

PRESENÇA IMEMORIAL EM NOSTALGIA DA LUZ (2010)

IMMEMORIAL PRESENCE IN NOSTALGIA FOR THE LIGHT (2010)

Camila Vinhas ITAVO*

Resumo: Reflexão sobre o longa-metragem *Nostalgia da Luz* (2010), de Patricio Guzmán como um filme-ensaio performático que põe em jogo para o espectador uma experiência sobre o papel da memória na imensidão da subjetividade humana, ao mesmo tempo em que produz verdade histórica sobre fatos que revela. Assim, busca-se detalhar a escrita cinematográfica de Guzmán, observando como ele pluraliza sua abordagem da memória e dá vazão a uma narrativa do trauma que foi a passagem do Governo Allende para o golpe sucedido pela ditadura militar de Pinochet (1973 – 1990) para a sociedade chilena. Analisando-o como um cinema testemunho que produz mais do que um documento fundamental à história humana, reinventa o valor subjetivo e criativo do documentário, propondo uma interlocução entre passados e presente e dando as coordenadas de sua montagem e poder de remontagem ao convocar o espectador-montador para reconstrução do presente e da história além do filme.

Palavras-chave: História; Filme-ensaio; Espectador-montador; Memória.

Abstract: Reflection about the film *Nostalgia for the Light* (2010), by Patricio Guzmán, approaching it as a performative essay-film that invites the viewer to experience the role of memory in the vastness of human subjectivity, as it produces historical truth over the facts it reveals. Therefore, Guzmán's cinematographic writing is put to analysis by observing how he amplifies his approach of memory as he sets the scene to the ambiguous trauma that was the coup that took place in Chile, deposing president Salvador Allende and giving way to Pinochet's military dictatorship (1973-1990), and its consequences for all Chilean society. Considering it as a testimony that produces more than a fundamental document to the human history, the film reinvents the subjective and creative value of the documentary, suggesting a direct dialogue between the multiple pasts and the present and giving the coordinates of his own assembling process and to the possibility of reassembling it as he calls the so-called viewer-assembler to the reconstruction of both present and the history that goes beyond the film.

Keywords: History; Essay-film; Viewer-assembler; Memory.

Memória é presença

Patricio Guzmán dá ao cinema um valor imemorial. Sua obra é como sua própria descrição do deserto do Atacama no filme *Nostalgia da Luz*, “um grande livro aberto da memória que pode ser lido, folha por folha”. Nesta obra ele dá ao valor humano potência de luz e evidencia as sombras da humanidade quando clareia o trauma sofrido em sua história pessoal e memória social, em sua experiência de lugar, terra natal, em sua identidade primeira. É uma obra que fala de um não lugar uma vez que seu próprio lugar foi roubado

* Mestranda no Programa Interdisciplinar de Pós-Graduação em Performances Culturais - Faculdade de Ciências Sociais - UFG. Pós-graduada em História e Narrativas Audiovisuais – Faculdade de História - UFG, 2016. Pós-graduada em Cinema e Processos Audiovisuais - Faculdade de Cinema – UEG, 2017. Bolsista CAPES. E-mail: camila.vinhas@gmail.com. O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Brasil (CAPES) - Código de Financiamento 001

pelo estado que também sequestrou e assassinou seus amigos entre mais de trinta mil cidadãos chilenos.

Tão impactante quanto as histórias desveladas é a estética alinhavada pela fotografia e pela trilha sonora, brilhantes, líricas, dramáticas, pontuais. Silêncios e ventos intercalam-se no tempo ritmado dos planos milimetricamente montados como se pode observar na planilha 1:

Planos em segundos / 5	7	10	15	20	25	30	35	40	mais
I I I I		I							
I I		I							
I I I		I							
I I I I I I		I I							
I I I I I I				I					
		I							
I		I							
I I I I	I I I								
I I I I I I		I	I			I			
				I					
		I I I							
I								I	
		I							
I I								I	
I I I I I I I I I I I I	I		I						
I I I I I I I		I I I							
I I I I I I I I I I I I					I				
			I						
		I I							
			I						
		I I					I		
				I					
I I				I					
	I I I								
I I I						I			

				I					
			I		I				
	III	II	I						
		III							
	I		I						
III						I			
				I					
		I							
I				II	I				
II			I						
		I							
II						I			
			I	I	I				
I		I							
II	I								
I	I								
IIII		I							
IIIIIII		I							
IIII						I			
III						I			
II							I		
IIIIIIII	I	I							
III	I								
I					I				
IIIIIIII		I							
	II				I				
		I							
II	I	I							
IIII	I								
II								I	
			I						
III		I							

