

Vestígios da memória em *Nostalgia da Luz*

Ana Costa RIBEIRO

Universidade do Estado do Rio de Janeiro
costaribeiroana@gmail.com

Resumo: O trabalho estabelece relações entre memória e paisagem no filme *Nostalgia da Luz*, de Patricio Guzmán, a partir da noção de vestígio. No filme, o realizador investiga os mistérios de uma paisagem - o deserto do Atacama - para se questionar acerca da memória de um país - o Chile. Através da observação dos vestígios encontrados no deserto chileno, Guzmán chega à sua principal temática: a memória dos presos políticos desaparecidos na ditadura de Pinochet.

Palavras-chave: memória, paisagem, vestígio, América Latina, ditadura, Guzmán

Abstract: *The work establishes relations between memory and landscape in the film Nostalgia de la Luz, by Patricio Guzmán, based on the notion of vestige. In the film, the director investigates the mysteries of a landscape - the Atacama Desert - to question about the memory of a country - Chile. Through the observation of the vestiges found in the Chilean desert, Guzmán comes to his main theme: the memory of political prisoners who disappeared during the Pinochet dictatorship.*

Keywords: *memory, landscape, vestige, Latin America, dictatorship, Guzmán*

*Tenho o costume de andar pelas estradas
Olhando para a direita e para a esquerda,
E de vez em quando olhando para trás...*
(Pessoa, 1986: 138)

Quem pretende se aproximar do próprio passado soterrado
deve agir como um homem que escava.
(Benjamin, 1987: 239)

Na arte contemporânea em geral e, particularmente, na criação audiovisual contemporânea, há uma aproximação da paisagem através da organização de vestígios, sejam eles encontrados naturalmente nas paisagens, sejam eles produzidos especialmente para elas. Reconhecer que a paisagem tenha sido percorrida por outros corpos que ali deixaram vestígios ou produzir artificialmente vestígios para se deixar na paisagem é algo que permite a criação de novos enquadramentos e composições.

Acerca da relação entre cinema, memória e paisagem, é importante pensar não só na questão de um atravessamento da paisagem, mas também na de um alinhamento da memória. Isto é, alternando-se espaços e tempos, entrecruzando paisagens e memórias, a escrita cinematográfica permite que o artista crie novos ritmos, através de *poéticas do deslocamento* que situam o espectador em espaços e tempos até então desconhecidos. É a criação de novos ritmos que permite a criação de novas formas de se perceber o mundo, de novas formas de enquadramento e composição da realidade, de novas formas de propor relações entre os elementos que estão em jogo.

Paisagem e memória

As paisagens cinematográficas permitem construções de diversas formas de ritmo, uma vez que lidam tanto com o ritmo da imagem e do som, quanto com o ritmo da paisagem. Isto é, tanto com as relações da imagem e do som com a paisagem, quanto com as relações da paisagem com os corpos que se relacionam com ela.

Alguns cineastas investem na construção de novos ritmos que, por sua vez, criam a possibilidade de construção de novas configurações de enquadramento e composição das paisagens. Isso significa que, através de seus filmes, esses cineastas ampliam nossa percepção, fazendo com que também sejamos capazes de construir paisagens inéditas, desconhecidas até então, e voltamos para o mundo com olhares renovados.

Dentre as inúmeras formas de ritmo que se pode estabelecer com as paisagens, destacamos a relação com a memória. No livro *Paisagem e Memória*, o escritor Simon Schama já indica uma conexão intrínseca entre esses dois conceitos, ao estabelecer uma relação entre a paisagem e a percepção humana. Para o escritor, a relação entre memória e paisagem é de tal forma imprescindível que, apesar de estarmos habituados a situá-las em campos distintos, elas são inseparáveis. Para Schama, « Antes de poder ser um repouso para os sentidos, a paisagem é obra da mente. Compõe-se tanto de camadas de lembranças quanto de estratos de rochas. » (Schama, 1995: 17).

