

**A Nostalgia da Luz e a Memória das Estrelas:
o cinema de Patricio Guzmán**

*The Nostalgia of the Light and the Memory of the Stars:
Patricio Guzmán's cinema*

Ricardo LESSA FILHO¹
Rodrigo CARREIRO²

Resumo

As imagens da obra de Patricio Guzmán não possuem um destino mais nobre e concreto senão o de resgatar a memória suprimida pela ditadura chilena de Augusto Pinochet. Suas imagens nos concedem uma lição de história e de humanidade. A partir de análise de fragmentos dos filmes do diretor chileno, este estudo pretende examinar a ideia de resgate e corporificação de uma memória física e afetiva, a partir das possibilidades abertas pela sobrevivência das imagens registradas pelo cinema de Guzmán, que luta para comprovar os crimes de Pinochet, e honrar a identidade dos mortos naquele período.

Palavras-chave: Patricio Guzmán. Memória. Ditadura. Chile.

Abstract

The images of the work of Patricio Guzmán have no more noble and concrete destiny than to rescue the memory suppressed by the Chilean dictatorship of Augusto Pinochet. His images give us a lesson of history and humanity. From the analysis of fragments of the Chilean director's films, this essay intends to examine the idea of rescue and embodiment of a physical and affective memory, starting from the possibilities opened by the survival of the images recorded by Guzmán's films, that struggles to prove the Pinochet's crimes, and to honor the identity of the dead in that period.

Keywords: Patricio Guzmán. Memory. Dictatorship. Chile.

¹ Doutorando em Comunicação pela UFPE. Professor substituto da Universidade Federal de Alagoas. E-mail: ricardolessafilho@hotmail.com

² Doutor em Comunicação pela UFPE. Professor do Programa de Pós-Graduação em Comunicação e do Bacharelado em Cinema e Audiovisual da UFPE. E-mail: rcarreiro@gmail.com

Introdução

Através da Unidade Popular (organização suprapartidária que incluía comunistas, socialistas e movimentos populares), em 4 de novembro de 1970, Salvador Allende foi eleito presidente do Chile pelo voto do povo. Pelo povoamento dos desabrigados, dos trabalhadores rurais. Um povoamento de vozes, de rostos, dos traços de uma democracia que, pela primeira vez em sua história, conseguiu eleger um representante não exatamente oriundo do povo³, mas decidido a governar para o povo.

Povoar-se, no sentido atribuído por Beckett (2008), significa perder-se na esperança do Outro; significa cogitar – e crer, apesar de tudo – que um Eu será preenchido pelo Outro. No entanto, em 11 de setembro de 1973, um golpe (um movimento, uma destruição) militar cessou o momento emblemático da vida popular chilena pelas mãos de Allende. Um golpe. Um movimento no qual a presença humana é afetada em todo o seu direito à vida, à contestação, à diferença. Naquele momento, Salvador deu lugar a Augusto. Pinochet, o general do golpe, que então iniciou uma espécie de despovoamento. Do povoamento (da vida e da esperança; do alimento à educação) à despovoação (das torturas e sequestros; dos desaparecidos aos exterminados no fundo do mar e da terra desértica), o Chile passou a ver a imagem democrática do país implodida pela profunda violência de seu exército.

Despovoar-se é aniquilar o Outro que existe em nós. Assim, Pinochet e seu exército iniciaram, a partir do golpe, um movimento genocidário, um gesto de apagamento, lastro de toda violência. Nesse mesmo momento, emergiu Patricio Guzmán, cineasta que viveu todo o duplo movimento embrionário – o de Allende pela esperança, o de Pinochet pela barbárie. Mas exatamente que movimento movia as imagens de Guzmán? O percurso ensaístico desvelado por este texto tem, como objetivo central, investigar a presença da memória, do esquecimento e da sobrevivência como elementos centrais na produção audiovisual de Guzmán.

