

Francisco Gil
Lídia Catarino
[Coord.]

Visões da Luz



SÉRGIO DIAS BRANCO

ORCID: 0000-0003-2444-9905

Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra

CEIS20 – Centro de Estudos Interdisciplinares do Século XX

sdiasbranco@fl.uc.pt

CAPÍTULO 14

NEM PURA LUZ, NEM SOMBRA: NOSTALGIA DA LUZ COMO DOCUMENTÁRIO POÉTICO POLITIZADO

NEITHER PURE LIGHT, NOR SHADOW: NOSTALGIA FOR THE LIGHT AS A POLITICIZED POETIC DOCUMENTARY

RESUMO: Com *Nostalgia da Luz* (*Nostalgia de la luz*, 2010), Patricio Guzmán continua e desenvolve uma obra documental em torno da inscrição da memória da ditadura militar fascista de Augusto Pinochet no Chile atual. Enquanto astrónomos buscam as origens da humanidade nos astros a partir do deserto de Atacama, há mulheres que procuram os restos mortais dos seus familiares no mesmo lugar. Mostrando as relações entre a ciência e o passado, por um lado, e a arte e o passado, por outro, o filme mistura e liga, caldeia, o sentido literal e o sentido figurado. Receber luz das estrelas longínquas e lançar luz sobre o destino das vítimas da ditadura são duas formas complementares de criar conhecimento e de procurar esclarecimento. *Nostalgia da Luz* opta pelo modo documental poético que Bill Nichols descreveu, mas problematiza a forma como ele o define. Ainda que trabalhe ritmos temporais e justaposições espaciais através de associações e padrões, dando prioridade ao tom, ao ambiente, à textura, à afeção, o filme inclui demonstrações de conhecimento e atos de persuasão, ampliando a componente retórica que costuma ser reduzida neste modo documental. Esta singular característica está relacionada com a sua perspetiva politizada, correspondendo à necessidade, articulada por Walter Benjamin, da politização da arte contra a estetização da política no combate contra o fascismo. A composição poética surge a par da dimensão da lembrança, da memória que a humanidade carrega consigo sem conhecer, da memória que as gentes chilenas não querem esquecer, investigando-a, reconstituindo-a. Em *Nostalgia da Luz*, que podemos descrever com rigor como um documentário poético politizado, nem a poesia é um adorno, nem a politização é um acrescento.

São modos de perspetivar a realidade viva que o filme salienta como emergindo da realidade como história vivida.

Palavras-chave: Chile, Ciência, Cinema documental, Memória

ABSTRACT: With *Nostalgia for the Light* (*Nostalgia de la luz*, 2010), Patricio Guzmán continues and develops a documentary work around the inscription of memory of Augusto Pinochet's fascist military dictatorship in today's Chile. While astronomers seek the origins of mankind in the stars from the Atacama desert, there are women looking for the remains of their relatives in the same place. Showing the relationship between science and the past, on the one hand, and the art and the past, on the other, the film blends and binds, welds, the literal sense and the figurative sense. Receiving light from distant stars and shedding light on the fate of the victims of the dictatorship are two complementary ways to create knowledge and to seek clarification. *Nostalgia for the Light* opts for the poetic documentary mode that Bill Nichols has described, but problematizes the way that he defines it. Although it shapes temporal rhythms and spatial juxtapositions through associations and patterns, giving priority to tone, mood, texture, and affect, the film includes demonstrations of knowledge and acts of persuasion, extending the rhetoric component that is often reduced in this documentary mode. This unique feature is related to its politicized perspective, matching to the need, articulated by Walter Benjamin, of the politicization of art against the aestheticization of politics in the fight against fascism. The poetic composition comes along with the dimension of remembrance, of the memory that humanity carries with itself without knowing, of the memory that the peoples of Chile do not want to forget, investigating it, reconstituting it. In *Nostalgia for the Light*, which we may accurately describe as a politicized poetic documentary, neither the poetry is an adornment nor the politicization is an addition. They are ways of putting into perspective the living reality that the film highlights as emerging from reality as lived history.

