

Narrar o deserto: experiências latino-americanas

Telling the desert: latin-american experiences

Claudete Daflon¹

Resumo: O presente artigo aborda o cinema documental do diretor chileno Patricio Guzmán como exemplo de construção narrativa latino-americana que revisa contemporaneamente modelos estéticos e epistemológicos instituídos no Ocidente moderno. A partir do referencial teórico dos estudos decoloniais, explora-se o caráter polissêmico da categoria de *deserto* no filme *La nostalgia de la luz* (2010) a fim de expor a origem colonial da concepção de vazios ocupacionais associada, no continente americano, ao deserto, aos desertões, ao sertão e implicada em processos violentos de apagamento de existências e histórias. Por fim, discute-se como experiências narrativas como o filme documentário de Guzmán têm contribuído para o estabelecimento de visões alternativas àquelas fundadas na separação entre natureza e cultura.

Palavras-chave: Decolonialidade. Natureza. Deserto. Narrativa. Cinema latino-americano.

Abstract: *This paper approaches the Chilean director Patricio Guzmán's documentary cine as example of Latin-American construction that reviews aesthetic and decolonial models created in modern Occident. Since theoretical references from decolonial studies, one explore the polysemic feature of the desert as category in the movie La nostalgia de la luz (2010) in order to expose the colonial origin of conception about*

¹ Professora Associada de Literatura Brasileira do Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas e do Programa de Pós-Graduação em Estudos de Literatura da Universidade Federal Fluminense.

occupational empties related to, in the Latin American, the desert, “desertões”, “sertões” (backlands) and implicated in violent processes that erase beings and histories. At last, one argues how the narrative experiences as like the Guzmán’s documentary film have contributed for setting alternative visions in place of those are based on the separation between nature and culture.

Keywords: *Decoloniality. Nature. Desert. Narrative. Latin-American cine.*

Nos documentários do chileno Patricio Guzmán que integram uma trilogia, *Nostalgia da Luz* (*La nostalgia de la luz* [2010]), *Botão de pérola* (*El botón de nácar* [2015]) e *A cordilheira dos sonhos* (*La cordillera de los sueños* [2019]²), poesia e filosofia irmanam-se num roteiro em que a topografia e a natureza do Chile se apresentam não como pano de fundo ou cenário sobre o qual se desenrolam os acontecimentos, mas como elemento estruturante da reflexão sobre a realidade do país. Os aspectos naturais são, na verdade, parte intrínseca de uma narrativa e uma reflexão sobre a sociedade chilena, de modo que esta seja concebida em suas relações geográficas, climáticas, ecológicas. A perspectiva assumida contrapõe-se à separação entre natureza e cultura consolidada pelo pensamento ocidental, expondo as limitações inerentes a preceitos fundados em dicotomias inerentes à tradição da metafísica cartesiana. Assim sendo, parte-se do entendimento de que a colonialidade implicada em processos de dominação no mundo moderno significou a invenção epistêmica de entidades naturais e culturais ontológicas, ao mesmo tempo em que possibilitou a identificação do novo mundo com a natureza reduzida a recursos naturais (MIGNOLO, 2018).

Está em questão, portanto, a percepção do mundo natural como riqueza, ou seja, recurso a ser explorado pelo homem. A esse respeito, Keith Thomas (2010) desenvolve discussão relevante, ao apontar como

2 Filme ainda inédito no Brasil quando da publicação do presente artigo.

esse ponto de vista se estabelece na Inglaterra entre os séculos XVI e XVIII. O historiador evidencia que o consórcio entre os discursos religiosos e científicos significou também a criação de uma autorização para a relação extrativista possível apenas diante de uma concepção de mundo em que o homem, externo à natureza, detém sobre esta alguma forma de autoridade. Essa discussão se reveste ainda de interesse na medida em que se compreende que tal processo não ocorre, tendo em vista a contribuição de Aníbal Quijano (1991)³ ao forjar o conceito de *colonialidade do poder*, dissociadamente da realidade inaugurada pela América e está, por sua vez, relacionada à subjugação e destruição de povos e biomas.