Da primeira à última imagem materializada em filme, Guzmán tentou encontrar elementos da verdade na história de seu país, recorrendo com frequência a vestígios

³ Allende era médico, oriundo de família de posses, o que torna ainda mais emblemático sua ascensão ao poder político como representante de uma massa popular que viu nele a esperança de ser ouvida e cuidada pela primeira vez na história daquele país.

primordiais da sobrevivência, deste *Nachleben*⁴ tão particular a si mesmo. Ele se apropriou de imagens-arquivo (*A Batalha do Chile*, 1975-1978; *Chile, la memoria obstinada*, 1997), de elementos oriundos da astronomia e da geologia (*Nostalgia da Luz*, 2010), de traços conceituais da antropologia (*O botão de pérola*, 2015). No transcorrer da construção de uma obra singular, o cineasta chileno procurou expor um olhar (gesto de imensa fragilidade) estruturador de uma história chilena, ao mesmo tempo tão próxima e tão encoberta. De certa forma, ao buscar os vestígios da vida (humana, histórica), Guzmán se deparou com corpos massacrados e esquecidos da história de sua própria terra.

Segredando um destino da imagem, Guzmán pacientemente realizou uma autópsia dos arquivos e da história de seu país. Algo primordial em seu cinema se encontra nas estratégias de montagem, em mais de um sentido. Montagem cinematográfica, sim, mas também uma montagem em seu sentido mais amplo: aquela que organiza o tempo e constrói uma narrativa dialética com a história a partir de imagens de vida e morte, propondo fusões que unem vestígios diversos para melhor vermos o que, de outra maneira, jamais veríamos.

O golpe, uma batalha

Para começar nosso percurso, peguemos por exemplo a primeira parte de sua trilogia, *A Batalha do Chile – A Insurreição da Burguesia* (1975). Em dado momento da narrativa, emerge um nome, um primeiro nome completo: José Ricardo Ahumada, oficialmente a primeira vítima do golpe militar chileno. Uma multidão preenche as ruas de Santiago para marcar a *presença* desta vida desaparecida. Uma vida esvaída; uma multidão. Um crime que, ao eliminar a presença, acionou a fúria de dezenas de milhares de outras presenças, de uma parcela do povo (sim, de uma parcela de humanidade) que desejava, ainda naquele instante embrionário do golpe, o reconhecimento do crime. Na cena mencionada, existe um povo. A montagem justaposta dos rostos ríspidos e em revolta dos trabalhadores nos faz ter intimamente a noção de povoamento: o ato de sentir e se perder na dor, o pressentimento de um distúrbio que resultará no desaparecimento do Outro.

⁴ Palavra em alemão que significa “sobrevivência”.

Deste povoamento nasce uma *insurreição*, a revolta possível dos trabalhadores ao atentado do exército militar chileno cometido contra seu próprio povo. Ou melhor, a uma parcela, já que Guzmán faz questão de exibir as opiniões dos opositores de Allende. Estes aparecem exigindo a expulsão dos “comunistas” do Chile – ou seja, desejando despovoar o país daquilo que é distinto, daquilo que compõe o Outro: uma diferença, uma aproximação possível.

Na segunda parte da trilogia, *A Batalha do Chile – O Golpe de Estado* (1976), vemos a importância dialética da montagem: o Palácio de La Moneda, a residência presidencial onde estava Allende, é ferozmente bombardeado por tanques do exército. Segundos depois, Guzmán funde a destruição da residência presidencial à imagem do rosto em discurso de Pinochet. A montagem nos oferece nesse instante fusional de imagens-arquivo o símbolo do golpe militar: toda a violência, toda a destruição de uma democracia amalgamada na imagem das cortinas de fumaça quase que encobrindo o Palácio de La Moneda em sua totalidade, para depois mostrar o rosto impassível, rígido de Pinochet legitimando a ideia de que o fascismo só pode existir a partir da aniquilação da diferença e da profunda opressão à vida.

Nos últimos segundos de *A Batalha do Chile – O Golpe de Estado*, Guzmán nos mostra um discurso de Salvador Allende que estabelece uma espécie de contracampo do golpe militar. Diz-nos Salvador: “A História é nossa e é o povo quem a faz”. Um ato de resistência, o final do filme; resistência esta que pode fazer a História voltar a correr em um outro fluxo para além do horror; e resistência realizada por Allende, que ao decidir por permanecer no Palácio de La Moneda na hora do bombardeio de Pinochet, decretou a própria morte. Allende, porém, recusou-se a entregar a vida aos fascistas, e cometeu suicídio com a arma que ganhara de Fidel Castro alguns anos antes. Resistir torna-se, então, a substância que liga a compreensão da vida e de sua sobrevivência. A resistência dos povos à desaparecimento; a resistência dos povos aos regimes de exceção. A resistência dos povos em continuar a se *povoar* apesar de tudo, isto é, em sempre *sentir* a necessidade do Outro, em lutar (por mais mínima que seja essa parcela de lutadores, é ainda uma parcela da humanidade).

