

Nostalgia como resistência ao esquecimento:

Três gestos de busca no documentário
Nostalgia de la luz

Nostalgia as resistance to oblivion:

Three acts of search in the documentary *Nostalgia
de la luz*

Nostalgia como resistencia al olvido:

Tres gestos de búsqueda en el documental
Nostalgia de la luz

Simone Maria ROCHA

Doutora em Comunicação e Cultura pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), com pós-doutorado em Comunicação Social pela Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG). Mestre em sociologia da cultura pela UFMG. Atualmente é professora associada da UFMG e líder do Grupo de Pesquisa Comunicação e Cultura em Televisualidades (COMCULT).

Correo:
smarocha@ig.com.br

Recibido: julio 2013
Aprobado: enero 2014



ensayos

Resumo

O objetivo deste artigo é o de empreender uma análise que evidencie como no filme *Nostalgia de la Luz* (Chile/França/Alemanha, 2010) astrônomos, arqueólogos e mulheres reconstróem, através de suas buscas, acontecimentos trágicos de suas vidas e da história de seu país (Chile) e fazem da nostalgia uma forma de resistência ao discurso oficial do esquecimento. Esse outro modo de representar a resistência sugere um lugar heurístico para as epistemologias locais no entendimento de nossas identidades e de nossa realidade.

Palavras-chave: Documentário, *Nostalgia de la Luz*, identidade latino-americana, resistência.

Abstract

This article aims to undertake an analysis which would demonstrate how, in the movie *Nostalgia de la Luz* (Chile/France/Germany, 2010), astronomers, archaeologists and women reconstruct, through their searching, tragic events in their lives and in the recent history of their country (Chile), and how they make of nostalgia a form of resistance to the official discourse of oblivion. This other way of representing the resistance suggests an heuristic place for the local epistemologies in the understanding of our identities and our reality.

Keywords: Documentary, *Nostalgia de la Luz*, Latin American identity, resistance.

Resumen

El objetivo de este artículo es realizar un análisis que evidencie cómo en la película *Nostalgia de la Luz* (Chile/Francia/Alemania, 2010) los astrónomos, los arqueólogos y las mujeres reconstruyen, a través de sus búsquedas, acontecimientos trágicos de su vida y de la historia de su país (Chile) y hacen de la nostalgia una forma de resistencia al discurso oficial del olvido. Ese otro modo de representar la resistencia sugiere un lugar heurístico para epistemologías locales en la comprensión de nuestra identidad y de nuestra realidad.

Palabras clave: Documental, *Nostalgia de la Luz*, identidad latino-americana, resistencia.

1. Introdução¹

Este artigo tem como objetivo refletir sobre o movimento de procura enquanto um gesto de resistência observado não apenas na temática do documentário *Nostalgia de la Luz* (Chile/França/Alemanha, 2010) mas, também, nos esquemas de estilo mobilizados em sua construção narrativa. Tomamos a nostalgia expressa em cena como um ato que ganha especificidades no contexto latino-americano demandando reflexões que articulem o procurar como consequência do resistir ao esquecimento, à ditadura, ao presente imediato; como o incompleto que precisa ser completado; como uma busca pela própria memória. Tal reflexão nos auxilia a compreender como nosso passado histórico-político inspirou gestos de resistência também por parte dos realizadores de cinema latinos. A partir disso interessa-nos indagar como o diretor Patricio Guzman narrou esse ato de resistir através da busca.

No documentário o deserto do Atacama transforma-se em palco de três procuras: de astrónomos 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 desses 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.

Guzmán estrutura seu filme em entrevistas intercalando depoimentos das mulheres, dos astrónomos, dos arqueólogos e dos ex-presos políticos. Sua voz perpassa às dos demais personagens como um fio de costura e, através dela, ele se coloca no filme, mas sem transformá-la em uma voz de autoridade. Trata-se da voz de um personagem-cineasta que acrescenta seu relato, sua memória. Tal característica, somada às outras, relativas aos esquemas de montagem

e à estrutura narrativa, nos permite dizer que *Nostalgia é um documentário participativo*, em que há uma evidente interação entre quem filma e quem é filmado. Para Nichols (2005, p. 153), “o documentário participativo dá-nos uma ideia do que é, para o cineasta, estar numa determinada situação e como aquela situação consequentemente se altera”.

