

Água e terra: memória, vida e morte em *Nostalgia de la luz* e *El botón de nácar*

Lis Yana de Lima Martinez & Lucía Sá Rebello
(Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Brasil)¹

Resumo: Neste artigo, pretende-se tecer algumas considerações acerca dos documentários *Nostalgia de la luz* (2010) e *El botón de nácar* (2015), do cineasta chileno Patricio Guzmán. O objetivo é compreender que a memória opera por fragmentos, mas que a vida deixa rastros e, também, observar o modo como o ser humano reage em suas lutas psicológicas em relação à água e à terra, dois elementos primitivos. Será feito, portanto, o uso principalmente de alguns postulados, por exemplo, de Bachelard e Seligmann-Silva, entre outros teóricos, para que se possa observar o projeto de imaginário que estrutura as obras. Objetiva-se, ainda, tecer observações que interligam as propostas de ambos os documentários.

Palavras chave: Documentário, Patricio Guzmán, *Nostalgia de la luz*, *El botón de nácar*, Memória.

Abstract: In this article, we intend to make some considerations about the documentaries *Nostalgia de la luz* (2010) and *El botón de nácar* (2015), directed by the Chilean filmmaker Patricio Guzmán. Our objective is to observe that memory operates by fragments while life leaves traces and, also, to observe how human beings react to their psychological struggles concerning water and earth, two primitive elements. Therefore, we address some concepts from, Bachelard and Seligmann-Silva, among other theorists, in order to analyse the imaginary project sustaining the documentaries. We also intended to comment on the dialogue that exists between Guzmán's creations.

Keywords: Documentary; Patricio Guzmán; *Nostalgia de la luz*; *El botón de nácar*; memory.

Recibido: 3 de setiembre. *Aceptado:* 7 de diciembre.

1. Lis Yana de Lima Martinez: Doutoranda em Estudos de Literatura (linha de pesquisa Teoria, Crítica e Comparatismo) do Programa de Pós-graduação em Letras Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS) e Especialista em Literatura Contemporânea por Centro Universitário UniDomBosco. Sua pesquisa se concentra em estudos sobre Intermedialidade, especialmente nas temáticas de Meia-Realidade, Ficção Interativa, Remediação, Criação e Adaptação em Literatura, Cinema e Video Games. Também tem publicações nas áreas de literatura fantástica, mitológica e epistolar. Atualmente, é bolsista CNPQ- Brasil.

Lucía Sá Rebello: Doutora em Literatura Comparada e atualmente é Professora Titular da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, ministrando disciplinas nos cursos de graduação e de pós-graduação. Atua na área de Letras, com ênfase em Língua e Literatura Latinas e em Literatura Comparada.

Le passé de notre âme est une eau profonde.

Gaston Bachelard.

Para se começar a pensar e analisar os dois documentários do cineasta chileno, Patricio Guzmán, *Nostalgia de la luz* (2010) e *El botón de nácar* (2015), cabe deixar claro que nosso objetivo é, neste artigo, expor algumas considerações acerca de como os documentários expressam a memória e o modo como o ser humano reage, em suas lutas psicológicas, em relação à água e à terra, dois elementos primitivos.

Em *Nostalgia de la luz* há o contraste entre a busca de vida no espaço e a busca de mortos no deserto, enquanto em *El botón de nácar* há a afirmativa de que onde existe água, existe vida. No primeiro, a evolução sequencial ocorre a partir do relato de personagens selecionados, e o fio condutor é o deserto do Atacama. Já no segundo, o narrador é a principal testemunha e o fio condutor é a água.

Ao relatar, os indivíduos procuram explicar suas próprias histórias, mesmo que incompletas. Assim, o interesse pelo cinema, aqui o produto documentário,

persiste como expressão do cotidiano através da representação dos seus mitos e símbolos, ou como produto do imaginário. O cinema revela-se, então, como um instrumento que nos permite olhar o mundo e cuja originalidade se deve à fusão no espectador-realizador do real e do imaginário através de uma complexa complementaridade onde um não saberia excluir o outro. (Gutfreind, 2006 2)

É importante ressaltar que, na análise dos documentários, são chamados de personagens os indivíduos que ganham voz por acreditar-se que eles são autores e personagens de suas próprias narrativas a partir de seus relatos.

Documentário

O gênero *documentário* possui certas peculiaridades e característica que permitem com que ele seja identificado sem dificuldade. Ao mesmo tempo, segundo teóricos do gênero, pode ser difícil de definir, uma vez que intercala história e cinema em oscilação entre o factual e ficcional. Nesse sentido, Cristina Melo diz:

Se, por um lado, recorre a procedimentos próprios desse meio - escolha de planos, preocupações estéticas de enquadramento, iluminação, montagem, separação das fases de pré-produção, produção, pós-produção etc., por outro, procura manter uma relação de grande proximidade com a realidade, respeitando um determinado conjunto de convenções: registro *in loco*, não direção de atores, uso de cenários naturais, imagens de arquivo etc. (Melo, 2002 25-26)

É importante, além disso, pontuar que aquilo que caracteriza o documentário, presença/ausência de certos elementos próprios do gênero, não pode defini-lo justa-

mente porque a riqueza de temas que pode abarcar faz com que, por vezes, possa abolir determinadas regras.