Ao discutir a definição de natureza, Walter Mignolo (2018), por sua vez, aponta como as transformações do significado atribuído ao termo passam pelo lugar a que historicamente se destinou o continente americano, já que “natureza” vem a ser uma marca daquilo que não pertence à civilização, ao passo que esta é tomada em equivalência à ideia mesma de humanidade. Não é difícil concluir a partir da formulação do estudioso argentino que, nesses moldes, haveria uma retroalimentação entre o que se compreenderia como mundo natural e a identidade de regiões e povos americanos, situando-os em oposição ao civilizado. Consequentemente, a natureza aparece como aspecto de identificação e diferenciação, ao mesmo tempo em que representaria a ausência de cultura, pensamento e mesmo humanidade, o que legitimaria a exploração e dominação sobre a América.

Nesse contexto, sujeitos, americanos de nascimento, se veriam diante do desafio incontestado de uma dupla inserção representada pela formação letrada ocidental e sua condição de inferioridade. Essa situação encarna uma espécie de exílio inerente aos latino-americanos e que se mostra contundente entre intelectuais e artistas que vivem dramaticamente

3 O neologismo *colonialidade* é apresentado pelo sociólogo peruano no texto “Colonialidad y racionalidad/modernidade”, de 1991, para designar característica central do padrão eurocêntrico de poder fundado na concepção biológica de *raça* que consolida ideologicamente a superioridade ocidental sobre os demais povos. Importante notar que, para Quijano, a *colonialidade* sobreviveu ao fim do colonialismo.

a duplicidade de uma formação e realidade muitas vezes conflitantes. Nesse viés, a construção de narrativas que problematizem a concepção dicotômica de natureza e cultura constituem experiências capazes de trazer à tona formas alternativas que permitam reorganizar sentidos e estabelecer maneiras de compreender as realidades latino-americanas em suas particularidades. Nesse sentido, a desobediência epistêmica proposta por Mignolo (2010) seria também uma desobediência estética; ou seja, existe uma dimensão epistemológica na experimentação e revisitação de modos de dizer voltadas para concepções que se diferenciam da divisão hegemônica entre natureza-cultura e seus desdobramentos.

Nesses termos, surge o deserto do Atacama, a Patagônia e as Cordilheiras dos Andes enquanto mundo natural e como formas de uma realidade sociocultural na cinematografia de Patricio Guzmán. O viés que o cineasta estabelece possibilita que a história do Chile emerja, assim, indissociada de sua “paisagem natural”: a sua realidade social é inseparável de sua natureza.

Um espaço-tempo polissêmico

Em particular nos filmes documentais de 2010 e 2015, o debate sobre os desaparecidos políticos durante a ditadura de Augusto Pinochet confunde-se, pelas lentes de Guzmán, com aquele que se desenvolve sobre os povos da pré-história americana ou daqueles que sofreram o peso destrutivo do processo colonizador. Diante de vítimas da ditadura, prisioneiros políticos, amigos de infância, mineradores ou ameríndios, parece impor-se também a discussão sobre o tempo e o espaço tal como são percebidos, de um lado, no âmbito de ciências como a astronomia e a arqueologia; e, do outro, via memória de indivíduos e culturas. Algo observável tanto nos mares gelados da Patagônia, em que o elemento água

processa a reflexão sobre o apagamento de povos e existências na história do Chile em *O botão de pérola*; quanto na drástica secura do deserto que mumifica e conserva os vestígios de culturas perdidas e de corpos de prisioneiros políticos, no caso de *Nostalgia da Luz*.

A arqueologia, a astronomia, a história e a biografia aparecem associadas numa trama complexa, de modo que a memória se consolida como entrecruzamento das experiências pessoais, dos acontecimentos históricos e do rastreamento de existências remotas. A concepção de tempo definida pelo historicismo triunfante do século XIX esbarra nessas temporalidades múltiplas, em que o passado não parece ser simplesmente o já vivido. As divisões usuais que buscam a ordenação linear em passado, presente e futuro esmorecem em sua própria precariedade, desconstruídas pela ciência e pela natureza que a inspira, mas também pelas experiências afetivas que emergem do apagamento de histórias e pessoas. Soma-se a isso um espaço que, feito de imensidões, aparece construído como paisagem onde se encerram contradições e movimentos que superam a realidade física. O deserto ou a imensidão de mares e geleiras remetem aos *desertões*, na constituição etimológica do termo sertão e os sentidos que o termo agregou ao longo da história.