No site oficial do diretor encontramos a seguinte sinopse:

Nostalgia de la Luz es un film sobre la distancia entre el cielo y la tierra, entre la luz del cosmos y los seres humanos y las misteriosas idas y vueltas que se crean entre ellos. En Chile, a tres mil metros de altura, los astrónomos venidos de todo el mundo se reúnen en el desierto de Atacama para observar las estrellas. Aquí, la transparencia del cielo permite ver hasta los confines del universo. Abajo, la sequedad del suelo preserva los restos humanos intactos para siempre: momias, exploradores, mineros, indígenas y osamentas de los prisioneros políticos de la dictadura. Mientras los astrónomos buscan la vida extraterrestre, un grupo de mujeres remueve las piedras: busca a sus familiares (“Nostalgia de la Luz”, s.f.).

Segundo Valéria Valenzuela (2006) o tema da memória, seja a individual ou a coletiva dos povos, é uma constante nos documentais latino-americanos, que levam a uma potência mais elevada a vocação do cinema documentário de ser um suporte privilegiado para tais abordagens, “uno de los pocos lugares de reflexión que el hombre moderno tiene a su alcance” (Ruffinelli, citado por Valenzuela, 2006, p. 8). De forma particular o tema da memória se encontra bastante presente e é uma das marcas do cinema de Guzmán, para quem “un país, una religión, una ciudad que no tiene cine documental, es como una familia sin álbum de fotografías, es decir, una comunidad sin imagen, sin memoria” (Guzmán, 2011).

Em nosso entendimento, a definição e abordagem de documentário mais adequada, e que melhor se articula ao que se propõe neste texto, é aquela concebida por Valenzuela (2008), Penafria (2003) e Ramos (2002). Para estes autores o documentário deve ser entendido e estudado dentro da grande linguagem do cinema, ou seja, antes de pensar em sua distinção ou em um lugar próprio, em

¹ Agradecemos ao CNPq e à Fapemig pelo auxílio financeiro.

contraste com o cinema de ficção, é necessário que se pense nele dentro de todo um conjunto de esquemas típicos e característicos da linguagem cinematográfica, comum a todos os gêneros e estilos. Para Ramos:

Discutir fronteiras e definições surge como algo ultrapassado, pois reafirma a possibilidade de um saber que desloca, do centro da arena, o recorte analítico que gira em torno de variações sobre a fragmentação subjetiva (seja na análise, seja no discurso fílmico propriamente (2011, p. 2).

1.1 Da obra à cultura

Em artigo no qual seu objeto são os filmes *Blow up* e *Chinatown*, Jesús Martín-Barbero (1976) propõe que, ao analisar produtos audiovisuais, o pesquisador não deve “ver”, mas sim “ler” suas imagens. O autor justifica essa proposta defendendo que a leitura implicaria em uma observação mais ampla do objeto em questão, já que pressupõe a necessidade de tratá-lo como um texto, que deve ser interpretado e não apenas visto. Isto é, não se deve apenas ter como válido o que está a frente a nossos olhos, mas ir além, tomar as imagens como um texto, atribuir-lhes sentido, subverter ordens, chamar elementos novos, participar da construção textual.

Dessa forma, ao ler *Nostalgia de la luz*, através da atuação dos atores, dos cenários e dos enquadramentos, tentaremos identificar elementos importantes da construção do que podemos chamar de um gesto nostálgico de resistência, expresso, impresso, na forma em que os homens e mulheres são postos em cena. A narrativa é contada num ritmo lento; predominam cenas individuais nas quais as personagens rememoram uma coletividade, seja família ou amigos; predominam escalas de planos em que o rosto dos sujeitos, seus corpos, ocupam a maior parte do quadro, o que nos dá a ideia de uma narrativa pessoal memorialística, quase familiar; o intercalar de planos aproximados e gerais nos reforça a ideia de encaixes, de busca por completar ou estruturar uma grande narrativa, uma grande busca, metáfora da constante construção da própria identidade do homem andino; a presença de uma câmera que se move pelos espaços, sejam em longos planos sequência ou em recortes, fragmentos, detalhes desses espaços.