Todavia, o filme ficcional também pode empregar tais estratégias. Ocorre, então, que, em alguns momentos, o produto se autodeclara uma coisa ou outra:

“Esse não é um filme de ficção” –é assim que se inicia *Ilha das Flores*. Esse ato de enunciação é bastante curioso porque, ao afirmar o que o filme não é, o diretor termina definindo o que ele é. Trata-se de uma autocategorização. Diante de tal anúncio, criam-se expectativas com relação ao gênero que está sendo produzido. Se não é ficção, o espectador supõe que seja ser um filme documental. (Melo, 2002 24-25)

O que Melo quer mostrar é a não existência de gênero puro e, sobretudo, deixar claro que a “região de fronteira entre o documentário e outras produções audiovisuais é, muitas vezes, nebulosa” (Melo, 2002 25). Por sua vez, Fernão Pessoa Ramos, em termos de nomenclatura e na falta de um consenso, propõe a seguinte definição técnica para documentário:

podemos afirmar que o documentário é uma narrativa basicamente composta por imagens-câmera, acompanhadas muitas vezes de imagens de animação, carregadas de ruídos, música e fala (mas, no início de sua história, mudas), para as quais olhamos (nós, espectadores) em busca de asserções sobre o mundo que nos é exterior, seja esse mundo coisa ou pessoa. Em poucas palavras, documentário é uma narrativa com imagens-câmera que estabelece asserções sobre o mundo, na medida em que haja um espectador que receba essa narrativa como asserção sobre o mundo. A natureza das imagens-câmera e, principalmente, a dimensão da tomada através da qual as imagens são constituídas determinam a singularidade da narrativa documentária em meio a outros enunciados assertivos, escritos ou falados. (Ramos, 2008 22)

Em seguida, o autor afirma que essas são características pilares do documentário e que, mesmo que elas venham a ser utilizadas por outros gêneros, elas não deixaram de ser, em origem, documentárias. Rodrigo Dias relembra, a partir dos postulados de Ramos que “um filme documentário pode fazer asserções ‘verdadeiras’ ou ‘falsas’, mas não deixará de ser um documentário por isso, pois continuará tendo o estilo formal e a intenção de autor próprios do cinema documentário” (Dias, 2009 5). Assim, abdica-se do documentário apenas como expressão cinematográfica da verdade factual e objetiva e passa-se a considerar sua expressão estrutural e sua intenção social: “Dessa forma, mesmo configurando-se como um discurso sobre o real, documentários e reportagens não são reflexos, mas construções da realidade social. Ou seja, no documentário ou na reportagem não estamos diante de uma mera documentação, mas de um processo ativo de fabricação de valores, significados e conceitos” (Melo, 2002 28-29).

Do ponto de vista de Penafria (1999), levando em consideração o grande número de definições de documentário, o que o identifica reside em sua história, o que ele foi desde sempre. Afirma a autora:

O gênero documentário tem um passado, existe uma prática construída por aqueles que se dedicaram a sua produção. As raízes dessa prática encontram-se, obviamente, no seu nascimento e conseqüente desenvolvimento no sentido de uma afirmação com identidade própria. [...] O que individualiza o documentário face a outras formas de expressão só poderá ser encontrado naquilo que foi até hoje. (Penafria, 1999 34)

Nesse sentido, como ressalta Penafria (1999), o documentário está associado ao cinema. Considerar questões de representação é analisar a trajetória de um imaginário. Assim como a literatura é responsável por criar e veicular imaginário, o audiovisual é responsável por representar imaginários. Ambos o fazem a partir do preenchimento de lacunas da realidade, mesmo que se saiba hoje que o real não existe e que a famosa dicotomia “causa versus efeito” em muitas formas pode ser suplantada. Seria nessa abolição de dicotomias como mundo interior e exterior que a estética cinematográfica se empregaria. Portanto, tanto a mídia audiovisual quanto a mídia literatura operam na assimilação do social.

A cena pausada de um filme ou de um documentário não diz nada. Não há diálogos que possam ser ouvidos, nem ações que possam ser julgadas. Há no silêncio, porém, um caminho para que o fundo seja analisado, isto é, a finalidade da imagem. No audiovisual, nenhum componente é gratuito; mesmo o fruto de um erro ou do acaso, significa. E, assim, por vezes, o espectador vê sem saber. A imagem, quando percebida, tem o poder de significar e penetrar a subjetividade do imaginário pessoal do espectador. O áudiovídeo, dessa forma,

funciona pelo que retira do visível, nele a imagem é primeiro cortada. Nele, o movimento é entravado, suspenso, invertido, paralisado. Mais essencial que a presença é o corte, não apenas pelo efeito da montagem, mas já e de imediato pelo do enquadramento e da depuração dominada do visível. É absolutamente importante no cinema que essas flores mostradas, como uma determinada sequência de Visconti, sejam flores de Mallarmé, que elas sejam as ausentes de todo buquê. Eu as vi, essas flores, mas o modo próprio segundo o qual elas são cativas de um corte faz que existam, indivisivelmente, sua singularidade e sua idealidade. (Badiou, 2002 103)

O filósofo Jacques Rancière (2012), em indagação sobre o estabelecimento de uma imagem com eficácia política, inquire a existência de uma imagem que acumule características-chaves para suscitar indignação ao espectador. A partir disso, o teórico indica imagens com um grande potencial e capazes de favorecer com que novas formas de conexão entre o dizível, o visível e o pensável sejam demarcadas longe do caráter da imagem explícita.

Reflexões e questionamentos acerca de como a representação se constitui no campo literário e audiovisual levam em consideração o diálogo intermídias e como o sentido é expressado por essas diferentes mídias. O público tende a absorver, por vezes de modo inconsciente, cada mídia em sua própria pluralidade de sentidos e significações:

uma história mostrada não é o mesmo que uma história contada, e nenhuma delas é o mesmo que uma história da qual você participa ou com a qual você interage, ou seja, uma história vivenciada direta ou cinestésicamente. Cada modo adapta diferentes coisas –e de diferentes maneiras. [...] contar uma história, como em romances, contos e até mesmo relatos históricos, é descrever, explicar, resumir, expandir; o narrador tem um ponto de vista e grande poder para viajar pelo tempo e espaço, e às vezes até mesmo para se aventurar dentro das mentes dos personagens. Mostrar uma história, como em filmes, [...] envolve uma *performance* direta, auditiva e geralmente visual, experienciada em tempo real. (Hutcheon, 2013 35)

Isso ocorre em virtude de as mídias possuírem meios diferentes de significar: a literatura significa através da palavra; o audiovisual significa através da palavra, do som e da imagem; as artes plásticas significam, em sua maioria, pela falta de som e de palavra, mas por suas imagens.

Portanto, para uma metodologia adequada à análise audiovisual, e pensemos aqui no documentário, deve-se examinar, simultaneamente o discurso falado e a estruturação que se manifesta externamente –roteiro e enredo–, e os outros tipos de discursos que integram a linguagem em questão, como visualidade, música, cenário, iluminação, entre outros, sem deixar de levar em conta mensagens subliminares que podem estar escondidas em diferentes níveis e tipos discursivos (Barros, 2007).