Keywords: Chile, Science, Documentary film, Memory

Não há pura luz
nem sombra nas recordações:
estas fizeram-se cárdea cinza
ou pavimento sujo
de rua atravessada pelos pés das gentes

— Pablo Neruda, «Não Há Pura Luz»¹

¹ Tradução livre do autor.



Figura 14.1. *A Batalla do Chile III: O Poder Popular.*

Com *Nostalgia da Luz* (*Nostalgia de la luz*, 2010), Patricio Guzmán prolonga e desenvolve uma obra documental em torno da inscrição da memória da ditadura militar fascista de Augusto Pinochet (Markowitz, 2006) no Chile atual. Os seus filmes mais conhecidos e marcantes continuam a ser aqueles que formam o tríptico *A Batalha do Chile* (*La batalla de Chile*, 1975, 1976, 1979) (Figura 14.1.) que documenta as tensões políticas, económicas e sociais que se seguiram à eleição de Salvador Allende e o violento golpe de Estado que pôs fim à sua presidência e à política socialista que a orientou. Este filme mais recente aborda, no fundo, o mesmo tema, mas escolhe um foco singular. No deserto de Atacama, enquanto astrónomos buscam as origens da Terra e da humanidade nos astros, há mulheres que procuram os restos mortais dos seus familiares. Mostrando as relações entre a ciência e o passado, por um lado, e a arte e o passado, por outro lado, o filme mistura e liga, caldeia, o sentido literal e o sentido figurado. Receber luz das estrelas longínquas e lançar luz sobre o destino das vítimas da ditadura são duas formas complementares de produzir conhecimento e procurar esclarecimento.

Nostalgia da Luz opta pelo modo documental poético, mas problematiza-o pelo facto de ser uma obra politizada. Esta característica distintiva corresponde à necessidade, articulada por Walter Benjamin, da politização da arte contra a estetização da política na oposição ao fascismo (Benjamin, 2006). A composição poética surge a par da dimensão da lembrança, da memória que a humanidade carrega consigo sem conhecer, da memória que as gentes

chilenas não querem esquecer, pesquisando-a, reconstituindo-a. Neste filme, que podemos descrever com rigor como um *documentário poético politizado*, nem a poesia é um adorno nem a politização é um acrescento. São formas de perspetivar a realidade viva que o filme salienta como emergindo da realidade como história vivida.

Luz e Recordação

Na definição de Bill Nichols, o modo documental poético recusa a «montagem em continuidade e o sentido de uma localização muito específica no tempo e no lugar que dela decorre para explorar associações e padrões que envolvem ritmos temporais e justaposições espaciais» (Nichols, 2001). Um documentário deste tipo «acentua o ambiente, o tom, e a afetividade muito mais do que a exibição de conhecimento ou atos de persuasão. O elemento retórico permanece por desenvolver» (Nichols, 2001).² Também Elizabeth Cowie liga a poesia aos saltos de associação (Cowie, 2011), às ligações oblíquas e evocativas.

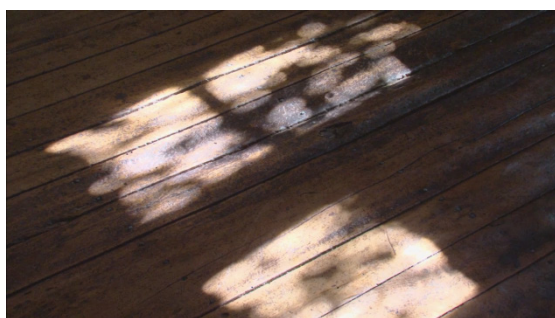


Figura 14.2. *Nostalgia da Luz.*

² Tradução livre do autor. «Afetividade» (*affect*, no original) refere-se, não ao conceito filosófico desenvolvido por Espinosa, mas às qualidades do que é afetivo, relacionadas com sentimentos e atitudes, como Nichols deixa claro noutras páginas (*e.g.*, 131). Por esta razão, optei pela tradução para português como «afetividade».