Nostalgia de la luz é um filme feito de camadas das “capas de história” que nos falam tanto Guzmán

quanto o astrônomo entrevistado no filme. As de história do deserto, que conserva os restos de civilizações antigas, a dos mineiros do século XIX e dos mortos da ditadura de Pinochet, associadas às camadas de terra dos estudos geológicos e às diferentes galáxias do cosmos. Quanto mais fundo, mais antigo, quanto mais antigo, mais misterioso e mais distante. As camadas são também as diferentes buscas e histórias de relação com o passado dos grupos de personagens. Também constituem camadas as diferentes instâncias de tempo de contornos difusos, sempre colocadas em perspectiva no filme.

Seria possível dividir o documentário em vários filmes independentes e cada um deles seriam relatos de nostalgia: um apenas sobre astronomia, outro apenas sobre arqueologia, outro sobre desaparecidos e ditadura e ainda outro apenas sobre as memórias do próprio Guzmán. O diretor, porém, nos traz um único filme cuja encenação pontua esses elementos ao trazer imagens próximas ao lado de planos gerais, ambientes domésticos e a imensidão do deserto e do cosmos, uma câmera fixa nos sujeitos imóveis enquanto esses ou o narrador falam de suas ações no passado. *Nostalgia* é um filme palimpsestico; um palimpsesto como a própria formação das identidades dos homens encenados.

Há nele uma tentativa de unidade traçada pela fragmentação, como a própria construção das identidades latino-americanas. Sigmund Bauman (2005) afirma que a construção da identidade se aproxima da afirmação de Levi-Strauss, para quem esse processo seria associável ao trabalho do *bricoleur* por se tratar de uma construção em que se utilizam os mais variados referenciais. Um processo que, diferente da montagem de um quebra-cabeça, com peças encaixáveis em um lugar pré-definido por um modelo, resulta da construção de algo surpreendente, aleatório, inesperado.

Resistir ao esquecimento, trazer o passado para o presente, é um movimento crucial, talvez central em *Nostalgia de la luz*. Mas há, também, um passado que supera o tempo presente, um passado no futuro, como quando o ex-presos Luis, ao visitar o local das ruínas de Chacabuco, fala do que viveu e aponta para o futuro na tomada final, na qual olha para o céu no anoitecer do deserto. Esse passado, expresso na nostalgia, ponto de partida e de chegada do filme, está

na sua encenação, numa espécie de círculo sem fim; do cosmos ao chão do deserto e do chão do deserto para a vida dos indivíduos.

Nessa perspectiva podemos também buscar referências nas ideias de Martín-Barbero (2001) para pensar a nostalgia enquanto uma mediação, uma forma pela qual os indivíduos e as coletividades se relacionam com o mundo e com os outros. O documentário de Guzmán, produto de um contexto cultural, de uma tradição de linguagem artística, realizado sob condições materiais e históricas específicas é exemplo das ações de agentes sociais, sujeitos que configuram seus fazeres na cultura, atravessados e mediados por ela. Para Martín-Barbero, essas mediações se constituem, na modernidade globalizada, pontos de potencial conflito e ruptura.

Além da nostalgia, a identidade do homem chileno/latino-americano é posta em cena no filme. Ele nos mostra sujeitos pertencentes a uma sociedade em que a formação das identidades se dá pela interpelação ao passado, ao território, ao discurso oficial acerca da ditadura recente. Muitas sequências carregam esse traço de forma marcante: são as mulheres “cavando” o passado com as pás nas mãos, os astrônomos com os telescópios, os arqueólogos interpretando os costumes e hábitos de civilizações antigas pelos vestígios deixados, os sobreviventes nos transmitindo a história por sua memória. Em sua construção narrativa Guzmán traça uma sociedade que se estrutura pela falta de coesão, pelo não pertencimento, pela insistência em se voltar ao passado mesmo que as estruturas de Estado incentivem o movimento contrário. Ao chegar da Dinamarca o exilado Miguel pôde finalmente desenhar os espaços que guardara em sua memória; Violeta afirma que não descansará até encontrar o marido; Vicky não abandonou o grupo de mulheres escavadoras após encontrar os restos do irmão; Luis recorda os nomes dos antigos companheiros de prisão escritos nas paredes deterioradas pelo tempo. Do mesmo modo muitos outros personagens resistem, a mulher que se dedica a confortar as vítimas sobreviventes das prisões; o arqueólogo que procura entender como é possível um país dar tanta importância ao passando distante das civilizações antigas e se esquecer da história recente; e a jovem astrônoma que se alegra por ter uma filha sem qualquer “defeito de fabricação”.