A fim de aprofundar a pesquisa sobre a relação entre paisagem e memória, seria interessante investigar a noção de vestígio. Segundo o filósofo Emmanuel Lévinas, « o vestígio é a inserção do espaço no tempo. » (Lévinas, 2012: 65). Nesse sentido, o vestígio é a presença da ausência e a ausência, um estado que incorpora uma presença. Somente por meio do atravessamento da paisagem é possível deixar vestígios. Por isso, a conexão que temos com as paisagens passa por uma identificação dos vestígios. Ou seja, nos relacionamos com determinada paisagem na medida em que reconhecemos que ela tenha sido atravessada por algo, ou alguém, ou que apresente uma possibilidade de atravessamento.

O corpo que passa deixa um rastro na paisagem. São as marcas dessa passagem que inscrevem memória nos espaços. Na filosofia de Lévinas, « O vestígio não é um sinal como qualquer outro. [...] Ser, na modalidade de *deixar um vestígio*, é passar, partir, absolver-se. » (Lévinas, 2012: 65). O vestígio também instaura um silêncio: « o poema ou a obra de arte guarda o silêncio, *deixa ser a essência do ser*, como o pastor guarda o seu rebanho. » (Lévinas, 2012: 96). O vestígio diz respeito tanto a uma alternância espacial (a presença de uma ausência) quanto a uma alternância temporal (o presente de um passado).

Nesse sentido, a relação entre paisagem e memória se faz através de negociações entre lembrança e esquecimento. O vestígio encontrado em determinada paisagem permite que algo seja lembrado – a passagem de um corpo, de uma comunidade, de um fenômeno físico – e, ao mesmo tempo, que algo seja esquecido, uma vez que o vestígio é a prova da existência de um passado no presente.

Desse modo, a coexistência da lembrança e do esquecimento é fundamental para se pensar na relação entre memória e paisagem. O vestígio é um índice de que algo se passou em determinado espaço. Desse modo, estabelece uma ponte entre espaço e tempo.

Segundo o pensador Andreas Huyssen, a memória não se dá somente no tempo: « A memória, é claro, não diz respeito apenas ao tempo, mas é sempre espacializada em contextos nacionais, urbanos e daí por diante. Então, tempo e espaço devem ser pensados juntos e eu não pensaria em separá-los, mas sim em vê-los em sua relação dialética. » (Huyssen, 2012). Ao analisar a obra do artista William Kentridge, Huyssen afirma que:

A contínua metamorfose de coisas, rostos e paisagens é o princípio norteador da progressão do desenho. A rasura, o apagamento e a eliminação transformam-se nas manifestações materiais da própria estrutura da memória. O que resta do movimento do tempo é o vestígio. [...] O binário corriqueiro memória versus esquecimento, como uma escolha tipo ou isto, ou aquilo, é desmentido pela preservação de vestígios do passado, sob a forma de sombras, manchas e contornos mnêmicos nos desenhos, e até dos vestígios de pó de carvão visíveis no papel e no filme. Ainda que apenas sugerido em elementos vestigiais, o passado permanece materialmente presente em resíduos parecidos com sombras. As diferentes formas de esquecimento são parte da memória, inescapavelmente. Lembrar significa ler vestígios; requer imaginação, atenção do olhar, construção. (Huysen, 2014: 68)

Ora, se lembrar significa ler vestígios, a memória de uma paisagem está diretamente relacionada com o que se deixou ou se encontrou nela. O vestígio nos induz, portanto, a uma atualização da memória. Poderíamos então considerar que o vestígio é uma memória em ato, que se configura como uma memória inscrita numa superfície.

Segundo a filósofa Jeanne Marie Gagnebin, citando Paul Ricoeur, é preciso diferenciar a lembrança que surge espontaneamente de uma busca intelectual consciente.

Como Paul Ricoeur observou, os gregos tinham duas palavras para designar a atividade da memória: mnème, a imagem mnêmica, a lembrança que surge espontaneamente, sem a vontade do sujeito, que o afeta portanto; e anamnesis, uma busca intelectual consciente, uma atividade do espírito, atividade de procura e recolhimento que se aproxima da atividade da razão, do logos. (Gagnebin, 2014b: 239)

O vestígio, portanto, possibilitaria a prática da *anamnesis* que, através da escrita, pode gerar uma atualização da memória. O cinema é uma escrita que se dá sempre no tempo presente, mas em relação a algo que já não está lá, isto é, com um vestígio, com uma ausência. Nesse sentido, o cinema é ritmo – ritmo temporal e ritmo espacial. É preciso pensar o cinema através da dialética entre espaço e tempo.

