” de Freud estaria relacionado a um objeto que se perdeu na infância, nos laços familiares, enquanto que em Baudelaire, trata-se de um objeto perdido na vida pública, em consequência da impossibilidade de viver experiências (*Erfahrungen*) em detrimento de vivências (*Erlebnisse*) que a sociedade moderna oferece.

A experiência, como aquela vivida por Patricio Guzmán antes do golpe que o levou ao exílio, faz com que retorne constantemente a seu país em busca de um “objeto perdido”, no caso o projeto político-social de Salvador Allende junto à Unidade Popular. Desde então, o que caracteriza seus documentários é um estado melancólico com potência transformadora, que procura manter viva a memória desse momento de efervescência e utopia política. Nesse movimento de ir e vir ao país de origem, o diretor reascende a memória de um passado que se pretende esquecido, para participar no processo de reparação histórica, que através da arte encontra seu caminho para ressignificar o passado e estabelecer sua relação com o presente. Como argumentam Rafael Mc Namara e Natalia Tecceta (2015), em *Nostalgia da Luz* são as mulheres, com seus corpos itinerantes pelo deserto, que oferecem essa resistência ao esquecimento: “*Nostalgia da luz* propõe uma conjunção de corpo e memória através de um processo de melancolização que, longe de ser paralisante, funciona como ativação da máquina da memória e interrupção das engrenagens do esquecimento, como invenção de estratégias políticas face à impunidade e à falta de reparação.”²² (2015: 142, tradução nossa).

Por meio da imersão em paisagens constelares, a itinerância dessas mulheres pelo deserto se entrelaça com a itinerância pelas estrelas. Essas imagens cósmicas, mesmo sendo de extrema beleza, produzem um estado angustiante, melancolizador, diante dos mistérios do universo. A escolha por uma estética melancólica está longe de ser uma escolha pela simples contemplação, sem qualquer interesse além da própria apreciação. Ela reivindica uma participação do espectador. Angela Prysthon (2020), em sua pesquisa sobre paisagem e espaço visual na cultura audiovisual, aponta alguns autores que defendem uma “estética da melancolia”, como Laura Marks (2002) e Jacky Bowring (2016), onde a noção de melancolia reivindica um engajamento emocional a partir da experiência estética, em vez do estado paralisante da melancolia, ou o caráter desinteressado da apreciação estética kantiana (Prysthon, 2020: 187). Para Bowring, por exemplo, a relação da melancolia com a paisagem parte do estado de contemplação. Segundo ela, a própria paisagem reflete a melancolia,

Se a paisagem é um espelho, um teatro, um texto ou uma continuidade perfeita com seus habitantes, é o lugar do qual extraímos significado, sentimento; é a

22. Nostalgia de la luz propone una conjunción de cuerpo y memoria a través de un proceso de melancolización que, lejos de ser paralizante, funciona como activación de la máquina del recuerdo e interrupción de los engranajes del olvido, como invención de estrategias políticas frente a la impunidad y la falta de reparación.

armadura da existência, o domínio em que o lugar e a cultura coexistem e onde o eu habita. (...) No interior deste terreno amplo e impregnado de significado, a paisagem mantém dentro de si o habitat natural da melancolia, como local de lugares de contemplação, memória, morte, tristeza²³ (Bowring, 2016, citada em Prysthon 2020: 187-188).

Guzmán então nos chama a entrar nesse terreno, onde a paisagem fílmica expressa o estado melancólico de seus personagens, para que escavemos dentro de nós mesmos camadas do passado que nos façam recordar que o processo de reparação ainda precisa percorrer caminhos. As mulheres de Calama nos mostram que a luta política não acabou. Com elas podemos nos envolver emocionalmente e realizar uma itinerância pelo deserto, uma espécie de viagem pelas paisagens que o filme nos oferece, esse mundo construído. Deste modo, junto dessas mulheres que permanecem no deserto, podemos construir um significado novo para o tempo presente.

Reflexões finais

Como propõe Giulana Bruno (2018), o cinema nos convida a realizar deslocamentos, a nos envolver emocionalmente e a fazer uma viagem espacial e temporal, por seus espaços e mundos produzidos pelo filme. Através de imagens poéticas e uso de metáforas, o cinema de Guzmán nos leva a essa viagem. E as metáforas são muitas vezes articuladas pela simples escolha dos personagens, como Miguel Lawner e sua esposa Anita que, para o diretor, são como a metáfora do Chile. Eles representam a memória e o esquecimento. Enquanto Miguel guarda na memória as relações espaciais exatas dos campos de concentração chilenos por onde passou, pois fazia desenhos desses espaços para deixar como testemunho de sua vivência, sua esposa Anita, acometida pela doença do Alzheimer, de nada se recorda. Ela vive em algum lugar ausente. Como diz Guzmán no final do filme, “acredito que a memória tem uma força gravitacional: ela sempre nos atrai. Aqueles que têm memória são capazes de viver no frágil tempo presente. Quem não a tem, vive em lugar nenhum.”²⁴

Voltando à canção *Pedacito de Mim*, de Chico Buarque, num dos versos, o poeta diz. “Oh, pedacito de mim, oh metade amputada de mim, leva o que há de ti, que a saudade dói latejada e é assim como uma fisgada, no membro que já perdi”. Podemos pensar que a dor que sentem as mulheres de Calama, é como uma dor latejante por seus seres desaparecidos, pedaços arrancados de si mesmas. Esses pedaços que elas buscam imersas nas paisagens do deserto. Enquanto que, para Guzmán, o objeto perdido talvez seja o país que se perdeu com o golpe de 1973, onde

23. Whether landscape is a mirror, a theatre, a text or a seamless continuity with its inhabitants, it is the place from which we draw meaning, feeling; it is the armature for existence, the realm in which place and culture co-exist, and where the self dwells. (...) Within this expansive and meaning-imbued terrain the landscape holds within it the natural habitat for melancholy, as the locus of places of contemplation, memory, death, sadness”. (Bowring, 2016: 4).