No último plano do último filme de sua trilogia (*A Batalha do Chile – O poder popular*, 1978), Patricio Guzmán elege a imagem de um deserto, não somente como metáfora para o Chile daquele tempo (já sob a ditadura militar de Pinochet, onde o

deserto talvez represente a imagem simultaneamente metafórica e literal do despovoamento, do vazio, do esquecimento), mas também como um gesto de *vidência*: é na matéria desértica onde Guzmán vai recolocar, mais de duas décadas após testemunhar e capturar o golpe de Pinochet, grande parte de sua poesia da imagem e de seu desejo político – ou seja, seu movimento dialético, de montagem, de fusão de tempos e *paisagens* distintas, para tentar compreender o tempo que habitamos.

Quando falamos da vidência de Guzmán ao utilizar uma imagem desértica para terminar a sua trilogia, pensamos incontestavelmente nos seus dois últimos filmes até o momento: *Nostalgia da Luz* e *O Botão de Pérola*. Antes de analisar estas duas obras, porém, gostaríamos de rapidamente cogitar uma ideia sobre um filme anterior aos dois citados, mas posterior à trilogia – um filme de ligação, de transição. Um filme, aliás, que só pôde ter existido por causa de *A Batalha do Chile*. Falamos de *Chile, la memoria obstinada*, uma película lançada por Guzmán em 1997, em que o cineasta (então exilado entre a Espanha e a França) retorna ao Chile pós-Pinochet para tentar acessar a memória elidida do golpe nas gerações que o viveram à flor da pele e nas posteriores a 1973.

Em um certo momento do filme emerge um rastro de *mise en abyme*. É o momento em que Carmen Vivanco, filmada na década de 1990, se depara com a sua própria imagem mostrada em *A Batalha do Chile*. Duas décadas separam o rosto à direita do rosto à esquerda do plano. Um abismo, portanto, percorre as duas faces de Carmen: uma delas demonstra esperança (a imagem da direita), quando Carmen está nas ruas por Allende, ainda acreditando que é possível sonhar por uma igualdade de classes; a imagem da esquerda, registrada vinte anos depois, guarda fraturas incontornáveis de dor, de um abismo que jamais poderá ser preenchido. Carmen teve cinco membros de sua família desaparecidos durante a ditadura de Pinochet – e, num gesto de dignidade e de nomeamento⁵, citamos essas vítimas: seu marido Oscar Ramos Vivanco; seu filho Oscar Arturo Ramos Vivanco; seu irmão Hugo Vivanco Vega; sua cunhada Alicia Herrera Benitez; seu sobrinho Nicolas Hugo Vivanco Herrera.

Cinco membros. Cinco vidas. Uma obstinação profunda – que mais do que de Carmen, é a de Patricio Guzmán: a de dar nome e rosto aos mortos do Chile de

⁵ Um regime como o nazismo, por exemplo, mostrou a dor inominável de ser um ser humano sem nome. Por isso a necessidade sempre que possível de nomear as vítimas, de marcar suas presenças em qualquer trabalho sobre a memória e os resíduos de um regime de exceção.

Pinochet. Estes traços de *Chile, la memoria obstinada* ecoarão profundamente em *Nostalgia da Luz*, filme assombrado pelos mortos e iluminado pelas estrelas.

A memória reluz – reluz, a memória

Quando ao escrever sobre Charles Baudelaire, em determinada passagem Walter Benjamin concede às constelações um espaço no desejo humano, mais precisamente a imagem da estrela cadente como uma cintilância que vai abrir o olho humano para a luz – e com a qual a epígrafe de Beckett no início de nosso texto faz coro: “consequência dessa luz para o olho que a procura”, diz o dramaturgo irlandês. Essa atitude implica em olhar, portanto, um tempo não terrestre, metafísico, que esse corpo estelar (este vestígio de desejo e de esperança do qual nosso olho consegue capturar não mais do que um *instante*) traz consigo e inscreve, com o próprio olho, uma marca na memória:

No simbolismo dos povos, a distância espacial pode ocupar o lugar da distância temporal; por isso a estrela cadente, que se precipita na infinita lonjura do espaço, converte-se no símbolo do desejo realizado. [...] O tempo contido no instante em que a luz da estrela cadente brilha para o olho humano, é da mesma natureza daquele que Joubert, com sua habitual segurança, definiu como: "Há um tempo — diz — inclusive na eternidade; mas não é o tempo terrestre, o tempo mundano... É o tempo que não destrói, somente realiza". É a antítese do tempo infernal no qual transcorre a existência daqueles a quem não é dado chegar a concluir coisa alguma do que começaram (BENJAMIN, 1989, p.129)

Pois nos parece que é justamente entre as estrelas e a vida humana que os dois últimos filmes de Patricio Guzmán operam. Dois trabalhos audiovisuais que insistentemente traçam pegadas da sobrevivência, buscando teimosamente resgatar algo daquilo que resta dos escombros de um regime de exceção como o de Pinochet. Este “tempo infernal”, para usar o termo de Benjamin, ao transcorrer da existência de alguém não deixa que nada seja concluído, porque a eliminação, a destruição, é um dos pilares de sua força e de sua opressão. Em outros termos, trata-se do despovoamento da vida, da comunidade que todo regime totalitário (genocidário) exerce sobre um povo. Guzmán é muito claro ao tomar posição. A imagem de seu cinema faz resplandecer toda a legitimação de uma estética e de uma política possíveis, criando uma espécie de regime de sobrevivências – um regime de imagens.

Tomar posição consiste de um gesto, um movimento do presente para um destino futuro (o destino da imagem?); é povoar-se de povo e de desejo, é romper a política vigente, fundir os tempos, é resistir apesar de tudo a todo temor de (ainda) não saber o que se busca e do que será achado, como resgata Didi-Huberman:

Para saber é necessário tomar posição. Não é um gesto fácil. Tomar posição é situar-se duas vezes, pelo menos, sobre as duas frentes que acarreta toda posição, pois toda posição é, fatalmente, relativa. Por exemplo, trata-se de afrontar algo; mas também devemos contar tudo aquilo de que nos afastamos, o fora-de-campo que existe atrás de nós, que talvez negamos mas que, em grande parte, condiciona nosso movimento, portanto nossa posição. Tomar posição é desejar, é exigir algo, é situar-se no presente e aspirar a um futuro. Mas tudo isso não existe mais do que sobre o fundo de uma temporalidade que nos precede, que nos engloba, apela a nossa memória até em nossas tentativas de esquecimento, de ruptura, de novidade absoluta. Para saber, é necessário saber o que se quer, porém, também, é necessário saber de onde se situa o nosso não-saber, nossos medos latentes, nossos desejos inconscientes portanto. Para saber é necessário contar com duas resistências pelo menos, dois significados da palavra resistência: a que dita nossa vontade filosófica ou política de romper as barreiras da opinião (é a resistência que diz não a isto, sim, a aquilo) mas, assim mesmo, a que dita propensão psíquica a erigir outras barreiras no acesso sempre perigoso ao sentido profundo de nosso desejo de saber (é a resistência que já não sabe muito bem o que consente nem ao que quer renunciar) (DIDI-HUBERMAN, 2008, p.11-12).

Em *Nostalgia da Luz*, a posição de Guzmán evoca constantemente o último plano de *A Batalha do Chile*. Talvez seja mesmo uma espécie de continuação extraoficial, em que as imagens tentam arrancar da terra aquilo que ela sepulta, e buscam uma verdade de natureza metafísica, como se as estrelas pudessem ser tocadas com as mãos. Uma memória inextinguível que resiste, uma recordação de fisionomias e de corpos desaparecidos no qual Guzmán, pela terra ou pelas estrelas, tentará sondar, tatear os rastros que permanecem deste *Nachleben*:

No documentário o deserto do Atacama transforma-se em palco de três procuras: de astrônomos com telescópios que vasculham o céu, tentando encontrar explicações para os mistérios extraterrestres; de arqueólogos que revolvem a terra seca atrás dos restos de antigas civilizações que ali habitaram; e, por último, do grupo de mulheres, conhecido como *Mujeres de Calama*, com suas bolsas e pequenas pás que procuram qualquer pista de seus familiares, presos políticos mortos durante a ditadura militar. O filme transita, pois, pelas buscas

desse três grupos de chilenos estabelecendo relações entre elas, assim como tece uma narrativa em que se pretende um diálogo entre diferentes temporalidades: o passado, o presente e o futuro. Nesse trânsito está a procura do próprio filme, que é a de trazer para as novas gerações a memória desse tempo como uma cicatriz que não deve ser esquecida (ROCHA, 2014, p.69).