Escrita, memória e paisagem

No filme *Nostalgia da Luz*¹ (2010), o realizador Patricio Guzmán investiga os mistérios de uma paisagem – o deserto do Atacama - para se questionar acerca da memória de um país – o Chile. Através da observação direta dos vestígios encontrados no céu e na terra do deserto chileno, Guzmán chega à sua principal temática: a memória dos presos políticos desaparecidos na ditadura de Pinochet.

No início do filme, sobre imagens do interior de uma casa chilena bem iluminada, Guzmán começa uma narração em *off* que relembra o período de sua infância e sua paixão pela astronomia, num tempo em que Santiago vivia em paz: « *El tiempo presente era el único tiempo que existía.* » (Guzmán, 2010: 05'45''). Em seguida, nos introduz a um duplo fenômeno que teria ocorrido no Chile: a chegada de um sopro revolucionário que colocou o país em contato com o mundo e o desembarque de cientistas de diversas partes, que encontraram no deserto do Atacama um lugar ideal para a construção dos maiores telescópios do planeta. Mas um golpe de Estado teria atrapalhado ambos os projetos. No

¹ O filme *Nostalgia da Luz* (2010) é o primeiro da trilogia de Patricio Guzmán sobre a ditadura de Pinochet no Chile. O segundo é *O Botão de Pérola* (2015) e o terceiro, *A Cordilheira dos Sonhos* (2019).

entanto, se os cientistas foram ajudados pelos colegas estrangeiros, o sopro revolucionário não foi.

Na primeira parte do filme, Guzmán mostra paisagens do espaço sideral e da areia desértica, entrevistando astrônomos e arqueólogos acerca do passado. Ao ser perguntado de onde viemos, aonde estamos e para onde vamos, o astrônomo Gaspar Galaz reflete sobre a própria fisicalidade do tempo. Segundo ele, por mais rápida que seja a nossa percepção da luz, ela sempre acontece depois de sua emissão: « *El tiempo presente no existe. [...] El único presente que existe es el que tengo en mi mente.* » (Galaz, 2010: 19:12).

Em seguida, o realizador conversa com o arqueólogo Lautaro Nuñez, que lhe mostra algumas inscrições de pastores pré-colombianos, de mais de 10000 anos. A grande questão, segundo o arqueólogo, seria, portanto: « Por que os arqueólogos e os astrônomos estão no mesmo lugar? » (Nuñez, 2010: 25:30). Nesse sentido, o deserto do Atacama seria uma porta para o passado. Ao que Patricio Guzmán rebate: « *Y sin embargo es un país que no trabaja su pasado.* » (Guzmán, 2010: 26:48).



Fig.1: Fotograma de *Nostalgia da Luz* (Patricio Guzmán, 2010)

Essa questão introduz a segunda parte do filme, em que são apresentados vestígios das pessoas que percorreram e habitaram o deserto. Em primeiro lugar, fotografias em P&B de indígenas e mineradores que ali viveram. Em seguida, as ruínas de Chacabuco - o maior campo de concentração da ditadura de Pinochet, também localizado no deserto do Atacama. Segundo a narração de Guzmán, as celas dos presos políticos de Chacabuco eram as mesmas casas dos mineradores do séc XIX que ali viveram - os militares tiveram apenas que colocar cercas de arame farpado, aproveitando as construções que já existiam.