Sertão constitui-se no Brasil designação de complexidade inequívoca, tendo em vista a forma como, em mais de uma acepção, se consolidou na cultura brasileira. A historiadora Janaína Machado observa que, para alguns pesquisadores, sertão surge como corruptela de “desertão”; para outros, “proviria do latim clássico serere, sertonum (trançado, entrelaçado, embrulhado), desertum (desertor, aquele que sai da fileira e da ordem) e desertanum (lugar desconhecido para onde foi o desertor)” (1995, p.147). De uma forma ou de outra, a palavra teria tido uso corrente no Império Português e foi empregada na acepção de “grandes espaços interiores, pouco ou nada conhecidos” (AMADO, 1995, p. 147). Ou seja, sertão deve ser compreendido como uma categoria implicada no

processo colonial. Quando da independência do Brasil:

[...] “sertão” ou “certão”, usada tanto no singular quanto no plural, constituía no Brasil noção difundida, carregada de significados. De modo geral, denotava “terras sem fé, lei ou rei”, áreas extensas, afastadas do litoral, de natureza ainda indominada, habitadas por índios “selvagens” e animais bravios, sobre as quais as autoridades portuguesas, leigas ou religiosas, detinham pouca informação e controle insuficiente (AMADO, 1995, p.148)

Esse lugar-tempo é bem mais que o semiárido nordestino a que a palavra ficou irremediavelmente ligada em terras brasileiras, é também a “matéria fechada, compacta, luxuriante” (TAUNAY, 1923, p.14) que o escritor atravessa e registra com olhos atentos (e imaginação). Ou mesmo o “sertão bruto” em *Inocência* (1875), romance também de Visconde de Taunay. São igualmente espaços feitos de vazios humanos, em que a ocupação escasseia, e, nesse sentido, toda a vasta fauna e flora não se diferenciam do solo seco e do vento quente das regiões desérticas ou da amplidão dos mares gelados. Mas também são uma realidade social, espaço-tempo que vem se construindo desde o processo de colonização:

Desse modo, não se trata de pensar a representação geográfica como algo estático, próprio a um espaço delimitado, pois ela está referida à relação espaço/tempo. No caso das discussões em torno de sertão, isto se evidencia nas obras de diferentes autores e contextos, remetendo à forma como se problematizaram os processos de mudança social. (LIMA, 2013,p.18)

Ou seja, o deserto está presente na cultura latino-americana sob

diversas faces, enquanto construção de um imaginário em torno da natureza local, da própria existência humana e de uma identidade cultural sempre em tensão. O deserto constitui, por esse viés, acepção polissêmica e complexa, rico leque de possibilidades que se desdobram, se afastam e se encontram: são as imensidões desocupadas, áridas ou não; é o espaço-tempo em que se mumifica o passado e em que se operam desaparecimentos, estabelecendo-se como lugar de invisibilidade e esquecimento; é a natureza tomada como o desconhecido e o ameaçador, elemento exótico a ser domesticado pela escrita e pela ciência da civilização; é o cruzamento de realidades construídas pelos viajantes em trânsito e pelos povos que se fixaram; é, sobretudo, dimensão simbólica que encerra representações do mundo natural e do homem latino-americano...

E se tudo é *deserto* é também porque o sertão é deserto, e tudo está ali. Daí o sertão, enquanto categoria, comportar tanto a terra ignota, que surpreende o jornalista, estudioso e homem das letras representado por Euclides da Cunha, quanto o “nonada” de Guimarães Rosa. Os dois escritores, com suas propostas literárias distintas, encontram-se pelos avessos, para usar expressão proposta por Antonio Candido (1978), na construção de um sertão que, de uma forma ou de outra, é mundo.

Como Ana Luíza Costa (2008) observa em seu estudo, Guimarães levou 10 anos entre a publicação de *Sagarana* e *Grande Sertão: veredas*. Durante esse período fez viagens para o sertão mineiro, sertão baiano e pantanal mato-grossense. Enviou também cartas-questionários para moradores do sertão e para seu pai, que era uma fonte importante de suas pesquisas. Em suas viagens reeditou uma prática etnográfica, mostrando-se meticuloso nas anotações, derivadas não apenas da observação, pois coletava os depoimentos, histórias e relatos dos sertanejos. Além disso, como Euclides da Cunha, estudou os relatos de viagem e, é claro, o próprio Euclides.