I I I I I				I				
			I					
I I I								I 100
					I			
				I				
		I						
							I	
		I						
			I I I					
I I I I I I I I I I I I I I I I		I						
I I I I I I				I			I	
I					I			
I I I			I					
		I						
I		I			I			
			I					
I				I				
		I I I						
I I I								I 150
			I					I 45
		I I						
I I I		I I						
I I I I		I I						
	I						I	
I I					I			I 45
			I					
		I I						
					I			
I I								I 170
							I	
I I I					I			
				I				

		I							
I		II							
III		I							
IIII				I					
I				I					
IIIIIIIIII						I		I	
I		I	I						
		II							
II		I							I 50
IIIIIIIIIIIIIIII									
II		I							
III		I					I		
IIIIIIIIII						I			
III		I	I	I					
IIIIIIIIIIIIIIII		I							
I		I	I						I 45
		I	I						
		I					I		
			I						
I						I			
			I			I			
			I						
IIII						I			
		I				I			
		I					I		
						I			
I									I 45
I						I			
						I			
		II							
III		I							
III	I								

I I		I							
I I								I	
I I I							I		
I		I	I						

Leitura do tempo de cada plano (I) do filme, medidos em segundos, demonstrando o ritmo e a cadência adotados pelo processo de montagem.

Neste tempo matematicamente pensado, a música alcança a profundidade dos silêncios abissais. São espaços abertos para um cinema que retrata e provoca experiência, que é provocado por ela.

De acordo com Dilthey, as estruturas de experiência não são as “estruturas cognitivas” sem vida, estáticas e “sincrônicas” tão amadas pelos “estruturalista de pensamento” que dominam a antropologia francesa já há tanto tempo. É claro que a cognição é um aspecto ou uma “dimensão” importante de qualquer estrutura de experiência. O pensamento clarifica e generaliza a experiência vivida, mas a experiência é carregada de emoção e volição, fontes respectivamente de juízos de valor e preceitos. [...] Ao longo de todo o processo da performance, o que normalmente fica fechado nas profundezas da vida sociocultural, inacessível à observação e à razão cotidianas, é convocado – Dilthey usa o termo *Ausdruck*, “uma expressão”, genitivo de *ausdrucken*, que ao pé da letra significa “espremer, extrair”. O “significado” é extraído de um evento que foi vivenciado diretamente pelo dramaturgo ou pelo poeta, ou que conclama para a compreensão (*Verstehen*) penetrante e imaginativa. Uma experiência em si é um processo que “extrai” uma “expressão” que a completa. (TURNER, 2015, p.15-16.)

É um cinema que ensina sobre o inestimável valor desta arte para o imaginário humano enquanto cultura, história, poesia, memória, reconstrução do presente, instrumento da consciência, telescópio, microscópio, como luz e sombra da evolução humana.

A memória atende ao chamado do presente. Mas, teremos que transpor, muitas vezes, a enorme distância temporal entre o fato narrado pela testemunha e o acontecido. (...) Bem mais que um documento unilinear, a narrativa da testemunha mostra a complexidade do real. Oferece uma via privilegiada para compreender a articulação dos movimentos da história com a cotidianidade. É muito belo escutar esse rememorar meditativo da testemunha. E nós então compreendemos que se pode fazer da memória um apoio sólido para a construção do presente e ela se torna para nós uma verdadeira matriz de projetos. (BRUCK, 2012, p.197)

Ecléa Bosi lembra que enraizar-se é um direito fundamental do ser humano e que a negação a esse direito tem conseqüências graves para a cultura e para a vida em sociedade.

Porque o passado reconstruído não é um refúgio, mas uma fonte, um manancial de razões para lutar. Então, a memória deixa de ter aqui um caráter de restauração do passado e passa a ser a memória geradora do futuro: memória social, memória histórica e coletiva. Nós pesquisadores que recolhemos o passado sabemos que ele é um dos mais difíceis e misteriosos

dos conceitos. O passado não é uma sucessão de fatos ou camadas que se vai escavando. A memória desconhece a ordem cronológica. Minha hipótese é que ela opera com grande liberdade, recolhendo fatos memorados no espaço e no tempo - mas por que se relacionam através de índices de significação comum. São constelações de eventos mais intensas quando sobre elas incide o brilho de um significado coletivo. Esse intenso movimento de recuperação da memória nas ciências humanas se constitui hoje numa verdadeira moda acadêmica. O vínculo com o passado é vital porque dele se extrai a seiva para a formação da identidade. (BRUCK, 2012, p.198)

Patricio Guzmán realiza exatamente este movimento em torno da memória em *Nostalgia da Luz*. Parece seguir em busca de uma verdade histórica e pessoal que foi refutada e estilhaçada como os ossos enterrados no deserto tão desejados como diamantes em minas.