Na paisagem em ruínas, Guzmán conversa com Luíz Henríquez, ex-presos político que viveu em Chacabuco. Falam de um grupo de prisioneiros que observava as estrelas, incentivados por um preso político que entendia bem de astronomia. Luíz Henríquez teria sido introduzido ao conhecimento das estrelas, tendo aprendido inclusive a fazer um telescópio. Nas ruínas de Chacabuco, localizadas no mesmo local em que os presos políticos observavam as estrelas, Luíz Henríquez nos mostra inscrições que faziam nas paredes das celas. Embora a observação das estrelas tenha servido apenas para que o espírito de Luíz Henríquez tenha permanecido livre, os militares proibiram as aulas de astronomia porque temiam que os presos fugissem guiados pelas estrelas.

Em seguida, Guzmán conversa com Miguel Lawner, um arquiteto que fora preso cinco vezes e que foi capaz de reproduzir milimetricamente os campos de concentração dos presos políticos chilenos em seus desenhos. Guzmán diz que Miguel e sua mulher são a metáfora do Chile: Miguel, a memória; sua mulher, o esquecimento (pois se trata de uma senhora com Alzheimer).

Guzmán nos introduz então ao telescópio *ALMA*, localizado a 5000 metros de altitude, construído por muitos países – com 60 antenas, que funcionam como 60 orelhas para ouvir as ondas do céu. É lá que entrevista um jovem engenheiro astrônomo. Victor González nasceu na Alemanha mas é um “filho do exílio”, de pais chilenos. Hoje, trabalha no telescópio *ALMA* enquanto sua mãe é terapeuta de ex-presos políticos.



Fig.2: Fotograma de *Nostalgia da Luz* (Patricio Guzmán, 2010)

A mãe de Victor fala das mães e mulheres que continuam buscando seus familiares desaparecidos. Assim, Guzmán adentra a terceira parte do filme, sobre essas mulheres que procuram encontrar, no deserto do Atacama, os corpos de seus familiares, numa busca que se assemelha mais à dos arqueólogos do que à dos astrônomos.

Nesse momento do filme, vemos mulheres buscando vestígios dos desaparecidos no deserto. Guzmán nos conta que durante 17 anos Pinochet assassinou milhares de prisioneiros políticos e que um grupo de mulheres de Calama permaneceu durante 28 anos buscando os corpos de seus familiares. Hoje, alguns grupos de mulheres continuam buscando os vestígios dos desaparecidos em diferentes partes do país.

Guzmán entrevista duas dessas mulheres e diz que durante as filmagens um corpo de uma presa política fora encontrado no deserto. Elas dizem que desejam encontrar os corpos inteiros de seus entes amados, e não apenas algumas partes. Violeta Berríos revela que vai continuar procurando mas que não sabe se os corpos foram jogados no mar ou no deserto. É então que faz uma declaração que sintetiza todo o paradoxo implícito no filme: por que ainda não inventaram telescópios que, além de olhar para o céu, possam também olhar através da terra e assim ajudar na busca dos corpos dos desaparecidos? Os seres humanos são capazes de construir os mais sofisticados telescópios e dessa forma investigar os mistérios do que aconteceu no passado do espaço sideral, mas são incapazes de criar ferramentas para solucionar o problema dos presos políticos desaparecidos em todo o território latino-americano.



Fig.3: Fotograma de *Nostalgia da Luz* (Patricio Guzmán, 2010)

No final do filme, Guzmán nos apresenta à Valentina Rodríguez, astrônoma e filha de pai e mãe desaparecidos. Valentina diz que o contato com o espaço sideral nos permite relativizar nossa existência na Terra e, assim, suaviza sua dor.

Em seguida, o realizador leva o grupo de mulheres ao observatório para ver as estrelas, numa cena singela que sugere alguma esperança, e comenta: « *la busca de las mujeres nunca se cruzó con la busca de los astrónomos.* » (Guzmán, 2010: 01:14:40).

Sobre imagens de bolas de gude, Guzmán relembra sua infância, num momento em que o Chile ainda era um país isolado do resto do mundo. Diz que frente às questões do Cosmos, os problemas do Chile poderiam parecer pequenos – mas colocados em cima de uma mesa, são tão grandes como uma galáxia. Vemos as bolas de gude e ouvimos Guzmán falando de uma época de inocência, sua e de seu país: « *En esa época cada uno de nosotros podría guardar en el fondo de los bolsillos el Universo entero.* » (Guzmán, 2010).