Penafria (1999), escrevendo sobre a construção da identidade do documentário, afirma que os principais responsáveis pelo gênero são o americano Robert Flaherty e o russo Dziga Vertov, “dois grandes pilares em que se assenta o posicionamento do documentário e do documentarista no panorama da produção de imagens em movimento” (Penafria, 1999 39). Em suas palavras:

Com eles ficou definido que, no documentário, é absolutamente essencial que as imagens do filme digam respeito ao que tem existência fora dele. Esta é a principal e primeira característica do documentário. A segunda, já em estúdio, é a organização das imagens obtidas *in loco* (este material poderá eventualmente ser trabalhado com outro, por exemplo, legendas, sons, etc.) segundo uma determinada forma; o resultado final dessa forma é um filme. A organização força o filme a não se pautar por uma mera descrição, apresentação descaracterizada ou sucessão sem propósito aparente, das imagens obtida *in loco*. O documentarista, por seu lado, é cúmplice das características enunciadas. (Penafria, 1999 39)

Dessa forma, levando-se em conta as palavras da autora, a necessidade de fazer registro do mundo é imprescindível para que haja o documentário e, mais especificamente, o documentarista.

O projeto de Patricio Guzmán

Natural de Santiago del Chile, Guzmán é um diretor de cinema conhecido por seus documentários. Em um olhar atento a seu país, em 2010, ele inicia o projeto de contar a história do Chile por meio de documentários que vão além de relatos de fatos cronológicos de determinados acontecimentos. O diretor se vale da poética do cinema, segundo Villaça (2015), “cabe não se limitar à mera representação do fato histórico, mas elaborar uma reflexão sobre ele”. Esse projeto, de acordo com Escobedo (2016) se estruturará em três documentários, divididos segundo conjuntos de aspectos geográficos relevantes dentro da geopolítica do Chile: o primeiro a ser filmado foi *Nostalgia de la luz*, que traz o deserto do Atacama; o segundo foi *El botón de nácar*, que traz o extremo sul e o mar, e o terceiro será sobre a cordilheira dos Andes.

Assim, a natureza ganha proporção e importância, e a existência do ser humano, o diálogo que travamos com a natureza e que travamos entre nós são questionados. Nas duas primeiras obras, Guzmán tece relações entre a natureza da geografia chilena e as violações de direitos humanos, entre o genocídio de povos indígenas na Patagônia, durante o século XIX, e os detidos da ditadura militar, demonstrando que muitas foram as vítimas ao longo da história chilena (Escobedo, 2016).

Há, ainda, destaque também para o silêncio e para os ruídos da natureza (principalmente os da água) em meio a belas paisagens e cenas transitórias. Em sua técnica, Guzmán cria o silêncio de modo a promover momentos que permitem ao espectador alguns minutos de pausa e reflexão antes de cada documentário prosseguir em sua narrativa. Como já foi dito anteriormente, nada é gratuito no áudiovídeo. Schafer lembra que, no cinema, “quando o silêncio precede o som, a antecipação nervosa o torna mais vibrante” (2001 355). Já as marcadas ausências de voz humana são mister pois, “se o ser humano ouvir vozes no meio de outros sons que o rodeiam (sopro do vento, música, veículos), são essas vozes que captam e concentram logo a sua atenção” (Chion, 2011 1) e os outros sons acabam por ficar em segundo plano. A intenção do diretor é, então, dar voz à natureza.

Água e terra

O filósofo e poeta francês Gaston Bachelard (1884-1962) afirma ao longo de sua obra que as lutas psicológicas do ser humano provêm de sua relação para/com os quatro elementos primitivos: água, fogo, terra e ar. Estes, segundo o pensador, remetem à variedade de tipos da imaginação, trata-se de

marcar os diferentes tipos de imaginação através do signo dos elementos materiais que inspiraram filosofias tradicionais e cosmologias antigas. De fato, acredi-

tamos que é possível fixar, no reino da imaginação, uma lei dos quatro elementos que classifica as diferentes imaginações materiais, pois elas estão ligadas a fogo, ar, água ou terra.² (Bachelard, 2003 10, nossa tradução)

De acordo com Richard Kearney, “o termo ‘elemento’ duplica o dever para Bachelard como substância material e metafísica. O espaço elementar é algo em que vivemos com corpo e alma” (2014, nossa tradução).³ Assim, Bachelard demonstrou modos como os elementos representam e movem nossos sentimentos quando em textos literários.

A seguir, antes de apresentar questões de memória, procura-se evidenciar como os elementos água e terra são utilizados por Patricio Guzmán na exposição e na realização das tramas dos documentários de modo a trabalhar em nível fenomenológico o inconsciente do espectador.

Quanto à água: o mar

A água pode significar a vida e a morte, pois, como define J. E. Cirlot (1984 64) em seu dicionário de símbolos, ela é “o elemento que melhor aparece como o transitório, entre o fogo e o ar de uma parte –etéreos– e a solidez da terra. Por analogia, mediadora entre a vida e a morte, na dupla corrente positiva e negativa, de criação e destruição”.

Qualquer imersão na água representará o retorno ao indistinto e ao pré-formal, com o duplo sentido de morte e destruição, mas também de renascimento e circularidade. Assim, pode-se dizer que a água é fonte de vida; é meio de purificação e regeneração; representa, no plano cósmico, a circularidade. Ela é fonte de vida porque simboliza a substância primordial de que as formas nascem e para a qual, ao fim de um ciclo, retornam. Existindo sempre, ela é anterior a qualquer forma. A água usada no batismo, por sua vez, simboliza a purificação e a regeneração, já que, conforme Chevalier e Gheerbrant (1993 15) “mergulhar nas águas para sair sem se dissolver totalmente, salvo por uma morte simbólica, é retornar às origens, carregar-se, de novo, num imenso reservatório de energia e nele beber uma força nova”. Por fim, o dilúvio –“a grande entrega das formas à fluência que as desfaz para deixar em liberdade os elementos que não de produzir novos estados cósmicos” (Cirlot, 1984 63)–, com todo o seu simbolismo de reabsorção e instauração de um novo tempo, remete à concepção cíclica do cosmos e da história.