Assim, surge em *Grande Sertão* um mapa, que como alerta Antonio

Candido (1978), em “O homem dos avessos”, é da geografia real, em certa medida, mas que se encontra permeado de vazios, topônimos inexistentes... Um mapa que traduz de forma expressiva o processo de criação roseana e a sua configuração de sertão que desloca do documental para o ficcional, contudo num processo de reversibilidade apontado por Candido. O mapa, no final das contas, é a manifestação dessa realidade fingida. E esse é o elemento fundamental na construção do sertão de Guimarães: todo processo de pesquisa, por mais rigor que possa ter, participa de um processo de criação literária sem pretensões documentais ou científicas – a escrita se dá por transfiguração do real. Ainda como afirma Walnice Galvão (2006), em “O rapsodo do sertão”, são configurados três pontos de vista do sertão: o metafísico (arena de batalha entre Deus e o diabo, salvação e danação); o mítico (dá tratamento de romance de cavalaria ao romance) e o geográfico (a paisagem do sertão mineiro).

A complexidade da categoria de sertão, na cultura brasileira, segue incontestemente, consolidada por experiências literárias fulcrais, como as de Euclides da Cunha e de Guimarães Rosa. A representatividade do sertão, no entanto, não se restringiu à literatura, alcançou importância também no cinema que se realizou no Brasil, em que pesem a contribuição do cinema novo e a proeminência de Glauber Rocha. Todavia, as possíveis configurações de sertão superam as experiências citadas, ao abranger outras perspectivas e contingências; sobretudo, quando se propõe revisitar representações de homem e natureza no século XIX. É essa compreensão que orienta a incorporação de sertão à categoria de *deserto*, porque esta, em sua polissemia, atravessa realidades latino-americanas, não se restringindo a eventuais especificidades do contexto brasileiro. Além do mais, supõe tanto a diversidade de ambientes naturais e de povos quanto a feição múltipla (geográfica, histórica, natural, cultural...) de processos de invisibilidade e esquecimento. A eleição do *deserto* como categoria *operacional* se submete, no final das contas, à pretensão de se refletir como

a natureza representa, em narrativas latino-americanas, um ponto de vista privilegiado para a compreensão da realidade social e política.

Elaborações contemporâneas como as observadas no exemplo do cinema chileno ou na publicação de autores indígenas como o xamã yanomami David Kopenawa (em coautoria com o antropólogo Bruce Albert) em *A queda do céu* (2015) trazem à luz aspectos complexos relacionados à representação do homem e da natureza, no contexto da América Latina. É preciso, antes de mais nada, reconhecer que a diversidade dos ambientes naturais e dos povos se apresentou como um desafio à compreensão de viajantes, fossem naturalistas, poetas ou artistas, os quais, formados em climas temperados ou por matriz cultural atrelada a esses contextos, buscaram subordinar as Américas a seus códigos. A dicotomização entre cultura e natureza favoreceu ainda a identificação do homem americano ao mundo natural em oposição à cultura enquanto atributo dos colonizadores. A civilização, descolada da natureza, impunha-se aos homens primitivos que viviam etapas mais iniciais do desenvolvimento humano: um integrar-se desqualificador, de um lado; um isolar-se problemático, do outro. O pensamento romântico europeu, porém, em sua aspiração por totalidade e na sua defesa de uma visão orgânica de mundo, buscará construir sistemas mais integradores, algo perceptível na contribuição do naturalista Alexander Von Humboldt ao enfatizar a observação da paisagem enquanto estética e conhecimento científico. Dificilmente, contudo, pode-se afirmar que foram os românticos bem sucedidos em sua aspiração de estabelecer um ponto de vista totalizante.

Vale notar que, em narrativas do Oitocentos, o deserto corresponde muitas vezes à natureza que está para ser apreendida, ainda não domesticada e que, conseqüentemente, se encontra próxima a uma condição selvagem ou primitiva. Em outras palavras, trata-se dos espaços que ainda não teriam recebido os influxos desejáveis da civilização: desertos, sertão. Sem dúvida, isso remete ao indianismo e ao sertanismo assinalados pela

crítica como tendências na ficção romântica brasileira em diferença à produção ficcional que tematizou a vida rural como idílica e pitoresca, isto é, a roça dos costumes ingênuos. Nestes casos, o campo cultivado é a imagem da natureza transformada pela ação humana sem a indesejável corrupção moral da sociedade urbana, a existência seria marcada pela autenticidade preservada pelo meio natural. Não são essas representações do interior configurações do deserto como se está pensando aqui e sim aqueles espaços considerados arredios por desafiarem a ocupação humana (tomada como civilização) e resistirem a tentativas civilizatórias por meio da barbárie equacionada ao primitivo.