O desenraizamento a que nos obriga a vida moderna é uma condição desagregadora da memória. Um dos mais cruéis exercícios da opressão na sociedade moderna (opressão de natureza econômica) é a espoliação das lembranças. (BRUCK, 2012, p.199)

Patricio Guzmán é considerado o cineasta do Golpe, um guardador da história chilena. Nesta reflexão é lido também como um cineasta que produz um tipo de conhecimento em *Nostalgia da Luz* que se vale de vários campos do conhecimento para isto. Coloca em jogo a história vista de baixo e a história social, a memória social e o imaginário coletivo, os traumas e as esperanças, os passados e campos do conhecimento que o pesquisam como a arqueologia e a astronomia e o presente em relação à história, tudo num único filme-ensaio onde ao final o próprio cineasta assume:

Creio que a memória tem a força da gravidade, sempre nos atrai. Os que tem memória são capazes de viver no frágil tempo presente. Os que não a tem, não vivem em nenhuma parte! Cada noite, lentamente, impassível, o centro da galáxia passa por cima de Santiago. (GUZMÁN, 2010)

Muitos enredos se entrelaçam neste filme-ensaio. Nesta pluralidade poderíamos considerar o deserto do Atacama como acolhedor da memória multiplamente representada ali, um lugar que conserva em si a possibilidade de acessarmos muitas sagas vindas de um passado de milhões de anos atrás, de outro passado de 10 mil aos atrás e de outro ainda de pouco mais de 30 décadas atrás. A memória e o que fazemos dela no presente é o tema do filme. E, como um filme-ensaio, ele se coloca à prova e convida o espectador à essa prova.

A questão apresentada é como o cineasta realiza este jogo com o espectador, através do próprio filme como um dispositivo. Como a estratégia de montagem pode se tornar o próprio convite à interlocução para o espectador-montador assumir seu papel no jogo disposto no filme?

Como personagem principal, a memória, no filme é mostrada sob vários prismas, como em memória social, memória compartilhada, memória revelada pelo dispositivo do cinema e memória subjetiva, todas situadas no campo da experiência humana. O filme além de micro e macro situar a experiência humana na história, se coloca como uma experiência estética que alcança algo de imemorial.

A memória coletiva se distingue da história sob pelo menos dois aspectos. Ela é uma corrente de pensamento contínuo, de uma continuidade que nada tem de artificial, pois não retém o passado senão o que ainda está vivo ou é capaz de viver na consciência do grupo que a mantém. (HALBWACKS, 2013, p. 102)

Através de uma montagem rítmica, elíptica, espacial, gráfica, específica, a imagem cinematográfica foi potencializada ao máximo. Como se as imagens e as histórias falassem por si mesmas, em grandes momentos de silêncios sonoros. Analisando sua lógica visual, marcada por elipses poéticas que desvela a nostalgia dos passados presentes no filme.

São vários tipos de história que se cruzam, a história tradicional dos grandes homens e a história vista de baixo, literalmente, a história social, a micro-história e suas memórias, dando sentido à fonte oral que flui pela trilha sonora dramática e lírica com a qual as imagens são tecidas como se dançassem.

Na precisão do ritmo dos planos é possível ler uma espécie de tutorial expresso ao espectador que é instigado a se tornar montador, ou seja, agente neste filme-ensaio. Talvez esta proposta extrapole o próprio filme como dispositivo do conhecimento histórico e possa ser usada por muitos campos do conhecimento quando escutamos a voz deste grande cineasta, cientista da memória, que tem a própria vida como campo de pesquisa.

Como evidencia Halbwacks, “A memória pessoal existe, mas ela pouco significa isolada da memória de um grupo, de uma memória coletiva” (HALBWACKS, 2013, p. 73). Observando a trajetória do cineasta e os procedimentos fílmicos adotados em *Nostalgia da Luz*, vê-se um cinema que cria com precisão e delicadeza uma forma para evidenciar a fragilidade do tempo presente, que se expressa enquanto montagem para que o espectador desperte como cocriador no tempo presente do filme enquanto o assiste. Com essa montagem trabalhada para que espectador-montador tenha a possibilidade de polissemizar os sentidos dados à narrativa do filme, de uma ótica pessoal e de outra universal, ainda mostra certa saudade da vida sem ameaças, sem a imposição do poder do estado sobre a liberdade, de viver um corpo de luz que tem um mecanismo óptico dependente da luz. E esta montagem elíptica cheia de recursos cut away¹ - efeito de simultaneidade através de uma linha poética assumida pela montagem - nos leva a uma experiência estética e histórica que propicia um

caleidoscópio de verdades incontadas e imagens reais memoráveis e inimagináveis, pluralizando a idéia de passado e a construção de presente.