Pensemos na imagem do deserto do Atacama, pensemos na imagem do último plano de *A Batalha do Chile*. Pensemos na terra, na paisagem como uma presença que resiste: “a paisagem não contém presença; é ela mesma a presença inteira” (NANCY, 2005, p.58). Essa imagem que persegue, que caça a presença do mesmo modo que Racine escrevera em *Fedra*. O Atacama é este terreno, esta paisagem mesma que soterra um segredo, que soterra vidas desaparecidas, quebradas pela ditadura de Pinochet. Há uma aporia na imagem deste deserto, portanto: na mesma paisagem onde se é possível ver as estrelas límpidas como em nenhuma outra, algo em seu solo (terrenal e imagético) esconde camadas ainda insondáveis da história chilena. Tantos seres humanos desaparecidos, torturados, exterminados pelos carrascos de Pinochet estão sob a terra e apenas uma fração destes membros, de seus corpos mesmos, foram reconhecidos e nomeados com alguma dignidade possível.

O Atacama de *Nostalgia da Luz* é ao mesmo tempo um palácio de estrelas e uma necrópole interminável. Um palácio onde o homem é capaz de tatear a luz estelar, mas incapaz de encontrar as ossadas dos desaparecidos, de dar uma fisicalidade apropriada aos crimes da ditadura chilena. Esse duplo jogo da imagem do Atacama não é simples, inclusive porque “a imagem nunca é uma realidade simples” (RANCIÈRE, 2011, p.27), embora saber que no interior da terra desértica jazem corpos humanos assassinados, eliminados e escondidos como um segredo inominável é algo que nos convida a procurar as imagens destes corpos não vistos, não acessados, mas já, até mesmo como imagem, interiorizados na História.

Obrigação, portanto, porque a imagem do corpo humano “obriga [...] os corpos vivos a comportarem-se em conformidade com uma imagem e a expressar uma imagem, centrada no rosto e no gesto do olhar” (BELTING, 2014, p.51). Assim, é no olhar delicado de Vicky Saavedra, uma das *Mujeres de Calama*⁶, que encontraremos um corpo vivo que se expressará em conformidade com a imagem dos mortos, daqueles que

⁶ As *Mujeres de Calama* é um grupo formado por mulheres chilenas que, há mais de três décadas, continuam a buscar vestígios, restos de desaparecidos políticos que foram enterrados no deserto de Atacama.

não tiveram a oportunidade do gesto do luto, do respeito à vida. Vicky, que busca os restos de seu irmão Jose Saavedra Gonzalez, talvez não mais tão desaparecido; Vicky, que retém em suas mãos pedaços de ossos humanos encontrados nas areias do Atacama: uma lasca do pé, do nariz, da testa, do fêmur. Lascas da sobrevivência é tudo que Vicky tem para construir uma fisicalidade da memória. Mãos que suportam as pequeninas pás que ela e as outras *Mujeres de Calama* possuem para desbravar o inextinguível deserto, no movimento perpétuo de esperança que resiste ao mundo do terror – e é ao mesmo tempo o que existe de mais fugaz, de mais frágil nessas mulheres, sempre tão resolutas em demonstrar seu *amor-labor* aos desaparecidos.

Nesta *pièce de résistance*, na fratura da sobrevivência da memória física alcançada a partir dos vestígios humanos encontrados, Vicky jamais se contenta com aquilo que tem; ela resiste em continuar a buscar as outras parcelas de cálcio do irmão, assim como de outros, os desconhecidos que ela faz questão de carregar nas mãos. A impossibilidade, então, de se contentar somente com um resto, com uma camada tão minúscula do corpo de seu irmão (uma parte do crânio, um pé inteiro), deposita nos ossos porosos, mumificados pela terra desértica, uma ideia incontornável de resistência. E diante da imagem de Vicky devemos nos perguntar: onde, na imensidão de um deserto, reside o desistir humano? Para Vicky, ele não existe. Para ela, este desejo penetrante do ser mulher que enfrenta toda desistência possível e ainda assim continua a afrontar o esquecimento. Este pulso interior que a faz insistir, inclemente, em sondar com as pequenas pás as profundezas rachadas do Atacama. No ventre de Vicky, e de outras *Mujeres de Calama*, de alguma maneira ressurge a vida desaparecida, através dessa pulsão incontrolável pelo encontro do corpo do Outro – da imagem do Outro, portanto. Essa pulsão dá sentido à vida a partir da fragilidade do sentir, sendo parte daquilo que nos faz tão humanos mesmo diante do horror do homem.