2. “marcar los diferentes tipos de imaginación mediante el signo de los elementos materiales que han inspirado a las filosofías tradicionales y a las cosmologías antiguas. En efecto, creemos que es posible fijar, en el reino de la imaginación, una ley de los cuatro elementos que clasifique las diversas imaginaciones materiales según se vinculen al fuego, al aire, al agua o a la tierra”.

3. “the term ‘element’ does double duty for Bachelard as both a material and metaphysical substance. Elemental space is something we dwell in with body and soul”.

O elemento água é transitório e conhecido por simbolizar a vida, quando em estado líquido. Por isso, não raro associarmos esse elemento ao feminino e encontrarmos, ao longo da história, civilizações vivendo às suas margens. Ainda que seja apresentada no documentário dessa forma, a água é também uma ferida para o Chile, em virtude de ter sido pelo mar, ao extremo sul, que ocorreu a chegada dos colonos.

No documentário *El botón de nácar*, os descendentes dos povos nativos assinalam a água como o local de entrada do estrangeiro, do colonizador, do outro. A água, portanto, seria também a “representação da ferida que não se fecha”, ou seja, trata-se de “uma ferida que precisa constantemente do sangramento” em que o “o vai e vem de sujeitos, de objetos, de produtos, de línguas e de costumes é a eterna laceração dessa ferida” (Silva, 2017 97). Assim, o mar que alimenta e que permite a vida é, para os nativos, um “lugar da fronteira viva e que sangra, lugar da mescla cultural e que não se concebe como elemento finalizado, mas que se renova e muda constantemente” (Silva, 2017 97). Interessante notar que o povo retratado no documentário não se considera chileno (00:17:09 - 00:17:17, *El botón de nácar*), mas uma outra nação que tenta sobreviver e manter a sua cultura apesar do constante embate que vem sofrendo ao longo dos tempos com esses “outros”.

Segundo o documentário, “em 1883 chegaram os colonos, os garimpeiros, os militares, os policiais [...] e os missionários católicos. Depois de conviver séculos com a água e as estrelas, os indígenas sofreram o eclipse do seu mundo. O governo chileno [...] declarou que os nativos eram corruptos, ladrões de ovelhas e bárbaros” (*El botón de nácar*, 2015 nossa tradução).⁴ Trata-se, então, de uma ferida que se sobrepõe ou coexiste à física, “a terrível ferida espiritual sentida por muitos [...] devido à presença contínua [...] de estrangeiros dominadores que [...] ensinavam a respeitar mais os valores distantes” do que os valores nativos (Said, 2003 195).

Ao chegar a ditadura, a água, antes elemento de vida, também passou a significar morte, quando transformada em um grande depósito de corpos. Como na Argentina, corpos de presos políticos foram atirados ao mar para que eles continuassem com o *status* de desaparecidos. No documentário, um deles surge à margem. Era o corpo de uma mulher com os olhos abertos. Consequentemente, a água passa a ser um elemento que permite o diálogo direto com o passado, com as lembranças. Dessa maneira, há um despertar tanto das testemunhas do ocorrido quanto do espectador, pois, como afirma Bachelard, “porque o ser é antes de tudo um despertar e desperta na consciência de uma impressão extraordinária. O indivíduo não é a soma de suas impressões gerais, é a

4. “En 1883, llegaron los colonos, los buscadores de oro, los militares, los policías [...] y los misioneros católicos. Después de convivir siglos con el agua y las estrellas, los indígenas sufrieron el eclipse de su mundo. El gobierno chileno [...] declaró que los nativos eran corruptos, ladrones de ovejas y bárbaros”.

soma de suas impressões singulares. Desta forma criamos os mistérios familiares que são designados em símbolos raros” (Bachelard, 2003 16-17, nossa tradução).⁵

Neste documentário, Guzmán pondera que “a atividade de pensar” é “como o oceano. As linhas de pensamento são as mesmas que a água que está sempre disposta a moldar-se a tudo” (00:30:54 - 00:31:30, *El botón de nácar*, nossa tradução).⁶ Ela traz o objeto do inconsciente, do esquecido, e o revela à luz do dia à razão e aos sentidos.

Do ponto de vista de Palacio (2015 fonte digital; nossa tradução), em *El botón de nácar* o grande protagonista é a água, em todas as suas formas, dando origem a uma grande diversidade de paisagens e músicas que, segundo ele, apresentam-se na forma de

geleiras, cadência das ondas, gotas que balançam em uma planta como se fossem balões gigantes, florestas nativas, o som da encosta, o barulho da chuva em um telhado de zinco (paisagem infantil), a canção enigmática e inspirada de um antropólogo que toca a melodia dos rios.

A partir dessa diversidade de vidas possíveis da água, o mar adquire predominância, na medida em que, como o deserto, contém camadas insondáveis de tempo. Mantém, sobretudo, as histórias de dois extermínios: o dos nativos do território sul, nômades da água que viajavam de ilha em ilha, mortos pelo Estado do Chile, pelos colonos e pelos missionários; e o dos desaparecidos jogados no fundo do oceano pela ditadura militar. O mar, sem dúvida, está cheio de cadáveres.⁷ (Palacios, 2014 fonte digital, nossa tradução)

Dessa forma, a reflexão não diz respeito a ossos, não diz respeito a uma arqueologia do passado, mas, principalmente, de uma decomposição presente e relativa a ações não tão distantes. O mar não guardou o segredo do ocorrido, mas guardou a memória.

Quanto à terra: o deserto

No que respeita à terra, Chevalier e Gheerbrant (1993 878-880) a definem como substância universal, a matéria-prima da qual, segundo o Gênesis, o Criador fez o homem. Com o seu aspecto feminino, opondo-se ao aspecto masculino do céu, ela simboliza ainda uma função maternal –*Telus Mater*–, já que dá vida. Observe-se, no entanto,

5, “Porque el ser es antes que nada un despertar y se despierta en la conciencia de una impresión extraordinaria. El individuo no es la suma de sus impresiones generales, es la suma de sus impresiones singulares. De ese modo se crean en nosotros los misterios familiares que se designan en raros símbolos”.