As imagens dos componentes mecânicos de um telescópio antigo e da superfície irregular da lua que abrem *Nostalgia da Luz* são encadeadas com breves sombras e manchas de luz. O mistério dá lugar à lembrança quando o filme nos mostra um conjunto de objetos no interior de uma casa, acompanhados pela voz do realizador. Falar sobre o seu interesse pela astronomia leva-o a lembrar-se da sua infância, figurada através de objetos que evocam a casa onde viveu: a cortina recolhida à janela, a cozinha na penumbra, a sombra projetada na carpete, o guardanapo de pano sobre o prato, o velho rádio desligado, a cadeira estofada com o tecido violeta, a cama com a colcha branca, os salpicos de luz na tábua corrida (Figura 14.2.), a renda na estrutura de madeira, o fogão antigo com fruta em conserva, dois apoios dos sofás restaurados, uma máquina de coser à manivela, as almofadas coloridas da cadeira azul, o armário fechado da loiça frágil encimado pela reprodução d'*A Última Ceia* de Leonardo, os três cerâmicos no parapeito. Para ele, esses tempos de criança foram calmos, sem acontecimentos. «O tempo presente era o único que existia»,³ diz. A sua infância foi mascarada pela tranquilidade como fantasia. A descrição de Guzmán equivale ao reconhecimento de uma falta de consciência histórica, resultante de uma vida protegida. Tudo mudaria. A dispersão da luz na poeira em movimento no ar serve de transição para a narração do «vento revolucionário» trazido pela vitória eleitoral da Unidade Popular, encabeçada por Salvador Allende, que juntou socialistas, comunistas, radicalistas, e cristãos socialistas e de esquerda. «Eu tive a sorte de viver essa aventura nobre que nos despertou», acrescenta o cineasta.

O astrónomo Gaspar Galaz explica que a luz, que é reflexão, faz um percurso e demora a chegar a quem a vê. Daí podermos dizer, como ele diz, que o presente não existe, que todas as experiências ocorrem, na verdade, no passado. «Creio que o passado é a grande ferramenta do astrónomo. Nós somos manejaadores do tempo. Estamos acostumados a viver... atrasados», esclarece Galaz. Esta ideia de um presente que é, na verdade, passado, ou de um passado feito presente, atravessa os diversos segmentos narrativos do filme e cria um sentido de errância. Vítor González, um jovem astrónomo, é um exemplo da condição de errante. Nasceu na Alemanha, para onde a sua mãe e o seu

³ Todas as traduções da narração do filme são minhas.

pai se exilaram depois do golpe militar liderado por Pinochet. Sem terra que considere sua, o seu presente é indelevelmente marcado pelo passado da sua família e do Chile. Estes depoimentos científicos e testemunhos pessoais ampliam a componente retórica que costuma ser reduzida no modo documental poético.

Nostalgia da Luz trabalha sobretudo ritmos temporais e justaposições espaciais através de associações e padrões, construindo um tom afetivo a várias vozes, entre o comentário e a confissão a começar pela do realizador, e dando grande atenção à textura. O imenso deserto de Atacama é um pedaço de terra desabitado que se vê do espaço, onde não existe humidade e não se encontram animais. É uma porta para o passado, que se torna visível no terreno seco para os arqueólogos e no céu limpo para os astrónomos. A morfologia das camadas de rochas, minerais, e outros materiais é colocada em paralelo com as edificações do observatório astronómico, que vai sendo situado na paisagem desértica. O deserto é um oceano de substâncias inorgânicas enterradas. No fundo dos lagos de areia acumularam-se peixes e moluscos petrificados. As colinas de pedras e as muralhas dos índios confundem-se. Tal como o céu é um mapa de estrelas, a terra é um catálogo de traços e vestígios. As marcas de pastores pré-colombianos permanecem nas faces rochosas. Quem habita o deserto trabalha nele como cientista ou percorre-o como sobrevivente. Os comentários sobre o seu trabalho e a sua vida ganham uma dimensão poética que expressa a dependência da memória coletiva da memória individual. Como escreve Cowie:

A memória coletiva não é uma memória partilhada, no entanto, mas a experiência individual da lembrança — a sua manifestação na consciência — através de um mundo social partilhado que constitui um fator determinante para a memória como o real histórico que incita e molda as «memórias» à medida que nos recordamos, e assim *produzimos*, para nós mesmos ou para a nossa família e comunidade (Cowie, 2011).

Há três grupos de pessoas que estudam o passado revelado pelo deserto. Os astrónomos reconstituem o passado longínquo através da observação e medição. Os arqueólogos, como Lautaro Núñez, recuperam o passado recente

através da coleta e escavação. As mulheres tentam restituir a unidade da sua história, procurando os seus familiares desaparecidos. Guzmán detalhou numa entrevista como surgiu a necessidade de cruzar estas três atividades e histórias:

A meio do processo dei-me conta que tinha que cruzar cada uma das histórias (as mulheres, os arqueólogos, os astrónomos, etc.) porque são histórias que quase nunca se tocam. Os astrónomos, regra geral, não costumam falar com os arqueólogos e vice-versa. Quando eu comecei a cruzar essas histórias «apareceu» o filme. A segunda dificuldade foi encontrar as personagens. Porque quando alguém trabalha isolado corre o risco de começar a inventar uma realidade que não existe.⁴

Sombra e História

Na mesma ocasião, o cineasta falou sobre a relação entre a consciência do passado e a importância da história como conceito e estudo, a propósito de *Nostalgia da Luz*:

Tomar consciência de que o «passado» constitui uma parte fundamental da vida humana e da matéria em geral, dos átomos, das estrelas, da galáxia... Tomar consciência disto é entrar verdadeiramente no futuro. Quando esta verdade se tornar coletiva a História recuperará o seu papel.⁵

Questionado sobre a obscuridade que envolve a tomada do poder governamental pela força em 1974, Núñez recua ao século XIX. Uma sequência de fotografias a preto e branco põe-nos em contacto com esse período esquecido e ocultado, passando de um instantâneo de uma manifestação de rua para

⁴ Patricio Guzmán, entrevistado por Luis Vélez Serrano, «... cuando esta verdad se haga colectiva, la Historia recuperará su rol», *PuntoLatino.ch*, 10 Jun. 2010, <http://www.puntolatino.ch/es/cine-1/cine-entrevistas/3922-cine-entrevista-a-patricio-guzman-chile-sobre-1nostalgia-de-la-luzr-por-luis-velez-serrano>, par. 2 (tradução livre do autor).

⁵ *Ibid.*, par. 8 (tradução livre do autor).

uma série de retratos de trabalhadores. Talvez quem fomente este esquecimento e esta ocultação não queira que a história o acuse na atualidade, conjectura o arqueólogo. A marginalização dos indígenas e a miséria das condições de trabalho e de vida de quem contribuiu para o grande desenvolvimento da produção industrial ainda estão por discutir. Mas o cemitério a céu aberto onde se encontram os cadáveres destes mineiros indígenas que morreram a trabalhar foi conservado.