Busca permanente

A outra mulher de Calama é Violeta Berríos. Sua face ecoa um olhar que grita, e expõe uma resistência inominável através da esperança, do afeto, das mãos que roçam o sol escaldante e rochoso do Atacama. Seu irmão Mario foi assassinado pela ditadura de Pinochet, assim como Jose, irmão de Vicky. Mesmo depois de completar 70 anos, não

há desistência possível para a busca dela. Um irmão, uma imensa parcela de vida, destinada a esta busca. Seu esforço diário é de encontrar força para continuar a caminhar com uma pá, na solidão do espaço, no abandono real do mundo; encontrar uma sensibilidade que a faça se movimentar, apesar da improbabilidade de sucesso de uma busca tão árdua quanto o deserto implacável. Uma imagem (um osso, uma pá, um rastro) simboliza a recusa dessa mulher em deixar morrer a memória:

É assim que imaginariamente trocamos o lugar onde nos encontramos pelo lugar para o qual as imagens nos transportam. O *aqui e agora* transforma-se assim num *além e agora*, onde só podemos estar presentes se, em espírito, sairmos do nosso corpo. A presença e ausência surgem aí enoveladas apenas de uma forma nova, e sempre numa modalidade que a imagem possibilita (BELTING, 2014, p.44).

Assim: “se alça uma voz no deserto da morte que nos apresenta a imagem” (DIDI-HUBERMAN, 2008, p.48), uma imagem que tem voz, que dá voz à sobrevivência mesmo no deserto da morte – uma imagem apesar de tudo. Uma imagem fagulhante como aquela encontrada quando Patricio Guzmán estava filmando *Nostalgia da Luz*. Uma lasca do dedo de um corpo humano, uma sobrevivência em erupção agindo: a lúnula perante o sol emergindo, descortinando a pesada areia que a tapava, esta parcela da prova física do extermínio de Pinochet. Este vestígio cuja imagem grita para não ser esquecido, que nos faz arder em dor, que nos obriga a escavar com os olhos sua totalidade. Olhar as mãos enlaçadas, a tortura que extinguiu a vida deste corpo e cujo dedo indicador foi o primeiro índice desta aparição. A imagem é uma verdade que sobrevive. Estes pedaços de corpo ao alto parecem suplicar para serem descobertos, revelados em toda a sua dor de olhar (para nós) e de ser olhado (por nós).

Quanto tiveram de arder estes dedos, estes braços sob a terra, antes de finalmente encontrar a luz? Quanto tempo sufocadas pelas areias, mumificadas pelo tempo essas mãos? E a vida, o que ela nos diz, o que ela nos grita em resposta? Benjamin (1984, p.54) descreve dessa maneira: “A verdade [...] não aparece no desvelo, mas sim em um processo que poderíamos designar analogicamente como o incêndio do véu [...], um incêndio da obra, onde a forma alcança seu grau maior de luz”.

O deserto do Atacama, mostra-nos Guzmán, constitui o palácio onde os restos humanos se mumificam e os objetos permanecem congelados no tempo. Em seu espaço reside a aporia da origem de tudo (as nebulosas, as estrelas) e o passado de tudo o que

somos hoje. Os telescópios que existem no deserto do Atacama permitem que se escute os corpos (estelares) cuja luz leva dezenas ou centenas ou milhares de anos para alcançar a Terra. Estrelas. Vidas humanas.

O cálcio como fator comum destes corpos, como junção biológica destas vidas que permanecem tão distantes no espaço e no tempo. Violeta Berríos revela o desejo de que pudesse existir um telescópio que não somente desvendasse os mistérios do céu, mas também aqueles que a terra esconde em sua secularidade. Um telescópio que rastreasse os vestígios dos crimes de Pinochet, um telescópio que fosse capaz de encontrar rastros cadavéricos de homens e mulheres transmutados, pelo estado totalitário daquele Chile, em *homo sacer*, isto é, em vidas abandonas de qualquer direito de defesa, de qualquer parcela de humanidade.