6. “la actividad de pensar es como el océano. Las líneas del pensamiento son los mismos del agua que siempre está dispuesta a moldarse a todo”.

7. “los glaciares, la cadencia de las olas, gotas que se balancean sobre una planta como si fueran globos gigantes, los bosques nativos, el sonido de la vertiente, el golpeteo de la lluvia sobre un techo de zinc (paisaje de la infancia), el canto inspirado y enigmático de un antropólogo que reproduce la melodia de los ríos. De esta diversidad de vidas posibles del agua, el mar adquiere predominancia en la medida en que, tal como el desierto, contiene insondables capas de tiempo. Guarda, sobre todo, las historias de dos extermínios: el de los indígenas del territorio austral, nómades del agua que viajaban de isla en isla, asesinados por el Estado de Chile, los colonos y los misioneros; y el de los desaparecidos lanzados al fondo del océano por la dictadura militar. El mar, qué duda cabe, está lleno de cadáveres.”

o aspecto paradoxal que envolve a terra, na medida em que, ao mesmo tempo que dá vida, ela a retoma ao final de um ciclo.

O mito da Mãe Terra, segundo Lopes (2007 383), “tem duas vias de concepção. Por uma, a da autogeração, ela mesma se engendra, se move e pare seus filhos. Por outra, ela representa a parte feminina na geração, desenvolvimento e conservação da vida”. Dando sequência a sua definição, o autor acrescenta:

O céu, alto e poderoso, marcado pela presença de Hélios, o titã que corta diariamente o caminho central do espaço visível, a quem não se pode sequer olhar diretamente, representa o elemento viril. A terra, suave, maleável, fertilíssima, de curvas arredondadas, tem as características femininas que possibilitarão delinear traços feminis definitivos para ela. Essa relação alegórica é constantemente repetida no amanho da terra, para que gere frutos e, por consequência, mantenha a vida. O lavrador abre-lhe sulcos, põe-lhe a semente no ventre úmido, e ela, em conjunto com o sol, desenvolve a vida. (Lopes, 2007 383)

Como se pode perceber, a terra fértil e a mulher podem e são, frequentemente, comparadas e, segundo algumas crenças, mulheres estéreis podem trazer infertilidade para a terra de seus familiares; por outro lado, mulheres férteis e grávidas, ao atirar sementes na terra, podem tornar as colheitas mais ricas.

Para Eliade, existe um tema central e condutor sempre que se tratar da terra:

a Terra produz formas vivas, ela é uma matriz que procria incansavelmente. Qualquer que seja a estrutura do fenômeno religioso provocado pela epifania telúrica –*presença sagrada*, divindade ainda amorfa, figura divina bem desenhada ou, por último, costume resultante de uma recordação vaga das forças subterâneas– reconhece-se sempre nele a marca da maternidade, do inesgotável poder de criação. (Eliade, 1977 317)

Convém lembrar, ainda, o que diz Eliade sobre a relação da terra com o espaço. Para este autor, a terra faz parte da realidade imediata do homem, uma vez que “a sua extensão, a sua solidez, a variedade do seu relevo e da vegetação que nela cresce constituem uma unidade cósmica, viva e ativa” (Eliade, 1977 297).

Em síntese, à terra une-se o sentido de origem, pois, nas palavras de Eliade (1977 297), “a intuição primordial da Terra a mostra como sendo o *fundamento* de todas as manifestações. Tudo o que *está* sobre a *Terra* *está em conjunto* e constitui uma grande unidade” (grifos do Autor).

O elemento terra é fonte de ambivalências (Bachelard, 1948 10). Sendo o menos mutável de todos os elementos e o mais estático, a terra varia entre as características fértil e infértil e é, geralmente, mais reconhecida pela primeira. Contudo, Bachelard salienta que “a terra [...], ao contrário dos outros três elementos, tem como primeira característi-

ca uma resistência. Os outros elementos podem ser hostis, mas não são sempre hostis. A resistência da matéria terrestre, pelo contrário, é imediata e constante” (Bachelard, 2001 8).

Ao trabalharmos com o deserto, percebemos que seu estado arenoso marca a falta do elemento água, a falta de vida. Dessa forma, o deserto provoca, primeiramente, a imagem do vazio: “não há nada, nem insetos, nem animais, nem pássaros” (00:08:22 - 00:09:30, *Nostalgia de la luz*, nossa tradução).⁸

Em *Nostalgia de la luz*, Gusman evoca o potencial do Atacama para a vida e para a criação ao relembrar os povos que lá viveram e as descobertas científicas que lá foram constatadas. Também, rememora que aquela terra não está vazia, pois, além dos vestígios arqueológicos deixados pelos nativos e dos monumentais telescópios, o deserto é uma grande sepultura de desaparecidos da época da ditadura militar chilena (01:07:57 - 01:09:13, *Nostalgia de la luz*).

Segundo Oliveira (2016), neste documentário, Guzmán,

parece se apoiar em intervenções de imagens poéticas para alcançar a dimensão das experiências que não são expressadas pelos depoimentos contidos na obra. [...] É como se ele quisesse demonstrar que o horror não acabou, ainda ecoa, através das mulheres que vagam pelo deserto do Atacama em busca dos restos de seus entes queridos. Elas representam aqueles que o regime militar do Chile tentou fazer com que fossem esquecidos. Enquanto o vazio da perda não for preenchido com ao menos uma resposta sobre o paradeiro de seus familiares, a ditadura não se encerrará para elas. (Oliveira, 2016 13-14)

Há o embate entre o desejo interno dessas mulheres de encontrarem seus parentes e de o solo de ser árduo em promover respostas. A partir do que consta dentro de si, elas agem contra a terra para reaver o que está dentro dela, ou seja, “pode-se sentir em ação, em muitas imagens materiais da terra, uma síntese ambivalente que une dialeticamente o contra e o dentro, e mostra uma inegável solidariedade entre os processos de extroversão e os processos de introversão” (Bachelard, 1990 2).