A verdade histórica se relaciona com a história da história. A verdade histórica é um sentido atribuído, que reúne passado e futuro num presente determinado, que, aceito de modo mais ou menos consensual, constrói uma identidade das sociedades, que as localiza em seu tempo e as torna mais eficientes na ação. A verdade histórica seria uma representação construída em cada presente da relação passado/futuro e que mantém um diálogo permanente com as representações dessa relação dos presentes, passados e futuros. (REIS, 2005, p. 175)

“O homem que pensa no Homem não pensa em si mesmo”. Sob o ponto de vista de Max Weber talvez pudéssemos inverter esta perspectiva para então afirmar: O homem que busca em si mesmo se encontra na Humanidade, ou deveríamos dizer, na Natureza? De todas as formas, em Sociologia de Max Weber é possível observar em sua afirmação sobre “o que se considera, sob certo ponto de vista, como efeito pode, por sua vez, agir como causa, assim como o que se chama de causa pode ser considerado, sob outro ponto de vista, como efeito. Existem duas maneiras de encarar a causalidade”. A realidade empírica, para Weber, é infinita e incognoscível.

Para Weber, não há diferença de natureza entre uma atividade individual e uma atividade social ou coletiva. Se a relação com a história tem a ver com a experiência, então também tem a ver com a memória e com as sensibilidades. Como a estética no cinema engendra a sensação de realidade com seus elementos que constroem uma retórica de convencimento? Como a estética cinematográfica pode se tornar uma forma de conhecer o mundo para que a história produza alguma vivacidade emancipatória?

Partir da imagem, partir de imagens, não buscar somente pela ilustração, confirmação ou desmentido do outro saber que é o da tradição escrita. Considerar as imagens como tais, com o risco de apelar para outros saberes para melhor compreendê-las. Os historiadores já colocaram em seu lugar legítimo as fontes de origem popular, primeiro as escritas, depois as não escritas, o folclore, as artes e as tradições populares. Resta agora estudar o filme, associá-lo com o mundo que o produz. Qual é a hipótese? Que o filme imagem ou não da realidade, documento ou ficção, intriga autêntica ou pura invenção, é História. E qual é o postulado? Que aquilo que não aconteceu (e porque não aquilo que aconteceu?). As crenças, as intenções, o imaginário do homem são tão História quanto a História. (FERRO, 1992, p. 86)

Embora aqui não se conceba o filme como testemunho único de uma época, ele é um testemunho fundamental. “Temos que compreender os códigos de comunicação que estão por trás da imagem e temos que discutir esses códigos e as informações, as técnicas de

transmissão de conhecimento que estão presentes no cinema e que estão presentes no filme”, detalha Rivair Macedo.²

Presente nunca passado

A escrita cinematográfica ensaística é feita enquanto se pensa sua realização, uma experiência sistematizada e auto reflexiva que gera intersubjetividade, abre outra interlocução para o espectador dialogar com a obra como um montador que tem a opção de pluralizar os sentidos da narrativa do filme. Enquanto o realizador do filme-ensaio coloca as próprias experiências à prova, propondo uma estética para esta questão “pessoal” através do cinema, ele de alguma forma expõe o próprio filme como uma experiência de produção de conhecimento, como uma performance. É um ensaio artístico em que um questionamento pessoal se reflete num questionamento universal. Investiga as questões que estão postas no mundo para dialogar com suas questões pessoais. Como Victor Turner (2015) considera que “uma experiência nunca se completa verdadeiramente até se ‘expressar’, isto é, até que seja comunicada com termos inteligíveis para os outros, sejam esses termos linguísticos ou não”.

Em *Nostalgia da Luz* o tempo dos planos revela uma cadência própria e o ritmo adotado para a fluência das imagens. Como se os dois sentidos de elipse fossem usados nesta cadência, como uma curva que assume uma dramaticidade na montagem e uma supressão de um termo que pode ser subentendido, mas também pode ser ressignificado.

A banda sonora, o tom da narração pelo próprio diretor e a trilha sonora parecem ter sido estruturados a partir deste tempo super específico e ritmado dado às imagens. Na grande maioria são planos de cinco segundos. Em menor proporção, variam entre sete, dez e quinze segundos. Menos do que eles são os planos sequência de vinte a quarenta segundos. E quando chega a estes últimos a sequência de planos vem diminuindo a cadência aos poucos. Mas, em alguns momentos chaves da curva dramática, corta direto dos planos mais longos para o mais curto, de cinco segundos. Momento em que é possível observar ao mesmo tempo o fundo e o raso de uma vasta paisagem e de uma questão.