Diante dos corpos (celestes e humanos), sobre a matéria da terra, entre os cálcios nomeados das estrelas e os cálcios sem nome dos desaparecidos que jazem sob a areia desértica, talvez compreendamos que a memória pode constituir um movimento intermediador entre esses corpos de naturezas diferentes. Talvez mesmo porque “os corpos revelam-se na luz pelo fato de neles se formarem sombras” (BELTING, 2014, p.38), ou porque “a imagem aqui tem sua luz incorporada. Ela mesma se revela. É tomada como sua própria fonte e surge frente a nós como causa de si mesma” (DEBRAY, 1994, p.235).

Jacques Derrida (1996) fala de uma “imagem viva do vivo” (*image vivante du vivant*), uma aporia que ao pé da letra seria a imagem que rouba a exibição da vida. Uma imagem do Outro que já não é mais vida? “Se há já somente imagens, não há um outro da imagem. E se já não há um outro da imagem, o próprio conceito de ‘imagem’ perde seu conteúdo, já não há imagem” (RANCIÈRE, 2011, p.23).

O que seria então esta imagem perdida? Existe uma imagem, então, em *perdição*? Uma sobrevivência que não tocaremos? Patricio Guzmán parece ajudar a responder a questão, quando em *O botão de pérola* (filme seguinte a *Nostalgia da Luz*) resgata a imagem do autóctone da Patagônia chilena, Jemmy Button, assim nomeado pelos britânicos no início do século XIX, mas cujo nome original era Orundellico. Jemmy que foi convencido a sair da *Tierra del Fuego*, seu território nativo, por um punhado de botões de pérolas (daí o seu nome, Button), para passar uma temporada em

Londres sendo “civilizado”, é um testemunho de que uma imagem, um *Nachleben*, jamais estará perdido.

Depois de anos na Inglaterra, Jemmy retorna à *Tierra del Fuego*, e a sua imagem destinada à desapareição (de seus costumes mais íntimos, de sua cultura indígena) resiste, permanece, embora modificada, embora fragilizada, como um vestígio da sobrevivência do homem diante da eliminação de sua própria imagem. Jemmy, ao retornar, retoma parte de seus costumes, justamente os pedaços, os indícios daquilo que jamais desaparecerá: sua própria imagem – isto é, a sua memória mais profunda, a herança de si mesmo, seu eu fundamental.

Em *O botão de pérola*, Guzmán ainda guarda um retorno à memória dos crimes de Pinochet – este material que o cineasta chileno, de maneira inextinguível, sempre traz à tona em suas imagens. Talvez mesmo porque nessas imagens “lemos a nossa relação com o mundo” (DIDI-HUBERMAN, 2008, p.31), nossa relação com a História. Como com Marta Ugarte, que Guzmán rastreia em seu último filme, a mulher que foi o primeiro índice, o vestígio elementar de que no mar e no deserto poderiam existir corpos dos torturados e assassinados pela ditadura de Pinochet. O rosto cadavérico de Marta, com os olhos abertos, com os dentes em exibição, com inúmeros traços capilares, faz com que sua fisionomia ecoe uma resistência à desapareição, à morte mesma, por condenação sem julgamento. O rosto de Marta é, apesar de tudo, um rosto que tem nome, e assim mesmo por sua dor, por sua condição miserável de sofrimento, lembra o rosto jacente da mulher sem nome em *Noite e neblina* (1955), de Alain Resnais. Duas mulheres. Duas faces à beira da decomposição. Dois regimes de exceção que fizeram que essas cicatrizes existissem. Dois instantes de sobrevivências, portanto, nos quais a presença humana é capaz de resistir diante da desapareição. Instantes que existem, e que nos alcançam, e que sobrevivem, justamente porque são imagens.

O que de dentro da morte dizem esses olhos? Tão aprofundados em um abismo da dor, eles não parecem testemunhar e suportar, ainda que para longe deste plano, um sofrimento caliginoso, insustentável? Um abismo de silêncio se abre em dor. Os rostos destas duas mulheres gritam em desespero, mesmo já mortos. E se “a verdadeira essência do homem apresenta-se no rosto” (LÉVINAS, 1980, p.270), então poderíamos concluir que a essência dos regimes totalitários, a partir do que foi capaz de fazer com o rosto humano, é a essência da morte, do extermínio absoluto do ser humano, e de todo o

seu vestígio de humanidade. Estes rostos, eternizados nesta imagem fulgurante de destruição, devem nos olhar até o âmago, ardendo, queimando a nossa capacidade de vê-los simplesmente. Estes rostos se *impõem* diante de nós. Estes rostos, como constatado por Lévinas (1980, p.270), queimam-nos porque permitem de forma amedrontadora nos reconhecermos nestes rostos-túmulos, em seu grito de morte:

Ele me olha também, é claro, porque impõe em mim *a imagem impossível de ver* daquilo que me fará o igual e o semelhante desse corpo (rosto) em meu próprio destino futuro de corpo que em breve se esvaziará, jazerá e desaparecerá num volume mais ou menos parecido (DIDI-HUBERMAN, 1998, p.38).