Nas narrativas, organizam-se apagamentos e memórias, em que os *desertos*, submetidos à ordem da linguagem, persistem contraditoriamente como espaços primitivos lançados ao estatuto de cultura, ao mesmo tempo em que participam ativamente do imaginário dos povos latino-americanos. Afinal, o que os *sertões* nos ensinam é que a natureza americana, de fato, é *locus* privilegiado para a compreensão da realidade social.

Entre o conhecido e o desconhecido, o que se viu e aquilo do que se ouviu falar, ao longo do tempo, artistas e intelectuais apropriam-se dos modelos que lhes oferecem as referências estrangeiras sobre a vida natural no continente americano como parâmetro de legibilidade que muitas vezes é rasurado pelo contato com uma realidade que desestabiliza concepções preestabelecidas. Algo como o que acontece com Euclides da Cunha ao viajar pelo rio Amazonas – a decepção que experimenta em sua primeira impressão resulta do desacordo entre o que encontra e aquilo que imaginara a partir das leituras: “Na viagem para Manaus, desapontou-se ao entrar no rio Amazonas, que não correspondia ao ideal que concebera a partir das ‘páginas singularmente líricas’ de Humboldt e outros exploradores, como Frederick Hartt e Walter Bates” (VENTURA, 1998). Diante da frustração das expectativas, o viajante resolve recorrer novamente aos livros a fim de poder resolver o impasse. A solução, porém, representa a tentativa de

desenvolvimento de uma interpretação que, sem negar a contribuição das obras estudadas, se institua como possibilidade frente à experiência in loco:

Euclides projetava imagens e noções sobre o meio amazônico e a floresta tropical, fornecidas pelos exploradores, que não se ajustavam às emoções e sensações provocadas pela realidade observada. Retificou tais visões até formar seu próprio conceito da Amazônia como “paraíso perdido”, página incompleta do Gênesis, cuja criação ainda não se concluíra. (VENTURA, 1998)

Sem dúvida, a atitude do literato tem direta relação com uma configuração da viagem como parte de sua formação literária e, enquanto tal, etapa importante na sua produção intelectual (DAFLON, 2010). Contudo, são muitas as tensões e multiplicidades implicadas no processo de representação da natureza do ponto de vista do artista e estudioso que, nascido sob o legado colonial, se vê inclinado a assumir paradigmas de leitura que são alheios, muitas vezes, à sua condição e realidade. De fato, ao lado de interesses e demandas de grupos sociais e políticos em que se inserem, encontra-se uma série de referências estéticas e científicas. Merece, nesse sentido, atenção como o mundo natural surge construído pelos próprios americanos, enquanto autores nascidos na América, mas formados a partir de visões instituídas na Europa; ou ainda como a diversidade de povos e línguas que compõem os países latino-americanos permite a coexistência de formas de produção cultural que muito têm a ensinar sobre a realidade em que vivem. Essa compreensão abre a possibilidade de perceber processos tanto da ordem do narrativo quanto do pensamento a partir de parâmetros que considerem as particularidades do contexto do novo mundo. Trata-se, no final das contas, de se reconhecer como se deu lugar a reflexões sobre a situação do homem frente à natureza, o que implica necessariamente ponderar acerca da “civilização humana”

como sinônimo de conquista do mundo natural.

O deserto como narrativa

Talvez seja válido afirmar que a pluralidade dissonante das Américas se constitui menos uma dificuldade do que uma chave privilegiada para refletir sobre a realidade histórica e social do continente. Trabalhos como o de Guzmán expõem as possibilidades de análise da situação latino-americana a partir de seus desertos, serras, montanhas, geleiras, florestas, cerrados, lagos, costas, mares. O mesmo se aplica a narrativas que propõem formas de pensamento não hegemônicas (a exemplo da contribuição ameríndia) e que contribuem para a postulação de *episteme* alternativa a concepções sustentadas na polarização entre o humano e o natural. Imagina-se, portanto, que o conjunto de questões que surgem no relato do cineasta chileno e de obras como do xamã yanomami Davi Kopenawa possibilite abordagens renovadas e mais compreensivas, com a finalidade de se construírem releituras fundadas na busca de apagamentos (e a violência daí decorrente) instituídos e registrados nos vazios da natureza.