O ritmo dá a impressão da experiência de alguém que está subindo uma grande montanha e quando alcança algum platô mais alto toma mais tempo para contemplar a amplitude da visão que ganhou com a altitude. Mas a trajetória pode se tornar mais íngreme ou com diferentes obstáculos e normalmente depois da parada a subida é mais lenta. Até que ganha fôlego novamente e também uma nova paisagem à frente, então chega a pontos ainda mais altos onde o tempo para a contemplação aumenta mais. E a subida também se torna mais

difícil, em momentos tendo de usar tanto pés quanto mãos como apoio para a escalada. E quando chega no alto, tem apenas três planos maiores de 45 segundos, um de 100 segundos, outro de 150 segundos e o último de 170 segundos, nesta ordem crescente. A narrativa imagética, quando chega no ápice da montanha, toma o maior tempo de observação e depois desce parando em mais alguns platôs, contemplando. A planilha 1 ilustra com especificidade tais medidas adotadas no filme do começo ao fim.

Ainda no prólogo aparece a imagem do Planeta Terra como se visto do espaço. É uma imagem proporcionada exclusivamente pelo filme porque nenhum dos gigantescos telescópios presentes no deserto do Atacama é capaz de mostrar esta que é uma imagem vista de fora do planeta. Mas as mulheres do deserto em busca de seus ossos estilhaçados parecem proporcionar de sua perspectiva este olhar de fora da Terra com mais acuidade para ver a própria Terra, como a história vista de baixo. Parecem poder ver de fora como quem vê a vida da perspectiva da morte. Neste gesto de gentileza profunda com a memória, resgatam ou remendam seus corpos emocionais tão estilhaçados como os ossos que encontram em suas buscas diárias.

Testemunham a triste história da supremacia do poder sobre a liberdade e continuam testemunhando para a humanidade, numa espécie de júri planetário que se torna o deserto do Atacama, sobre o que pode ter acontecido com as pessoas roubadas de si mesmas e de seus entes queridos. Estas mulheres nos contam isso todos os dias. E seus corpos ainda experimentam sua subjetividade estilhaçada pela ditadura de Pinochet. São *Mulheres que correm com lobos* em busca de seus ossos, vestígios únicos de suas essências humanas capazes de costurar delicadamente sua noção de “vida viva”.

O filme extrapola a idéia do telescópio como janela para a vida além da guerra humana, e se torna ele mesmo um telescópio que pode mostrar a Terra vista do espaço, e ao mesmo tempo, se torna um microscópio evidenciando a trajetória dos ossos encontrados por estas mulheres-testemunha e que estão debaixo da terra.

O filme é um grande observatório micro-macrocósmico que pode nos dar a essência das estrelas medidas em quantidade de cálcio revelando sua identidade feita da mesma matéria que os ossos humanos. Corpos cósmicos em seres de luz, tanto estrelas quanto seres humanos, feitos ambos da mesma matéria, do mesmo movimento e da mesma lógica que permeia o universo todo.

Este observatório plural se experimenta como uma máquina de ver através da História para sentir o presente. Põe os pés no chão para olhar o céu de estrelas que nos ensinam a ver o

passado com mais elegância e nos dá consciência da fugacidade do presente quando percebemos que toda luz que existe ao nosso redor, por mais rápida que seja, é um vestígio do passado. Abolindo o tempo, torna-se a memória o próprio presente.

Quando o filme olha para o deserto do Atacama foca-se nos passados da humanidade. Um passado anterior que se refere à origem e desenvolvimento do próprio Planeta Terra. E um passado ulterior, do (sub)desenvolvimento da humanidade. O passado das estrelas está ligado ao nascimento. E, o passado da humanidade está ligado à morte. Nesta constelação familiar, a grande nostalgia é a lembrança de que fomos e somos feitos de luz, energia e matéria cósmica orbitando em torno do Sol.

Se abre como um livro da memória incorporando o deserto do Atacama em detalhes, surpreende com imagens magníficas das estrelas e galáxias a nos observar ao mesmo tempo em que estamos observando-as. No espaço sideral, elas permanecem como testemunhas da descontinuidade humana e da história por entre os mil grãos de areia do deserto. As únicas vidas presentes no Atacama são as mulheres buscadoras de ossos dos entes desaparecidos, raptados pela ditadura de Pinochet, e os homens pesquisadores das estrelas. Estão quase divididos por gênero não fosse a jovem astrônoma que teve os pais sequestrados e que também resgata suas memórias e referências nas estrelas.

Um dos programas de reparação da Comissão de Anistia, nascida como um dos principais marcos legais do sistema de reparações brasileiro, a Lei nº 10.559/2002, e que permaneceu durante a Comissão Nacional da Verdade, criada pela Lei nº 12.528/2011, quando realizou no Brasil a chamada *Clínica de Testemunho*, antes de se tornar um projeto audiovisual foi uma verdadeira clínica psiquiátrica “à câmara aberta” em que pessoas que sofreram tortura e que nunca tiveram a oportunidade e nem o ímpeto de falar sobre esta experiência se encontraram numa mesa redonda para relatarem o que foi feito com seus corpos e se escutarem.