Chacabuco, a maior vila de trabalhadores das Fábricas de Nitrato do Chile de Humberstone e Santa Laura, construída sobre as explorações mineiras sem salubridade, foi transformada no maior campo de concentração da ditadura. As pequenas casas foram transformadas em celas prisionais. No Campo de Prisioneiros Chacabuco, alguns prisioneiros construíram instrumentos para observar as estrelas e fazer medições. Os militares pensaram que se estava a preparar uma fuga e proibiram esses exercícios nos quais os presos encontravam alguma liberdade. Luís Henríquez, antigo prisioneiro e observador do universo sideral, indica uma inscrição na parede onde estão os nomes de alguns dos homens encarcerados. O seu nome está lá inscrito. A vila de trabalhadores tornada campo de concentração é agora um conjunto de ruínas e materiais amontados, mas ele lembra-se dos traços apagados, dos cabos eletrificados, das torres de vigilância. Henríquez possibilita a reconstituição histórica através da partilha das suas lembranças. Miguel Lawner, outro antigo prisioneiro, arquiteto de profissão, foi medindo os espaços com os passos que dava todos os dias, ao longo dos anos. Mais tarde, conseguiu desenhar o que guardava na memória do corpo. Lawner e a sua mulher formam um casal que o filme toma como imagem dupla e simultânea do Chile: ele lembra-se e ela, doente de Alzheimer, esquece-se.

A mãe de González, o cientista nascido no exílio, trata das mazelas físicas das mulheres torturadas na ditadura. Algumas destas mulheres de Calama — como as de Arica, Iquique, Pisagua, La Serena, Colina, Paine Lonquén, Concepción, Temuco, e Punta Arenas — continuam à procura dos restos mortais dos seus familiares, neste caso no deserto de Atacama. Durante 17 anos, milhares de prisioneiros políticos foram assassinados e os seus cadáveres enterrados ou atirados ao mar. As mulheres de Calama recuperam partes de esqueletos, por vezes apenas fragmentos de ossos e só estarão em paz

quando conseguirem reconstituir a história dos mortos e, dessa maneira, também a sua. Vicky Saavedra recuperou quase toda a parte esquerda do crânio do irmão, atingido com uma bala atrás da orelha que atravessou o cérebro de baixo para cima e morto com um segundo tiro na testa (Figura 14.3.). O testemunho pessoal dela distingue-se do discurso profissional dos cientistas, ainda que muitos deles acabem por falar sobre a sua própria história ou, então, comentem a busca incessante destas mulheres. A dimensão politizada do filme está profundamente ligada a estas buscas. Cada bocado descoberto é uma parcela da história do Chile e do seu povo que está por contar em detalhe. Cada dia em que estas mulheres não desistem é uma demonstração de que não descansarão enquanto esta história não for contada, tal como os seus familiares não esmoreceram na resistência à ditadura. Estas palavras repetidas por Gúzman em diversas ocasiões fixam a relação entre si e estas mulheres, entre o trabalho documental e a trama da memória coletiva: «Um país sem cinema documental é como uma família sem álbum de fotografias. Uma memória vazia.» (Beti & Recalde, 2012)



Figura 14.3. *Nostalgia da Luz.*

Conclusão: A Textura da Memória

O deserto tem muitos segredos. Gúzman diz, num tom pausado e sereno, que «[e]nquanto as mulheres tocavam a matéria do deserto, os astrónomos detetaram que a matéria da terra era a mesma em todos os cantos do cosmos».

Depois do filme ter estreado, o cineasta haveria de comentar que o deserto «[é] um território que relaciona a matéria com o ser humano, é o porta-voz do passado do universo, não apenas do nosso planeta».⁶ Do deserto para as galáxias, das galáxias para o deserto, a origem destes homens e mulheres está em baixo, enterrada debaixo do solo, mas está também em cima, nos corpos celestes longínquos. Por isso, o astrónomo estado-unidense George Preston desvenda que o cálcio dos nossos ossos vem das estrelas.