Essas identidades “resistentes”, que mediam as produções culturais e que se estruturam de

forma complexa, nos permitem recorrer às ideias de Nestor García Canclini (2000). Há, segundo o autor, na América Latina, um espaço cultural híbrido, mas não no sentido de mera mescla ou sobreposição de tradições e referenciais, mas uma bricolagem de elementos, uma queda das antigas dicotomias, em um verdadeiro “espaço cultural latino-americano” composto de múltiplos referenciais. Culturas tradicionais, indústria cultural, entrelaçamento de elementos de culturas rurais e referenciais tipicamente urbanos, tudo conflui para a construção desse espaço cultural em constante movimento e transformação.

Seria pertinente pensar que, quando se aborda essa forma de expressão da identidade latina, a questão do choque, não no sentido de colisões violentas, mas de enfretamento e negociação de vários referenciais culturais, é um fator a ser posto em análise, o que nos remete a uma ideia de encaixes que estrutura a construção narrativa de *Nostalgia de la luz*. Esse entendimento nos conduz a pensar na construção das identidades individuais e de grupos tal como o observada na encenação de *Nostalgia de la luz*. A noção de pertencimento identitário dos sujeitos é construída de múltiplas peças, pequenos relatos, imagens que se associam, como na sequência em que a montagem de um telescópio alemão, as fotografias dos antigos presos e as imagens da superfície da lua são postas em paralelo com a textura de ossos humanos. Acompanhamos aqui a construção de um relato histórico que ainda procura pelas peças que lhe faltam. Os sujeitos, tal como peças dos grupos, são os elementos de força e complexidade da cultura.

1.2. Silêncio, memória e o protagonismo das mulheres

A memória das mulheres e os testemunhos de ex-presos e exilados políticos são os relatos de uma resistência. Suas histórias têm o deserto como personagem, cenário e metáfora do que a câmera nos dá a ver. Esse deserto que, em suas sedimentadas camadas de história, conserva vestígios do passado. O clima seco possibilita que essas camadas se conservem intactas, esperando os olhos e as mãos que os desvendem e os tragam ao presente. Memória conservada na terra, assim como testemunho é a memória viva das pessoas que contam suas histórias.

O testemunho tem uma importância forte e profunda, pois nos apresenta não apenas quem

sobreviveu à prisão, mas, também, quem está ausente. As personagens são como metáforas das peças que configuram a construção do relato sobre a ditadura, enquanto Violeta e Vick são o relato da falta, do questionamento de quem não sabe o que ocorria nas prisões, relatos do extramuros; Miguel e Luis são relatos da sobrevivência. Os ex-presos são a personificação do sobrevivente, são o testemunho de quem, por algum capricho do destino, escapou. Valentina, filha de militantes desaparecidos, é o encontro desses relatos. Para ela não existiu um momento antes e um depois sem os pais; sua memória não os registrou vivos. Todas essas peças reunidas são apresentadas no filme, em sua construção narrativa, como elementos de uma verdadeira luta pela memória.

Resulta sumamente importante entender o papel central das mulheres nesse contexto de luta pela memória. Tradicionalmente nas sociedades latino-americanas cabe à mulher o papel social de centro afetivo e doméstico da vida familiar. As mulheres reclamam essa invasão do Estado na vida doméstica. A morte, uma questão de foro familiar, foi convertida, pelos atos violentos do regime militar, em um fenômeno social. Carla Peñaloza (2005) nos indica uma boa direção para compreendermos e discutirmos o importante papel que as mulheres têm nas lutas por direitos humanos e por justiça em relação aos crimes das ditaduras Latino-Americanas. Afirma a autora:

Opera un imaginario según el cual la tarea de sepultar a los muertos y mantener viva su memoria es un deber ancestral y privado de las mujeres. En su obra "Mujeres de Siglo XII", Georges Duby se pregunta "¿Estaba la mujer especialmente encargada de conservar la memoria de los muertos en la casa y de procurar que sus nombres no cayeran en el olvido?". A lo cual se responde "Algunos indicios... permiten pensar que incumbía a las damas que regían al interior de la casa el asegurar la buena disposición de las conmemoraciones cuando estas se desarrollaban dentro del espacio doméstico, así como mantener presente el nombre de los difuntos para que los invocaran en las fechas prescritas. Les correspondía, con toda seguridad, conducir el duelo durante los funerales y ser las primeras en gritar, frente al mundo doméstico, el pesar de la casa". En el siglo XX las mujeres en Chile traspasan el ámbito doméstico, para denunciar en el espacio público lo ocurrido con sus familiares y gritar el dolor de un país en duelo, exigiendo verdad y justicia, como

única manera de reparar el daño infligido y mantener viva la memoria de aquellos de los cuales se ignora su paradero (Peñaloza P., 2005, p. 5).

Violeta Berrios, uma dessas mulheres que remexem diariamente a terra do deserto, afirma que as mulheres de Calama incomodam. Sua presença, mesmo que silenciosa, é significativa, pois seria uma mancha no discurso oficial que, à época da ditadura, justificava suas ações em uma falsa política de proteção a família, contra o terrorismo e com o objetivo de garantir a ordem, a soberania e o progresso do país. Ana Maria Amado, ao se referir a máquina de extermínio do Estado nos anos de 1970 e 1980 em muitos países da América Latina, aponta uma contradição na propaganda estatal, pois conquanto esse discurso afirmava ser a família a base do país, suas ações acabavam por dilacerá-la. Afirma a autora:

As vozes das Mães e Avós da Praça de Maio na Argentina, unidas ao elo de gerações mais recentes aportadas pelos filhos dos desaparecidos e por sua agrupação HIJOS, testemunham o desaparecimento da legitimidade institucional de um Estado que, ao colocar em funcionamento sua máquina de morte, se pôs integralmente fora da lei. Com uma operação contrária -desafiadoramente inversa- essas vozes repõem um relato que se pretende interminável, amplo, profundo e fundador, retratando também a consciência coletiva. Estendidas em cada extremidade desse arco de gerações, incorporam imagens-tempo, isto é, memória, ao presente do relato nacional. No presente, suas vozes e corpos tecem um relato que comprova a ausência de outros corpos negados e que, exigindo a partir do sangue a reposição de identidades, fundamentam a origem familiar como marca indispensável para criar laços coletivos (Amado, 2002, pp. 4 – 5).

Esse discurso de uma falsa proteção aos interesses do país, da família e da ordem pública é mantido de certa forma, mesmo após o período de governos militares, na medida em que não se propõem investigar as injustiças cometidas e se negam a oferecer respostas às interrogações acerca dos crimes praticados pelo próprio Estado. Em se tratando do caso argentino Mirta Antonelli afirma que as tendências da grande mídia em muito contribuem para que a abertura dos arquivos das ditaduras seja eternamente protelada. Diante disso, para Mirta Antonelli, o cinema pode contribuir na busca por respostas.

Sospechado y sospechoso, en la memoria mediática cortoplacista, este Estado sería el operador de un sistema de representaciones en el cual el campo de experiencias colectivas alimenta el imaginario de una denegación de justicia. La casuística, por definición abierta a nuevos casos, sustentaría, a la vez, la proyección de futuro, su expectabilidad, como reiteración de ese ausentamiento de justicia (Antonelli, 2001, p. 10).

Em seu artigo *Memória, esquecimento, silêncio*, Michel Pollak (1989), historiador e seguidor do estudioso da memória como fonte e motor da história, Maurice Halbwachs, aciona exemplos de grupos nos quais o silêncio e a memória se configuram em atos de resistência e os quais dialogam com os grupos que encontramos em *Nostalgia de la luz*. Pollak fala das vítimas do stalinismo, dos deportados do holocausto e dos recrutados a força da Alsácia, que rompem seu silêncio e invisibilidade midiáticos para expor sua luta, até então anônima, para outros grupos. De forma semelhante, as *Mujeres de Calama* se tornam a personificação da voz dos esquecidos pela história oficial.