Ao contrário do elemento líquido, a terra é guardiã de esperanças para aqueles que buscam respostas sobre o futuro, mas, ao mesmo tempo, é prisão do passado. Por ser o mais “material” dos elementos, é o mais resistente às forças humanas e, por isso, está ligada ao imaginário do trabalho árduo. Ao contrário do mar que faz surgir as evidências, a terra as esconde, as aprisiona, as abriga em seu silêncio. Isso explica por que a terra fenomenologicamente é a casa de repouso dos mortos.

8. “no hay nada, no hay insectos, no hay animales, no hay pájaros.”

Memória

Os relatos não têm a necessidade de um comprometimento (jornalístico) com a verdade ao narrar acontecimentos e, por isso, estão permeados pela subjetividade. De fato, o diretor está a expor suas subjetividades:

Acreditamos não ser difícil concordar com a afirmação de que o documentário é uma obra pessoal, sendo absolutamente necessário e esperado que o diretor exerça o seu ponto de vista sobre a história que narra. A subjetividade e a ideologia estão fortemente presentes na narrativa do documentário oferecendo representações em forma de texto verbal, sons e imagens. É impossível ao documentarista apagar-se. (Melo, 2002 30-31)

Em *Nostalgia de la luz*, o narrador conduz o espectador, mas não os personagens. Há um efeito de distância entre o espectador e os personagens criado pela constante intervenção do narrador. Os personagens são mostrados livres e perdidos em sua própria incerteza, mas sua interação com o impotente espectador é cerceada pelo narrador. Nos documentários, “o que passa a importar [...] é exatamente a ótica assumida pelo registro [...]. Isto é, [...] não se trata de ‘dizer o que houve’, mas de dizer o que [...] diz que viu, sentiu experimentou, retrospectivamente, em relação a um acontecimento” (Gomes, 2005 14).

É por meio das narrativas de testemunho que os documentários informam sobre o passado e o presente e expandem as memórias para uma memória coletiva, imortalizada, por meio da linguagem, sitiando-a na história e também aos sujeitos implicados nessas vivências. O relato da necessidade de ceder o poder pátrio sobre os filhos como modo de protegê-los, por exemplo, reflete ao espectador, em *Nostalgia de la luz*, o sentimento catártico e trágico de denúncia, impotência e convivência. Especificamente no caso do cinema, “distintas relações do sujeito com a imagem fílmica podem ocorrer, tais como acolhida, ruptura, repulsa, conformidade, identificação, resistência, introjeção, críticas ou combinação de várias delas. Nesse processo de interação com as imagens, há sempre o investimento de emoções” (Santos, 2011 7).

Os relatos contidos nos documentários podem ser decifrados como engenharia contra o olvido. Dessa maneira, portanto, é também adequado refletirmos o fenômeno de esses relatos serem levantados pelos personagens como forma de dar vida às suas memórias individuais que se refletem em memórias coletivas: “Eu teria uma obrigação ética de passar por essa memória” (01:07:21 - 01:07:31, *Nostalgia de la luz*, nossa tradução).⁹

Os relatos das personagens e do narrador destacam “o que poderíamos chamar uma intenção autobiográfica”, ou seja, “o caráter normativo e o processo de objetivação

9. “Yo tendría la obligación ética de recorrer esa memoria”.

e de sujeição que poderiam aparecer a princípio, cedem na verdade o lugar a um movimento de subjetivação” (Artières, 1998 11). Constata-se, portanto, que relatar,

escrever um diário, guardar papéis, assim como escrever uma autobiografia, são práticas que participam mais daquilo que Foucault chamava a preocupação com o eu. Arquivar a própria vida é se pôr no espelho, é contrapor à imagem social a imagem íntima de si próprio, e nesse sentido o arquivamento do eu é uma prática de construção de si mesmo e de resistência. (Artières, 1998 11)

Com relação à memória e ao processo de construção da identidade coletiva, Vivian Nickel (2012 14) explica que “fora do discurso, não há possibilidade de preservação, nem de transmissão da memória”, portanto, narrar é a forma que os seres humanos têm de documentar e conferir às suas experiências o caráter de reais. Nickel ainda acrescenta que

o processo de construção da identidade coletiva pode ser pensado de forma análoga, na medida em que esta só existirá a partir da sua integração na linguagem. Em outras palavras, a construção da identidade de um grupo depende da inscrição das experiências dos indivíduos que o constitui no discurso, numa narrativa histórica –ou ainda, em narrativas históricas. A entrada no discurso, na ordem simbólica, é imprescindível para a construção da memória e da história. (Nickel, 2012 14)

Em *El botón de nácar* é dito que a água possui memória. Para Jaques Le Goff (2003), a memória seria justamente “o antídoto do Esquecimento”, lembrando ainda da mitologia grega quando, no inferno órfico, “o morto deve evitar a fonte do esquecimento, não deve beber no Letes, mas, ao contrário, nutrir-se da fonte da Memória, que é uma fonte de imortalidade” (Le Goff, 2003 14). Assim se dá a execução dos documentários, pois, como lembra Seligmann-Silva, “a arte é [...] meio de luto e de elaboração da perda, mas também meio de denúncia e suporte da memória. Essa arte vai colecionar os rastros, os índices que apontam para a violência que foi dissimulada. A verdade passa a existir dentro de uma ética e de uma política da memória” (Seligmann-Silva, 2013 42).

Soberano, em *Nostalgia de la luz*, é o deserto do Atacama que, detentor de toda a verdade, testemunhou ao longo de toda a história opressores e oprimidos. Assim, o Atacama se mostra, ao longo do documentário, como o Letes que tudo esconde e tudo afunda em silêncio e em esquecimento, mas, também, como o rio da Memória ao revelar rastros dos acontecimentos, quando deixa transparecer desde fósseis de moluscos a um corpo de mulher desaparecida na época da ditadura. Já, em *El botón de nácar*, soberano é o mar, que alimenta, que representa perigo, afetividade e morte, como a foz tanto de Letes quanto de Memória.