Conclusão

Em seus filmes, Patricio Guzmán evoca constantemente um movimento de retorno do passado (daquilo que sua lembrança resiste em não esquecer), sempre com a ideia da resplandescência da memória. Suas películas sempre trazem à tona a questão da presença da luz (os telescópios, as estrelas), sempre incorporam fragmentos parciais do objeto focalizado que nunca se revela por completo (os mortos por Pinochet, Jemmy Button), talvez mesmo porque toda luz é uma sobrevivência (aquilo que ilumina toda a escuridão, todo o esquecimento) e toda sobrevivência uma luz (aquilo que nos faz arder, que permite que vejamos o que de outra maneira sem a luz jamais veríamos).

Talvez pelo fato de os rostos ainda não encontrados no fundo do mar, ou no fundo do deserto, não quererem extinguir-se, é que Guzmán continua, como as *Mujeres de Cajama* buscando incessantemente os rastros, a memória, a herança do passado, munido de doses intermináveis de esperança para tentar alcançar o reestabelecimento da verdade a partir da sobrevivência das imagens: “A memória, onde cresce a história, que por sua vez a alimenta, procura salvar o passado para servir o presente e o futuro. Devemos trabalhar de forma que a memória coletiva sirva para libertação e não para a servidão dos homens” (LE GOFF, 1994, p. 477).

Guzmán, como Belting (2014, p.40), parece acreditar que a experiência do mundo ensaia-se na experiência da imagem, talvez mesmo porque essas imagens nos concedam a possibilidade de decifrar o tempo por elas habitado – portanto, o nosso próprio tempo; talvez porque nos permitam entender que este trabalho pelas imagens

que realiza Patricio Guzmán é, claro, um trabalho pela memória, mas também é um trabalho de profundo amor à vida humana – ao que dela resta, ao nosso próprio destino, à nossa resistência mesma. Talvez porque Vicky, Violeta, Patricio e tantos outros acreditem que o homem sempre reencontra o homem pelo amor. E isso talvez seja o mais importante e o mais duradouro dos valores. Os filmes de Guzmán têm essa beleza tão rara em nosso tempo: sempre nos trazem uma lição de história e de humanidade.

Referências

- BELTING, H. **Antropologia da imagem**: para uma ciência da imagem. Lisboa: KKYM, 2014.
- BENJAMIN, W. **Charles Baudelaire um lírico no auge do capitalismo** - Obras Escolhidas - Vol. III. São Paulo: Editora Brasiliense, 1989.
- _____. **Origem do drama barroco alemão**. São Paulo: Brasiliense, 1984.
- DEBRAY, R. Vida y muerte de la imagen. Historia de la mirada en Occidente. Buenos Aires: Paidós, 1994.
- DERRIDA, J.; STIEGLER, B. **Échographies de la télévision**. Paris: Gallimard, 1996.
- DIDI-HUBERMAN, G. **Cuando las imágenes tomam posición**. El ojo de la historia, 1. Madrid: A. Machado Libros, 2008.
- _____. **O que vemos, o que nos olha**. São Paulo: Ed.34, 1998.
- LE GOFF, Ja. **História e memória**. Campinas: Ed. UNICAMP, 1994.
- LÉVINAS, E. **Totalidade e infinito**. Lisboa: Edições70, 1980.
- NANCY, Jean-Luc. Uncanny Landscapes. In: **The ground of the image**. Nova Iorque: Fordham University Press, 2005.
- RANCIÈRE, J. **El destino de las imágenes**. Buenos Aires: Prometeo Libros, 2011.
- ROCHA, S. M. Nostalgia como resistência ao esquecimento: três gestos de busca no documentário *Nostalgia da Luz*. In: **Chasqui**, N. 127, diciembre, pp.67-75, 2014.
- TODOROV, T. **Em face do extremo**. Campinas: Papyrus, 1995.