A fronteira entre o dizível e o indizível, o confessável e o inconfessável, separa, em nossos exemplos, uma memória coletiva subterrânea da sociedade civil dominada ou de grupos específicos, de uma memória coletiva organizada que resume a imagem que uma sociedade majoritária ou o Estado desejam passar e impor (Pollak, 1989, p. 8).

As mulheres, assim como os grupos citados por Pollak, fazem frente ao discurso do Estado, que se nega a abrir seus arquivos para que seja possível dar respostas a perguntas e sanar feridas ainda abertas. Dados de um passado recente, ainda não sedimentado pelo necessário afastamento temporal da história; vazio que se faz presente a cada dia nas vidas dos ex-presos, dos parentes de desaparecidos e de toda a sociedade. Para Pollak (1989, p. 5), “o longo silêncio sobre o passado, longe de conduzir ao esquecimento, é a resistência que uma sociedade civil impotente opõe ao excesso de discursos oficiais”.

Em oposição a isso está a memória que propicia a nostalgia, e a nostalgia como ato de resistência. Esses desaparecidos, mesmo que ausentes, são o motor dos questionamentos dos que continuam a procurá-los. Segundo George Yúdice a ideia de “desaparecido” na América Latina, difere de outros contextos em que se tem a perda, a morte de

pessoas em situações de violência, principalmente por motivações políticas:

Requer uma operação simbólica em virtude da qual os desaparecidos se tornam visíveis e presentes de alguma maneira. Não se erigem monumentos aos desaparecidos, em vez disso, interroga-se o processo de seu desaparecimento. Descobrir e levar perante a justiça os culpados do desaparecimento de outros é parte do processo de cura política (Yúdice, 2006, p. 480).

Essa “cura política” é também uma possível motivação do próprio realizador, Patricio Guzmán, que tem o cinema como ferramenta para tal, para interpelar o passado. No caso das mulheres de Calama, sua busca pelos restos dos desaparecidos tem essa dimensão de resistência, de “cura política” mas, vai além. Sua procura pelos parentes é, também, um movimento em busca de uma cura pessoal e coletiva, uma cura psicológica, uma busca por respostas para o fechamento de uma história que parece nunca ter fim. Ao filmar essas mulheres Guzmán nos traz essas camadas de busca e as filma em contraste com a vastidão do palco de sua obstinada procura. Confere ênfase à imagem dessas mulheres, seu gesto, seus corpos, suas vozes, privilegia planos aproximadas, aos que sempre se seguem planos gerais do imenso deserto de Atacama.

Em *Nostalgia de la Luz* muito há por dizer sobre a imagem e os relatos das mulheres que narram e encenam seu papel na busca dos restos de seus entes queridos. Entendemos que esse processo passa pelo reconhecimento do protagonismo dessas mulheres. Sua obstinada ida diária ao local onde seus mortos foram depositados é também uma forma de resistência pela ocupação desse espaço e nos faz recordardas mães e avós da *Plaza de Mayo*, que transformaram-na num espaço simbólico de reivindicação por respostas e por justiça e cuja ação adquire um status de ritual (Yúdice, 2006). Do mesmo modo, o percurso diário das *Mujeres de Calama* torna sua ação, de interpelar o espaço e de remexer a terra, um ato ritualístico. Por isso são filmadas sempre no deserto; sempre ocupando seu espaço de busca.

2. Nostalgia como gesto de resistência

Tomando como referência os escritos de Svetlana Boym em seu livro *The future of nostalgia* (2001),

Julietta Vitullo (2013, p. 186) afirma que a “nostalgia moderna manifesta un anhelo por un hogar que nunca se tuvo, el lamento frente a la imposibilidad de un retorno a la manera de Ulises”. Em *Nostalgia*, a questão da nostalgia se encontra expressa também no estilo, ao nos depararmos com uma narrativa em ritmo lento, com curtas tomadas fotográficas e com uma escala que intercala os planos gerais, abertos, *closes* e primeiros-planos contribuindo para uma narrativa que transita por diferentes espaços e temporalidades. Luis passeia pelos corredores de seu passado ao passear pelas ruínas de Chacabuco. Miguel reconstrói seus passos precisos fazendo de sua casa uma prisão imaginária como a que no passado tentou gravar em sua memória para depois, por seus desenhos, mostrá-la para o mundo. Violeta e Vick nos trazem em seu relato, e nos seus rostos envelhecidos pelo tempo, as imagens da ausência de seus mortos. Valentina nos evidencia um futuro que procura pelo passado.