Jorge Ruffinelli, em seu livro *El cine de Patricio Guzmán: en busca de las imágenes verdaderas* (2008), examina a trajetória do cineasta chileno e desenvolve uma leitura cuidadosa de sua produção até então. Essa abordagem proposta por Ruffinelli confere destaque a alguns aspectos e ressalta o papel da memória para o documentarista: “La memoria de Guzmán há sido siempre ‘obstinada’, en el sentido de colaborar en el largo proceso colectivo de restituir el pasado una vez que la ditadura militar pretendió provocar la amnesia” (2008, p.10)⁴. A qualificação da memória como obstinada faz referência direta ao filme *Chile, a memória obstinada*

⁴ Em livre tradução:

A memória de Guzmán sempre foi “obstinada”, no sentido de colaborar para o longo processo coletivo de restituir o passado uma vez que a ditadura militar pretendeu provocar a amnésia.

(1997), em que Guzmán explora precisamente o esquecimento dos eventos trágicos sucedidos com a queda do presidente Salvador Allende e seu assassinato, o bombardeio de La Moneda, sede da presidência, e a tomada do poder por Augusto Pinochet. Efetivamente, essa também é a história do diretor que, após frequentar o Instituto Fílmico de la Universidad Católica de Chile e ir para a Espanha estudar na Escuela de Cine de Madrid, retorna em 1971 a seu país de origem atraído pela circunstância nova que representava a ascensão de grupos populares e os novos rumos políticos. Era seu desejo participar da história, o que efetivamente fez ao filmar um documentário crucial na história chilena e obra importante na produção fílmica documental: *A batalha do Chile (La batalla de Chile)*. Dividido em três partes (I - *La insurrección de la burguesía* [1975]; II - *El golpe de estado* [1976]; III - *El poder popular* [1979]), trata-se de fato de uma trilogia que traz registros em tempo real das transformações sociais que ocorreram no país da época e tornou-se documento histórico. Exilado, Guzmán pôde retornar à sua terra natal após o fim da ditadura de Pinochet e fez filmes como *Chile, a memória obstinada (Chile, la memoria obstinada* [1997]), *O caso Pinochet (El caso Pinochet* [2001]) e *Salvador Allende* (2004). Retoma, por conseguinte, ao tema político e da importância da memória fazendo do tempo matéria de suas reflexões, num processo de experimentação artística que lhe permitirá por fim encontrar uma linguagem própria, forma de expressão significativa para a busca de modos narrativos que explorem e evidenciem a realidade de uma maneira a um só tempo pessoal e coletiva.

Por esse caminho, Guzmán consolida sua concepção autoral de documentários e se vincula ao documental de criação, diferenciando-se de percepções mais tradicionais ao dar relevância à linguagem. O que Ruffinelli demonstra com bastante pertinência é precisamente esse processo de amadurecimento estético do cineasta:

Comenzando por el hecho de que Guzmán, como parte de su madurez de documentalista, sabe que un documental es una narración, y que el cineasta es su narrador expreso o implícito. Ya esta variante del documental ‘personal’ se inició en *Chile, la memoria obstinada*, y continuó en varios otros documentales. La versión en castellano de todos ellos lleva la voz de Guzmán como narrador, y muchas veces habla en primera persona. (2008, p.11)⁵

Não é por acaso que a “memória obstinada” será chave nesse encontro de experiências biográficas e sociais por meio de um exercício particular da narração. A voz em *off* do próprio diretor, em sua cadência pausada que parece parte mesma do ritmo do filme, será marcante em obras como *Nostalgia da Luz* e se consolidará como recurso expressivo da visada subjetiva que faz da narrativa o encontro do múltiplo.