24. Creo que la memoria tiene fuerza de gravedad: siempre nos atrae. Los que tienen memoria son capaces de vivir en el frágil tiempo presente. Los no que tienen, no viven en ninguna parte. (1:26:55).

um pedaço de si, e de muitos outros, foi arrancado, após aquele 11 de setembro que mudou o curso da história. *Nostalgia da Luz* talvez se refira menos à luz do céu de Atacama, e mais à luz que se apagou com o fim da revolução socialista de Allende e seus adeptos. E essa luz só pode voltar se a memória dos vencidos for resgatada, através de mapeamentos de memória como esse que o filme realiza.

Bibliografia

- Andermann, Jens. (2012). "Expanded Fields: Postdictatorship and the Landscape" (2012). *Journal of American Cultural Studies: Travesia*, 21:2, 165-187.
- _____. (2013). "Reverón: el paisaje evanescente". *Tópicos del Seminario: Revista de Semiótica*, 15(29), 33-52.
- Assmann, A. (2018). *Espaços da recordação: formas e transformações da memória cultural*. Campinas: Editora Unicamp.
- Arendt, Hanna. (2002). *Denktagebuch: 1950 bis 1973. Zweiter Band*. München, Zürich: Piper, p. 728
- Bruno, Giuliana. (2018) *Atlas of emotion: Journeys in Art, Architecture, and Film*. New York: Verso.
- Del Valle-Dávila, Ignacio. (2020) "Le Documentaire selon Guzmán: Entre l'événement et la constellation". In Kabous, M, Del Valle-Dávila, I e Ferrand, E. *Guzmán: el botón de nácar*. Paris : Atlante, 129-182.
- Depetris Chauvin, Irene. (2019). *Geografías afectivas. Desplazamientos, prácticas espaciales y formas de estar juntos en el cine de Argentina, Chile y Brasil (2002-2007)*. Pittsburgh: Latin American Research Commons.
- Didi-Huberman, Georges. (2021). *Povo em lágrimas, povo em armas*. São Paulo: n-1 edições.
- Flatley, Jonathan. (2008). *Affective Mapping: Melancholia and the Politics of Modernism*. Cambridge, Mass. Harvard University Press.
- Freud, Siegmund. *Luto e melancolia*. São Paulo: Cosac Naify, 2011.
- Gardies, André. (1999). "Le paysage comme moment narratif". In: Mottet, Jean (Org.): *Les paysages du cinéma*. Seyssel: Champ Vallon, 141-153.
- Kehl, Maria Rita. (2010). "A melancolia em Walter Benjamin e em Freud". III Seminário Internacional Políticas de la Memoria. Buenos Aires.
- Lefebvre, Martin. (2006). "Between Setting and Landscape in the Cinema", in *Landscape and Cinema*. New York/London: Routledge, 19-60.
- Maderuelo, Javier. (2015). Paisaje: un término artístico, in Javier Maderuelo (ed.) *Paisaje y arte*. Madrid: Abada Editores, 11-36.
- Mc Namara, Rafael. y Taccetta, Natalia .(2015). "Temporalidad y melancolía en Nostalgia de la luz "(2010) de Patricio Guzmán. *Doc On-line*, (17), 128-152. Acesso em outubro de 2023. http://doc.ubi.pt/17/artigos_3.pdf
- Murphy, Kaitlin. (2019). *Mapping Memory: Visuality, Affect, and Embodied Politics in the Americas*. New York: Fordham University Press.
- Pichler, Barbara. e Pollach, Andrea. (2006) moving landscapes. Einführende Anmerkung zu

- Landschaft und Film. In: Pichler, B.e Pollach, A. (Org.): Moving Landscapes. Landschaft und Film, Wien: SYNEMA, 13-33.
- Prysthon, Angela. (2017). Figuras na Paisagem. Cinema Narrativo e Topofilia. A Quarta Parede#23, Santiago de Compostela, 1-8.
- Prysthon, A. Castanha, C. (2021) Algumas notas sobre paisagem e espaço na cultura audiovisual. In Pereira de Sá, S. Amaral, A. Janotti Jr.J.(Orgs.):Territorios Afetivos da Imagem e do Som. Belo Horizonte, MG: Fafich/Selo PPGCOM/UFMG.
- Ricciarelli, Cecilia. (2011). El cine documental según Patricio Guzmán. Santiago, FIDOCs.
- Santa Clara, Carlos José da Silva. (2009). Melancolia: da antiguidade à modernidade - uma breve análise histórica. Revista Mental, 7(13), 1-11. Acesso em outubro 2023.
<http://pepsic.bvsalud.org/pdf/mental/v7n13/v7n13a07.pdf>
- Seligmann -Silva, Márcio. (2008) Narrar o trauma - A questão dos testemunhos de catástrofes históricas". In: Psicologia clínica vol.20 no.1, Departamento de Psicologia da PUC-Rio, Rio de Janeiro.
- Simmel, Georg. (2001) 'Philosophie der Landschaft' (1913), in Gesamtausgabe. Aufsätze und Abhandlungen 1909-1918, Bd. 12. Frankfurt am Main, 471-482.

Silvana Marian (Universidade de Coimbra)

silvana.mariani@gmx.net

Doutoranda em Estudos Artísticos, Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra- UC e pesquisadora colaboradora do Centro de Estudos Interdisciplinares do Século XX- CEIS 20.