Essa movimentação espacial, os limites difusos entre passado e presente, entre cosmos e deserto são as marcas de nostalgia expressas em imagens no filme de Guzmán. Logo na introdução de sua referida obra Boym traz uma definição de nostalgia que nos remete a essas características estilísticas encontradas no filme:

Nostalgia (from *nostos* –return home, and *algia*-longing) is a longing for a home that no longer exists or has never existed. Nostalgia is a sentiment of loss and displacement, but it is also a romance with one’s own fantasy. Nostalgic love can only survive in a long-distance relationship. A cinematic image of nostalgia is a double exposure, or a superimposition of two images- of home and abroad, past and present, dream and everyday life (Boym, 2001, p. 12 – 13).

Sejam nas escalas que mesclam planos fotográficos de detalhes associados a planos gerais, sejam movimentos de câmera que percorrem espaços; sejam fades que parecem dissolver as imagens em poeira para dar lugar às seguintes, as imagens de nostalgia estão em todo o filme acompanhando os relatos desse mesmo sentimento transmitido pelos personagens e pela voz em off do narrador.

Ainda partindo dos conceitos de Boym, Vitullo apresenta dois tipos de nostalgia que seriam a nostalgia restauradora, que se refere a ressurgimentos nacionalistas, e a nostalgia

reflexiva, que se refere a memória coletiva. Segundo Vitullo seria esta última a expressa no filme de Guzmán:

La nostalgia reflexiva se compone de tramas múltiples. Su trama intenta temporalizar el espacio, ofrece la posibilidad de reimaginar el pasado y adquiere cierta dimensión utópica en su proyección del futuro. Esta reinvencción del pasado, la proyección hacia el futuro y la capacidad de hacer convivir distintos tiempos en un espacio es lo que interesa rescatar para pensar la nostalgia como clave interpretativa y como motivo del documental de Guzmán (Vitullo, 2013, p. 187).

O próprio fazer cinematográfico do diretor é, em si, uma viagem através do tempo. Uma forma de adentrar nas complexas camadas de história do deserto e do cosmos. Guzmán é um cidadão do exílio. Sua construção narrativa em *Nostalgia* é uma tentativa de encaixe e também um ato de resistência. O cineasta, agente social, exilado, latino-americano, empreende pelo cinema sua viagem nostálgica. Ele, assim como as mulheres que buscam seus mortos, busca seu próprio país, busca seu lugar nesse Chile pós-Pinochet. Sua mais célebre obra, *La batalla de Chile*, um filme urgente, concluído no exílio, já comporta certos traços de uma nostalgia do tempo da infância e que é poeticamente evocado nas primeiras cenas de *Nostalgia de la luz*.

Assim sendo, neste Documentário tecem-se as histórias trágicas e expressam-se a nostalgia enquanto outra sensibilidade e modo de expressão da resistência, através da pluralidade de vozes. Jesús Martín-Barbero expressa um conceito de resistência muito mais transitivo. Para ele o povo latino americano resiste culturalmente a partir do cotidiano e de uma constante reelaboração simbólica, por modos de apropriação de outras fontes culturais, transformando estes valores por suas próprias matrizes culturais. *Nostalgia* nos mostra essa resistência transitiva, em constante reelaboração evidenciando o modo como nossas materialidades simbólicas estão apontando para as imbricações entre os modos criativos de se expressar, as poéticas de narrar, de falar por si, de fazer visíveis outros registros que têm sido comuns a América Latina, com suas matrizes históricas e culturais. Nesse sentido, uma reflexão como a que apresentamos neste texto confere significativa relevância à contribuição de autores

que tomam a América Latina como tema de investigação. Retomando mais uma Martín-Barbero, a comunicação não diz respeito só aos aparatos senão aos modos de ler, às linguagens, às reconfiguração dos regimes de percepção e do saber.

Podemos dizer que neste artigo propusemos trabalhar nostalgia como resistência e resistência como uma mediação a partir da qual sentidos

e visões de mundo são construídos diante de uma realidade complexa como a da América Latina, composta por heranças coloniais, pelos difíceis e inconclusos processos de formação e consolidação nacional, pelo processo de modernização seletiva, pelo passado vivido em ditaduras militares opressoras e violentas, pelos impressionantes contrastes internos e pelos processos de reconhecimento de si mesma.