A memória opera por fragmentos, a vida deixa rastros. Vidas ceifadas deixam rastros incompletos de história. Em *El botón de nácar*, o narrador encontra dois botões como rastros de vida. O primeiro botão é oferecido por um capitão inglês a um indígena

para que ele subisse em seu navio e fosse transportado para a Inglaterra. O segundo, um botão de madrepérola, encontrado como último rastro de vida de um desaparecido jogado ao mar. Reforça o narrador ao dizer que “os dois botões contam a mesma história: uma história de extermínio” (01:12:19 - 01:12:27, *El botón de nácar*, nossa tradução).¹⁰ Segundo Ferreira (2017), “a água [...] representa o fio condutor da trama e o botão representa a violência perpetrada pelos povos colonizadores”. Em *Nostalgia de la luz*, pedaços de corpos sem vida são os rastros deixados por um homem a sua irmã: “um pé que estava dentro do sapato... e... parte de seus dentes. Recuperei parte da testa, nariz [...] orelha, parte atrás da orelha com impacto de bala” (00:54:50 - 00:55:51, nossa tradução).¹¹

Tanto o botão quanto o que restou do corpo do irmão desaparecido reforçam, como dito por Seligmann-Silva (2013), que não fora possível apagar os rastros dessas vidas. Por meio dos documentários, “a arte de inscrição da memória da violência tem de ir a contrapelo, buscando restaurar os rastros. Ela nos ensina a construir a presença a partir da ausência. A arte é [...] como inscrição do desaparecimento, da dor e da violência. Ela passa a ser meio de luto e de elaboração da perda, mas também meio de denúncia e suporte da memória” (Seligmann-Silva, 2013 42).

Como afirma Le Goff (2003 47), é tarefa de “profissionais científicos da memória, antropólogos, historiadores, jornalistas, sociólogos, fazer da luta pela democratização da memória social um dos imperativos prioritários da sua objetividade científica”.

Algumas considerações

Do ponto de vista de Moraes (2019), não é porque não temos recordações e não é em virtude dos fatos não estarem registrados que o passado deixou de existir e não continua a interferir no presente. Afirma a autora que

A história é um conhecimento que não possui objeto. O passado não é; a não ser pela mediação de nossa imaginação, e é também, um modelo muito bem construído como real. Ao pensarmos no passado temos no imaginário comum a ideia de que ele está disposto numa linha cronológica na qual estamos no meio –no presente– entre passado e futuro. (Moraes, 2019 138)

E segue seu raciocínio, ressaltando que os

discursos sobre o passado são representações deste e não podemos escapar disso, visto que toda linguagem é representação. Somos advertidos sobre o perigo do anacronismo mesmo sabendo que é exatamente nele que se funda nossa pesquisa. Nós falamos pelos outros, de suas vidas, experiências, relatamos seus testemu-

10. “los dos botones cuentan la misma historia: una historia de exterminio”.

11. “un pie que estaba dentro del zapato... y... parte de su dentadura. Recupere parte de su frente, de su nariz [...] su oreja, la parte de atrás de la oreja con un impacto de bala”.

nhos e concluimos coisas a respeito; o historiador é aquele que conta a história a respeito da experiência vivida; a narrativa não é a experiência, o historiador não a viveu, mas é seu guardião. (Moraes, 2019 138)

A partir das articulações supracitadas, passamos a compreender as relações entre aqueles que relatam e os acontecimentos históricos como rastros que levam a um mesmo epicentro. Nos documentários,

a arte de ler e inscrever rastros e o testemunho da violência fazem parte de um movimento de se apoderar das narrativas caladas e apagadas. A arte mais imanente, calcada no significante, nos restos, volta-se para sua tarefa de salvar os fragmentos do real. (Seligmann-Silva, 2013 42-43)

Nesse sentido cabe lembrar o ponto de vista de Le Goff (2003 47) ao afirmar que “nas sociedades desenvolvidas, os novos arquivos (arquivos orais e audiovisuais) não escaparam à vigilância dos governantes”. Tanto os pedaços de corpos quanto os botões “como rastros, remetem à violência e às injustiças que não podem ou devem ser esquecidas” (Seligmann-Silva, 2013 48).

Revela-se, então, o caráter autoral do gênero documentário, “traduzido pela relação estabelecida entre o ponto de vista e a maneira como a tese defendida pelo documentarista se materializa no filme. [...] A costura de vozes caminha para que, ao final, o espectador chegue a um entendimento claro de qual é o posicionamento do documentarista sobre o tema retratado” (Melo, 2002 32).

O mar e o deserto são entendidos como gatilhos de memória. *Nostalgia de la luz* é um documentário de ambivalências, assim como é a terra. O documentário se faz valer dos símbolos ambivalentes da terra, relembrando ao espectador do diálogo entre as imagens e os arquétipos do elemento que escava “as profundezas do inconsciente” (Bachelard, 1961). Já *El botón de nácar* é um documentário dinâmico como a água. Um documentário mergulhado no passado, nas lembranças –tanto do narrador quanto dos personagens. Ambas as obras trabalham uma “reconstrução psíquica e intelectual que acarreta de fato uma representação seletiva do passado, um passado que nunca é aquele do indivíduo somente, mas de um indivíduo inserido em um contexto familiar, social, nacional” (Rousso, 2000 94).

Bibliografia citada

Atières, Philippe. “Arquivar a própria vida.” *Revista estudos históricos*, vol. 11, nº 21, 1998. bibliotecadigital.fgv.br/ojs/index.php/reh/article/viewArticle/2061.