Figura 14.4. *Nostalgia da Luz.*

Na última meia hora, *Nostalgia da Luz* regressa ao tom mais marcadamente poético, mas desta vez acompanhado pela precisão histórica e pelo discernimento político. A associação entre as crateras da lua (a preto e branco) e os sulcos dos ossos das vítimas (a cores) relaciona cinematograficamente a totalidade dos fenómenos e dos acontecimentos que esta obra evoca. O arqueólogo Núñez confessa que, se um familiar seu tivesse desaparecido, ele queria saber o que lhe aconteceu, ele queria encontrar o que resta do seu corpo, porque não é possível esquecer os «nossos mortos». Esta confissão é encadeada com imagens videográficas da abertura de uma vala comum na cidade de Pisagua em 1990 (Figura 14.4.), ano em que terminou a ditadura. Uma declaração semelhante de Violeta Berríos, viúva de Calama que ainda não descobriu a ossada do homem que amou, é encadeada com imagens

⁶ Patricio Guzmán entrevistado por Antonella Estévez y Patricio López, «Entrevista a Patricio Guzmán, diretor de *Nostalgia de la luz*» *Cinechile: Enciclopedia del Cine Chileno*, 8 Set. 2011, <http://www.cinechile.cl/entrevista-83>, par. 4 (tradução livre do autor).

fotográficas dos protestos organizados pelas mulheres de presos e desaparecidos no mesmo ano. Como documentário poético politizado, o filme confere uma textura densa e clara a uma memória na qual coincidem o individual e o coletivo.

Nostalgia da Luz confirma que «[o]s significados nunca são estáveis e fixos porque são relações sociais e as relações sociais são efeitos de conflitos e contradições de classe» (Ebert, 2009). A arte poética, a arte do cinema documental, a conjugação das duas, não é produzida acima ou ao lado da sociedade, mas no interior da teia social. As figuras poéticas mais recorrentes do filme são as da imensidão cósmica e da constelação. «Cada filme [...] envolve-nos na política da representação» (Cowie, 2011), afirma Cowie e, neste caso, a representação do passado como ausência e da tentativa de recuperar esse passado pela interligação de determinadas pessoas e perspectivas envolve opções políticas límpidas. O mural das vítimas povoado é sombrio, um conjunto de rostos e de histórias ainda desligado. «Comparados com a imensidão do cosmos, os problemas dos chilenos poderiam ser considerados insignificantes. Mas se os colocássemos em cima da mesa, seriam tão grandes como uma galáxia», conclui Gúzman. O uso de berlindes nesta sequência para representar a constelação das vidas chilenas remete também para a infância. A palavra adquire nesta obra o valor de uma reflexão poética em vez de uma exposição desnecessária, sendo penetrante em vez de redundante, dialogando direta ou indiretamente com a imagem. O filme termina com vistas noturnas de Santiago do Chile, cidade espreada com muitos pontos de luz, fixos e móveis. As palavras finais do realizador, ditas sobre estas imagens, são uma súplica: «Creio que a memória tem força de gravidade. Atrai-nos sempre. Os que têm memória são capazes de viver no frágil tempo presente. Os que não a têm não vivem em parte alguma.»

Referências

BENJAMIN, W. (2006). A Obra de Arte na Era da sua Possibilidade de Reprodução Técnica [3.^a versão]. In W. Benjamin, *A Modernidade [1972/1974/1977]* (J. Barrento, Trad.) (p. 241). Lisboa: Assírio & Alvim.

- BETI, I., & RECALDE, A. I. (2012). Amaren ideia (La idea de mi madre): las voces recuperadas del exilio vasco. In M. P. Rodríguez Perez (Ed.), *Exilio y cine* (Tradução livre do autor) (p. 75). Bilbao: Publicaciones de la Universidad de Deusto.
- COWIE, E. (2011). *Recording Reality, Desiring the Real* (p. 140). Minneapolis: University of Minnesota Press.
- EBERT, T. L. (2009). *The Task of Cultural Critique* (Tradução livre do autor) (p. 188). Urbana e Chicago: University of Illinois Press.
- MARKOWITZ, N. (2006). Augusto Pinochet: The Death of a Fascist. *Political Affairs*. Consultado em 10 de jan. de 2019. Disponível em <http://www.politicalaffairs.net/augusto-pinochet-the-death-of-a-fascist/>.
- NICHOLS, B. (2001). *Introduction to Documentary* (Tradução livre do autor) (p. 102). Bloomington: Indiana University Press.