Bibliografía

- Amado, A. M. (2002). *Imagens afetivas no cinema latino-americano*. São Paulo: Fundação Memorial da América Latina.
- Antonelli, M. A. (2001). Memorias. Entre el acontecimiento y la diseminación. (Aportes para una "periodización" de la experiencia democrática argentina). Presentado en el Latin American Studies Association XXIII International Congress, Washington D.C. Recuperado de <http://lasa.international.pitt.edu/Lasa2001/AntonelliMirta.pdf>
- Bauman, Z. (2005). *Identidade entrevista a Benedetto Vecchi*. (C. A. Medeiros, Trans.). Rio de Janeiro: Zahar.
- Boym, S. (2001). *The future of nostalgia*. New York: Basic Books.
- García Canclini, N. (2000). *Culturas híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade*. São Paulo: EDUSP.
- Guzmán, P. (2011, Octubre 18). "Um país sem memória não é nada", diz Patricio Guzmán. Recuperado de http://www.rededemocratica.org/index.php?option=com_k2&view=item&id=651:um-pa%C3%A9s-sem-mem%C3%B3ria-n%C3%A3o-%C3%A9-nada-diz-patricio-guzm%C3%A1n&Itemid=175
- Martín-Barbero, J. (1976). Lectura plural de dos films: Chinatown y Blow-up. *Ojo Al Cine*, 3. Recuperado de <http://www.mediaciones.net/1976/01/lectura-plural-de-dos-films-chinatown-y-blow-up/>
- Martín-Barbero, J. (2001). *Dos meios às mediações: comunicação, cultura e hegemonia* (2da ed.). Rio de Janeiro: Editora UFRJ.
- Nichols, B. (2005). A voz do documentário. En F. P. Ramos, *Teoria contemporânea do cinema*. São Paulo: SENAC.
- Nostalgia de la Luz. (s.f.). Recuperado en Noviembre 27, 2014, de <http://nostalgiaadelaluz.com/la-pelicula/>
- Penafria, M. (2003). O Documentarismo do Cinema. Recuperado en Octubre 12, 2012, de http://www.bocc.ubi.pt/_esp/autor.php?codautor=10
- Peñalosa P., C. (2005). *EN EL NOMBRE DE LA MEMORIA. Las mujeres en la transmisión del recuerdo de los detenidos desaparecidos* (pp. 1 – 7). CEME - Centro de Estudios Miguel Enríquez - Archivo Chile. Recuperado de http://www.archivochile.com/Mov_sociales/mov_mujeres/MSmovmujeres0009.pdf
- Pollak, M. (1989). Memória, Esquecimento, Silêncio. *Estudos Históricos*, 2(3), 3 – 15.
- Ramos, F. P. (2002). O que é Documentário? Recuperado de http://www.bocc.ubi.pt/pag/_texto.php3?html-2=pessoa-fernao-ramos-o-que-documentario.html
- Ramos, F. P. (2011). A "mise-en-scène" do documentário. *Cine Documental*, 4. Recuperado de <http://revista.cinedocumental.com.ar/4/teoria.html>
- Valenzuela Gálvez, V. (2006). Yo te digo que el mundo es así: giro performativo en el documental chileno contemporáneo. *Doc On-Line. Revista Digital de Cinema Documentário*, 1. Recuperado de http://www.doc.ubi.pt/01/artigo_valeria_valenzuela.pdf
- Valenzuela Gálvez, V. (2008). *Sujeito, Narração e Montagem: novos modos de representação no documentário latino-americano contemporâneo* (Tesis de Maestría). Universidade Federal Fluminense - UFF, Niterói. Recuperado de http://www.btdt.ndc.uff.br/tde_busca/arquivo.php?codArquivo=2857
- Vitullo, J. (2013). "Nostalgia de la luz" de Patricio Guzmán: el cine como máquina del tiempo. *Kamchatka. Revista de Análisis Cultural*, 2, 179 – 192.
- Yúdice, G. (2006). *A conveniência da cultura: usos da cultura na era global*. Belo Horizonte: Ed. UFMG.