A *Clínica de Testemunho* pôde constatar que mesmo no silêncio forçado, a violência corporal sofrida pela pessoa torturada atravessa gerações da sua família, afetando diretamente os que a antecederam e os que a procedem. A família e parceiros das pessoas que sofreram tortura apresentam sempre alguma grande fissura no seu corpo psíquico, social, emocional.

Assim a *Clínica de Testemunho* deixa vários legados como a compreensão do corpo como instrumento do presente, da mesma forma como expressam as mulheres buscadoras de ossos que sabem que se encontrados, estes ossos podem ser instrumento de reconstrução da trama emocional interrompida pelo sequestro de suas vidas pelo estado. Não há nada para elas

nesta vida, apenas a morte. A matéria da morte é o que lhes interessa para costurar seus corpos psíquicos desestruturados. São como a *Mulher Esqueleto*, *La Loba!* Precisam deste cálcio petrificado para localizarem o presente, sua existência e saírem da sombra da história do Chile.

Nostalgia da Luz é mais que um filme, é um testemunho da humanidade. Enquanto dá voz ao passado se torna presente e mostra aspectos de uma história que já não pode mais ser vista. Não é como a história das estrelas que não é tão fácil de ser distorcida pelo homem. Tem uma tristeza implícita no desejo de voltar a viver aquele momento. Mais do que da inexorabilidade da vida, *Nostalgia da Luz* fala da memória que deve ser preservada, revisitada, reconstruída diariamente para que seja a luz do presente.

O conhecimento é uma ruptura de paradigmas

Através de um discurso plural, *Nostalgia da Luz* evidencia polaridades em atrito e abre uma panorâmica micro-macrocósmica. A hipótese é a de que o filme da forma como resgata uma memória coletiva traumática também é constituído por verdades históricas, no presente, ao mesmo tempo em que abre caminho pelas elipses³ para a exploração do espectador-montador, tornando este processo uma experiência estética criativa.

Quais discursos são passíveis de escuta e interlocução em *Nostalgia da Luz*? Aqueles interseccionados pelas elipses. E, entre eles, a voz do próprio Patricio Guzman. É possível ler as elipses representando ou sendo a fala emotiva e fragmentada do memorialista, portadora de significação, como o próprio cineasta se escutando de fora, do lugar do espectador, seu campo de memória que é singular e coletivo ao mesmo tempo e está registrado pelo cinema.

E que tipo de conhecimento está produzindo? Ainda nas palavras de Ecléa Bosi, está produzindo um apoio sólido para a construção do presente e projeto de futuro para as sociedades. “Porque o passado reconstruído não é um refúgio, mas uma fonte, um manancial de razões para lutar”.

Para isso também treina o que pode ser chamado de espectador-montador, pois se coloca no lugar dele, inclusive, historicamente. Assim, o espectador é convidado a ser agente da montagem, e, entre seus hiatos, as elipses, ele tem o tempo necessário e as ferramentas para ressignificações entre os planos. Isso faz dele um cocriador efetivado pelo dispositivo fílmico, tornando esta interlocução um exercício de criatividade. Enquanto o documentário também se coloca com um tratamento criativo da realidade.

Os discursos interseccionados pelas elipses são os dos seres vivos presentes no deserto, apresentado em sua beleza e sacralidade como espaço de exceção à vida no planeta. Assim o documentário pressupõe uma postura de não controle nas suas relações com o outro. Revela o rosto do outro como paisagem de forma que o trabalho plástico e o semântico não se separam. É um cinema documental aliado da ciência social, e como ela, nos dá o mundo. Uma grande diferença é que Patricio Guzmán transforma esta relação numa espécie de método que expõe na precisão milimétrica adotada na distribuição do tempo dos planos.

Mostra que enquanto pesquisa com alta tecnologia as estrelas de um passado ainda mais remoto, a humanidade ainda usa uma maneira rudimentar para cavar ossos em busca dos entes queridos no deserto, como realidades paralelas, o jeito que a mulher cava e o astronauta abre a cúpula para apontar o telescópio para o céu esclarece um abismo entre a história da ciência e a história social, a história vista de baixo, a história cultural, e, a voz dos excluídos.

É possível observar o desenvolvimento da curva dramática entre a divisão temporal dos planos considerando os planos maiores como os mais tonais que dramaturgicamente costumam o imaginário ao inimaginado. Estes planos maiores de quarenta segundos, principalmente os únicos três planos de mais de cem segundos, são as paisagens da memória vistas da borda.