Por fim, sobre planos gerais das luzes de Santiago, à noite, Patricio Guzmán conclui: « *Yo 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 que no la tienen, no viven en ninguna parte.* » (Guzmán, 2010: 01:30:31).

A escrita como inscrição da memória

Se a escrita é um rastro, um vestígio que insere o espaço no tempo, então organizar os fragmentos da memória em função de uma escrita não implicaria investigar as paisagens em que vivemos e inscrevê-las em nossas narrativas? E além disso, não seria necessário inscrever nossa memória, deixar rastros, vestígios nas paisagens pelas quais percorremos?

Será que assim podemos criar novas formas de se perceber o mundo e, desse modo, propor novas formas de convivência entre os seres?

Para falar sobre a escrita em si, Jeanne Marie Gagnebin recorre a Aleida Assman:

Aleida Assman se detém ainda numa outra metáfora-fundadora de nossa concepção de memória e de lembrança: a da escrita, este rastro privilegiado que os homens deixam de si mesmos, desde as estelas funerárias até os e-mails efêmeros que apagamos depois do uso – sem esquecer, naturalmente, os papiros, os palimpsestos, a tábua de cera de Aristóteles, o bloco mágico de Freud, os livros e as bibliotecas: metáforas-chave das tentativas filosóficas, literárias e psicológicas de descrever os mecanismos da memória e do lembrar. Embora sempre tivesse havido uma outra imagem para dizer esses mecanismos, a imagem da imagem justamente, parece que até hoje, e apesar da tão comentada preponderância contemporânea das imagens sobre o texto, continuamos falando de escrita, escritura, inscrição quando tentamos pensar em memória e lembrança. (Gagnebin, 2014a: 111)

Em sua leitura de Proust, a filósofa nos lembra que, no trabalho de rememoração, é preciso oscilar entre estados de concentração e distração, pois « não há reencontro imediato com o passado, mas sim sua lenta procura, cheia de desvios, de meandros, de perdas que as frases proustianas mimetizam, atravessando as numerosas, diversas, irregulares e heterogêneas camadas do lembrar e do esquecer. » (Gagnebin, 2014a: 160-161).

Acerca das relações entre escrita, memória e paisagem, desenvolvemos não só a questão de um atravessamento da paisagem, como também a de um alinhamento da memória. Para se avançar rumo a novas configurações do mundo através da escrita de nossas narrativas, portanto, será necessário um cruzamento entre memória e paisagem, tanto no sentido de um atravessamento espacial, quanto no sentido de um alinhamento temporal. Esse cruzamento será sempre uma negociação entre escrita e apagamento, lembrança e esquecimento, fluxo e corte.

Bibliografia

- Conde, Miguel (2012). “Andreas Huyssen discute relações entre políticas da memória e direito”. *Globo Universidade*, 3 agosto. Disponível em: <http://redeglobo.globo.com/globouniversidade/noticia/2012/08/andreas-huyssen-discute-relacoes-entre-politicas-da-memoria-e-direitos.html>. [05.10.2020].
- Gagnebin, Jeanne Marie (2014a). *Lembrar Escrever Esquecer*. São Paulo: Editora 34.
- Gagnebin, Jeanne Marie (2014b). *Limiar, Aura e Rememoração – ensaios sobre Walter Benjamin*. São Paulo: Editora 34.
- Huyssen, Andreas (2014). *Culturas do Passado Presente*. Rio de Janeiro: Contraponto Editora.
- Schama, Simon (1995). *Paisagem e Memória*. São Paulo: Editora Schwarcz.

Filmografia

- Sachse, R. (Produtor) & Guzmán, P. (Realizador). (2010). *Nostalgia da Luz*. Chile:

- Atacama productions.
Sachse, R. (Produtor) & Guzmán, P. (Realizador). (2019). *A Cordilheira dos Sonhos*.
Chile: Atacama productions.
Sachse, R. (Produtor) & Guzmán, P. (Realizador). (2015). *O Botão de Pérola*: Chile:
Atacama productions.