- Bachelard, Gastón. *El agua y los sueños: ensayo sobre la imaginación de la materia*. Tradução de Ida Vitale, FCE, México, 2003.
- . *A terra e os devaneios da vontade: ensaio sobre a imaginação das forças*. Tradução de Maria Ermantina Galvão. Martins Fontes, São Paulo, 2001.
- . *A terra e os devaneios do repouso: ensaio sobre as imagens da intimidade*. Tradução de Paulo Neves da Silva. Martins Fontes, São Paulo, 1990.
- . *La poétique de l'espace*. Presses Universitaires de France, Paris, 1961.
- . *La terre et les reveries de la volonté*. Librairie José Corti, Paris, 1948.
- Badiou, Alain. *Pequeno manual de inestética*. Estação Liberdade, São Paulo, 2002.
- Barros, José d'Assunção. "Cinema e história: as funções do cinema como agente, fonte e representação da história." *Ler História*, vol. 52, Lisboa, 2007, pp. 127-59. journals.openedition.org/lerhistoria/2547.
- Chevalier, Jean; Gheerbrant, Alain. *Dicionário de símbolos*. Tradução de Vera da Costa e Silva et al. José Olympio, Rio de Janeiro, 1993.
- Chion, Michel. *A audiovisualização*. Edições Texto & Grafia, Lisboa, 2011.
- Cirlot, Juan-Eduardo. *Dicionário de símbolos*. Tradução de Rubens Eduardo Ferreira Frias. Moraes, São Paulo, 1984.
- Dias, Rodrigo Francisco. "Em busca da definição: mas afinal... o que é mesmo documentário? De Fernão Pessoa Ramos." *Fênix. Revista de História e Estudos Culturais*, Uberlândia, vol. 6, nº 2, 2009, pp. 1-11. www.revistafenix.pro.br/revistafenix/article/view/160
- El Botón de Nácar*. Direção: Patricio Guzmán. Atacama Productions, 2015.
- Eliade, Mircea. *Tratado de história das religiões*. Cosmos, Lisboa, 1977.
- Escobedo, Diego. "El botón de nácar: la memoria del agua, según Patricio Guzmán." *La Fuga*, 18, 2015.
- Ferreira, Moisés Carlos. "El botón de nácar e a repressão na América Latina." *Doc online. Revista digital de Cine Documental*, nº 22, 2017. ojs.labcom-ifp.ubi.pt/index.php/doc/article/view/158.
- Gomes, Angela de Castro, org. *Em família: a correspondência de Oliveira Lima e Gilberto Freyre*. Mercado das Letras, Campinas/São Paulo, 2005.
- Gutfreind, Cristiane Freitas. "O filme e a representação do real." *E-Compós*, vol. 6, 2006. www.e-compos.org.br/e-compos/article/view/90/90
- Hutcheon, Linda. *Uma teoria da adaptação*. Tradução de André Cechinel. Editora da UFSC, Florianópolis, 2013.

- Kearney, Richard. Introduction. *The poetics of space*. Gastón Bachelard. Tradução de Maria Jolas. Penguin, New York, 2014.
- Le Goff, Jaques. *História e memória*. Tradução de Bernardo Leitão et al. Editora Unicamp, Campinas, 2003.
- Lopes, Cícero Galeno. “Mãe terra.” *Dicionário de figuras e mitos literários das Américas*. Organizador: Zilá Bernd. Editora da UFRGS, Porto Alegre, 2007, pp. 383-87.
- Melo, Cristina Teixeira Vieira. “O documentário como gênero audiovisual.” *Comunicação & Informação*, vol. 5, nº 1/2, 2002, pp. 25-40. revistas.ufg.br/ci/article/view/24168.
- Moraes, Anne Caroline da Rocha. “A linguagem da história: entre o passado, a ficção e aquele que escreve.” *Anu. Lit.*, vol. 24, nº 2, Florianópolis, 2019, pp. 135-45. periodicos.ufsc.br/index.php/literatura/issue/view/2919/showToc. Acesso em
- Nickel, Vivian. *Trauma, memória e história em A mercy, de Tony Morrison*. Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2012. lume.ufrgs.br/handle/10183/61717.
- Nostalgia de la Luz*. Direção: Patricio Guzmán. Atacama Productions, 2010.
- Oliveira, Gláucia Pires. “As narrativas da barbárie nos documentários *Nostalgia da luz e Que bom te ver viva*: perdas, testemunho e vazios.” *Anais XXXIX Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação*. Intercom, São Paulo, 2016. portalintercom.org.br/anais/nacional2016/resumos/R11-1313-2.pdf
- Palacios, José Miguel. “Paisaje, cine, memoria: Nostalgia de la luz y El botón de nácar de Patricio Guzmán.” *Colección Cisneros*, 18 agosto 2015. www.coleccioncisneros.org/es/editorial/statements/paisaje-cine-memoria-nostalgia-de-la-luz-y-el-bot%C3%B3n-de-n%C3%A1car-de-patricio-guzm%C3%A1n
- Penafria, Manuela. *O filme documentário: história, identidade, tecnologia*. Edições Cosmos, Lisboa, 1999.
- Ramos, Fernão Pessoa. *Mas afinal... o que é mesmo documentário?* Senac, São Paulo, 2008.
- Rancière, Jacques. *O espectador emancipado*. Tradução de Ivone C. Benedetti. Martins Fontes, São Paulo, 2012.
- Rouso, Henry. “A memória não é mais o que era.” *Usos e abusos da história oral*. Org. Marieta de Moraes Ferreira e Janaina Amado. Fundação Getúlio Vargas, Rio de Janeiro, 1998, pp. 93-101.
- Said, Edward. *Reflexões sobre o exílio e outros ensaios*. Tradução de Pedro Maia Soares. Companhia das Letras, São Paulo, 2003.

Santos, Clédson Luciano Miranda. “Cinema, linguagem e educação: articulações e estratégias de significação.” *Revista de Educação, Gestão e Sociedade*, vol. 2, 2011, pp. 1-10.

Schafer. R. Murray. *A afinação do mundo*. Editora UNESP, São Paulo, 2001.

Seligmann-Silva, Márcio. “Ficção e imagem, verdade e história: sobre a poética dos rastros.” *Dimensões*, vol. 30, 2013, pp. 11-51.

Silva, Fidelainy S. *A multiplicidade do sujeito de fronteira: as feridas abertas nas narrativas Borderlands la frontera, de Gloria Anzaldúa, e Dois irmãos, de Milton Hatoum*. Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2017.

Villaça, Luís Martins. *Nostalgia da luz (2010) e o filme-ensaio: uma proposta de análise a partir da trajetória cinematográfica de Patricio Guzmán*. Universidade de São Paulo. São Paulo, Escola de Comunicação e Arte da USP, 2015. teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27161/tde-20092016-151742/pt-br.php.