A metalinguagem é uma das chaves da dinâmica do jogo proposto. Por exemplo, quando o filme se inicia com um telescópio se preparando, conectando peça por peça, para abrir seu olhar, é uma metalinguagem que evidencia o dispositivo assim como convida o espectador a abrir seus próprios mecanismos de olhar, ver e sentir. E, quando vai terminar, faz justamente o contrário, parece que vai fechando o telescópio mas num jogo de deslocamento da luz e sombra muda de lugar, não fecha a porta de ver, golpeia o espectador, surpreendendo-o com o telescópio sendo preparado para ser observado pelas mulheres que olhavam para dentro da Terra e que agora vão olhar, pela primeira vez na vida, para as profundezas do céu. Assim como surpreende com imagens de bolinhas de gude como um microcosmos sobre a mesa enquanto se escuta a voz do cineasta declarando num tom de profunda saudade.

Comparados com a imensidade do Cosmos, os problemas dos chilenos poderiam ser considerados insignificantes. Mas se os colocarmos em cima de uma mesa, seriam tão grandes quanto uma galáxia. Fazendo este filme, olhando para trás, estas bolinhas de gude também me lembram a inocência do Chile quando eu era criança. Nessa época cada um de nós podia guardar no fundo dos seus pequenos bolsos o universo inteiro! (GUZMÁN, 2010)

Patricio Guzmán entrelaça campos de pesquisa em camadas numa discussão instrumental em que a narrativa é uma sedução. A maneira com que o cineasta se engaja no

cotidiano das pessoas evidencia um modo observativo com que realiza um cinema direto, através de uma câmera contemplativa, e ao mesmo tempo reflexiva, que capta o real construindo um modo de organizar memórias, sem atarrachá-las umas nas outras, através das elipses, numa montagem expressiva e de correspondências. Assim o documentário se torna exterioridade do sujeito, o cineasta, e do objeto, o tema tratado.

São enredos em camadas tratadas em metonímias, metáforas e metalinguagens do objeto a que se refere, a memória, enquanto sujeito que fala por si e o que é falado sobre o objeto. Ao mesmo tempo em que se produz cinema, se produz conhecimento que é contado através da fonte oral evidenciando um enredo Histórico que se faz presente.

Fala de algo da alma, da memória, mas também do ofício do historiador, daquele que recolhe os vestígios presentes na vida para reconstituir o acesso à experiência e fazer daquele passado emergir os “silêncios forçados” da memória. É um filme-ensaio que utiliza o cinema como instrumento de transformação social e revelação histórica desvelando detalhes e obscuridades nunca antes enfocados pela história geral. É um cinema de resistência que reconstrói a História que tanto se matou para ser apagada.

Anexo

Todos nós começamos como um feixe de ossos perdido em algum ponto num deserto, um esqueleto desmantelado que jaz debaixo da areia. É nossa responsabilidade recuperar suas partes. Trata-se de um processo laborioso que é mais bem executado quando as sombras estão exatamente numa certa posição, porque exige muita atenção. *La Loba* indica o que devemos procurar — a indestrutível força da vida, os ossos. (ESTÉS, 1994, p. 25)

La Loba

Existe uma velha que vive num lugar oculto de que todos sabem, mas que poucos já viram. Como nos contos de fadas da Europa oriental, ela parece esperar que cheguem até ali pessoas que se perderam, que estão vagueando ou à procura de algo. Ela é circunspecta, quase sempre cabeluda e invariavelmente gorda, e demonstra especialmente querer evitar a maioria das pessoas. Ela sabe crocitar e cacarejar, apresentando geralmente mais sons animais do que humanos.

Dizem que ela vive entre os declives de granito decomposto no território dos índios tarahumara. Dizem que está enterrada na periferia de Phoenix perto de um poço. Dizem que foi vista viajando para o sul, para o Monte Alban³ num carro incendiado com a janela traseira arrancada. Dizem que fica parada na estrada perto de El Paso, que pega carona aleatoriamente com caminhoneiros até Morelia, México, ou que foi vista indo para a feira acima de Oaxaca, com galhos de lenha de estranhos formatos nas costas. Ela é conhecida por muitos nomes: *La Huesera*, a Mulher dos Ossos; *La Trapera*, a Trapeira; e *La Loba*, a Mulher-lobo.

O único trabalho de *La Loba* é o de recolher ossos. Sabe-se que ela recolhe e conserva especialmente o que corre o risco de se perder para o mundo. Sua caverna é cheia dos ossos de todos os tipos de criaturas do deserto: o veado, a cascavel, o corvo. Dizem, porém, que sua especialidade reside nos lobos.

Ela se arrasta sorradeira e esquadrinha as *montañas* e os *arroyos*, leitos secos de rios, à procura de ossos de lobos e, quando consegue reunir um esqueleto inteiro, quando o último osso está no lugar e a bela escultura branca da criatura está disposta à sua frente, ela senta junto ao fogo e pensa na canção que irá cantar.

Quando se decide, ela se levanta e aproxima-se da criatura, ergue seus braços sobre o esqueleto e começa a cantar. É aí que os ossos das costelas e das pernas do lobo começam a se forrar de carne, e que a criatura começa a se cobrir de pêlos. *La Loba* canta um pouco mais, e uma proporção maior da criatura ganha vida. Seu rabo forma uma curva para cima, forte e desganhado. *La Loba* canta mais, e a criatura-lobo começa a respirar.

E *La Loba* ainda canta, com tanta intensidade que o chão do deserto estremece, e enquanto canta, o lobo abre os olhos, dá um salto e sai correndo pelo desfiladeiro. Em algum ponto da corrida, quer pela velocidade, por atravessar um rio respingando água, quer pela incidência de um raio de sol ou de luar sobre seu flanco, o lobo de repente é transformado numa mulher que ri e corre livre na direção do horizonte.

Por isso, diz-se que, se você estiver perambulando pelo deserto, por volta do pôr-do-sol, e quem sabe esteja um pouco perdido, cansado, sem dúvida você tem sorte, porque *La Loba* pode simpatizar com você e lhe ensinar algo — algo da alma. (ESTÉS, 1994, p. 24 e 25)

Referências

ABRAÃO, Paulo. Prefácio. In: SIGMUND FREUD ASSOCIAÇÃO PSICANALÍTICA (Org.). *Clínicas do Testemunho: reparação psíquica e construção de memória*. Porto Alegre: Criação Humana, 2014.

BOSI, Ecléa. *Memória & sociedade: lembrança de velhos*. 12ª ed. São Paulo: T.A., 2004.

BRUCK, Mozahir Salomão. *Memória: enraizar-se é um direito fundamental do ser humano - Entrevista com Ecléa BOSI* Dispositiva. v.1 n.2 p. 197, 198 e 199. Ago./dez.2012.

CARDOSO, Cristiane; FELLIPE, Marília; BRASIL, Vera V. (orgs). *Uma perspectiva clínico-política na reparação simbólica: Clínica do Testemunho do Rio de Janeiro*. Brasília: Ministério da Justiça, Comissão da Anistia; Rio de Janeiro: Instituto Projetos Terapêuticos, 2015.

ESTÉS, Clarissa Pinkola. *Mulheres que correm com os lobos: mitos e histórias do arquétipo da mulher selvagem*. [Tradução de Waldéa Barcellos]. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

FERRO, Marc. *Cinema e História*. Rio de Janeiro: Paz e Terra. 1992.

FREUND, Julien. *Sociologia de Max Weber*. RJ: Forense Universitária, 2003.

HALBWACHS, Maurice. *A memória coletiva*. [Tradução de Beatriz Sidou]. 2ª ed. São Paulo: Centauro, 2013.

MACEDO, Rivair. *Idade Média e Cinema - Cadernos IHU em formação - Ano 2 – Nº 11 – 2006 / ISSN 1807-7862 / Instituto Humanitas Unisinos - IHU. Pag 16.*

REIS, José Carlos. *História & teoria: historicismo, modernidade, temporalidade e verdade*. 2ª ed. Rio de Janeiro: FGV, 2005.

TURNER, Victor W. *Do ritual ao teatro: a seriedade humana de brincar*. [Tradução Michele Markowitz e Juliana Romeiro; revisão técnica Antonio Holzmeister Oswaldo Cruz]. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2015.

¹ CUT-AWAY - Este conceito só tem significado dentro do contexto da montagem. É uma tomada em close-up de uma ação secundária que está desenvolvendo-se simultaneamente em outro lugar, mas que tem uma relação direta com a ação principal. O cut-away deve ser montado entre duas tomadas da ação principal.

² *Idade Média e Cinema - Cadernos IHU em formação - Ano 2 – Nº 11 – 2006 / ISSN 1807-7862 / Instituto Humanitas Unisinos – IHU, p. 16.*

³ Noel Burch (1992) define a elipse como o hiato entre as continuidades temporais de dois planos, podendo incidir sobre qualquer duração. Com isso ela quer dizer que a lacuna temporal aberta pela elipse na diegese pode ter extensão imprecisa, ocultar apenas alguns segundos ou até mesmo remeter a ação para anos futuros. Burch (1992) propõe a distinção entre dois tipos de elipse, a primeira é curta e mensurável, percebemos sua amplitude pois ela preserva uma virtual continuidade espacial. O segundo tipo corresponde à elipse indefinida: “para ‘medi-la’, o espectador deverá receber ajudado “exterior”: uma réplica, um título, um relógio, um calendário, uma mudança de figurino... É uma elipse “a nível de roteiro” ” (Burch, 1992, p. 27).

Do dicionário: Elipse - substantivo feminino:

1. geom lugar geométrico dos pontos de um plano cujas distâncias a dois pontos fixos desse plano têm soma constante; interseção de um cone circular reto e um plano que corta todas as suas geratrizes.
2. gram ling num enunciado, supressão de um termo que pode ser facilmente subentendido pelo contexto linguístico ou pela situação.