O exercício de um cinema documental de criação parece assegurar, desse modo, a conjunção entre poesia, documento, imaginação, história, ciência... Esse amplo espectro de aspectos não aparece, todavia, justapostos como numa enumeração, mas como elementos interconectados numa trama sedutora. Quando opta por mostrar na cena inicial de *Nostalgia da Luz* um antigo telescópio que havia experimentado quando criança e que o fizera se apaixonar por astronomia, Guzmán coloca em cena a instrumentação científica, a imaginação e a sua infância, algo ratificado pelas imagens subsequentes da superfície lunar e a associação por sobreposição entre a irregularidade das crateras e as sombras das folhas de uma árvore projetadas no vidro da janela de uma casa. Somos conduzidos, então, para o que

5 Em livre tradução: Começando pelo fato de que Guzmán, como parte de sua maturidade como documentarista, sabe que um documental é uma narração e que o cineasta é seu narrador expreso ou implícito. Já essa variante do documental “pessoal” se iniciou em *Chile, a memória obstinada* e continuou em vários outros documentários. A versão em castelhano de todos eles leva a voz de Guzmán como narrador e muitas vezes fala em primeira pessoa.

poderia ter sido o lugar onde o autor vivera quando criança, e não resta dúvida quanto à importância das pessoas e dos objetos, intrinsecamente relacionados, nesse processo de rememoração, pois o passado está no íntimo do sujeito que narra e nas coisas que são mostradas. A partir daí o filme nos conduz ao deserto do Atacama, aonde chegamos por meio das estrelas e do tempo, uma vez que a região é lugar em que se desenvolve astronomia de ponta graças às condições muito favoráveis à observação do céu, porém é também, como afirma o narrador, “um grande livro aberto da memória”.

As propriedades do deserto de sal, sua particular falta de umidade e seu percurso como região geográfica, seriam responsáveis por certa “transparência”, para usar termo empregado pelo arqueólogo entrevistado no filme, que permite ver o passado seja vindo do céu ou nas camadas da terra. Por isso, ali se dá o encontro entre arqueologia e astronomia, enquanto em uma das cenas o cientista do observatório declara que o presente não existe, afinal tudo o que temos é passado já que a luz que alcançamos capturar nos chega com atraso. Esse engano dos sentidos representa, sob esse prisma, a destabilização de uma compreensão do tempo enquanto dimensão tripartida, o que indica, por outro lado, o significado que adquire compreender o passado como algo presente. Lembrar em *Nostalgia da Luz* se reveste assim de uma dimensão filosófica, política e histórica, visto que, à maneira do que observa Julieta Vitullo: “Esa actitud ajena, fuera de lugar, pone en evidencia no solamente que es imposible vivir en el presente y construir un futuro sin volver constantemente al pasado, sino también que en ese presente coexisten varias concepciones de lo que es el tiempo, varios modos de estar en el presente” (2013, p. 190)⁶.

Ademais, o interesse pelas reflexões sobre o tempo desenvolvidas

6 Em livre tradução: Essa atitude alheia, fora de lugar, coloca em evidência não apenas que é impossível viver no presente e construir um futuro sem voltar constantemente ao passado, mas também que nesse presente coexistem várias concepções do que é o tempo, vários modos de estar no presente.

no campo da astronomia está patente no título que Guzmán escolheu para seu filme, uma vez que, como indicado nos agradecimentos feitos nos créditos, foi inspirado no livro do astrofísico francês Michel Cassé - *Nostalgie de la lumiere: Monts et merveilles de l'astrophysique*. Contudo, o Atacama é terra e céu, porque na realidade se constitui de camadas que se encontram expostas graças à transparência que lhe é própria. Daí a arqueologia permitir encontrar vestígios dos povos que transitaram por aquela região que liga o altiplano ao mar, nômades pré-colombinos dividem espaço com corpos enterrados de trabalhadores do século XIX, numa espécie de superposição de ruínas que instituem o deserto como livro da memória.

En *Nostalgia de la luz*, el espacio mismo del desierto de Atacama funciona como metáfora de eso que estamos llamando tiempo conservado. Por sus características físicas, el desierto es capaz de perpetuar la materia en el tiempo y, con ello, guardar sucesivas capas de historia. En el desierto de Atacama, varias temporalidades coexisten, a veces superpuestas en un mismo lugar. (VITULLO, 2013, p.183)⁷

O vazio do deserto é aparente, ele está cheio de história, o que nos leva a concluir que desertos e *desertões* resultam de uma orientação que, ao produzir apagamentos, definiu lugares como desabitados e sem passado a despeito de seus habitantes e antepassados. O engodo está em criar ausências enquanto as nega e, diante de existências silenciadas que insistem em perdurar, voltamos os olhos para o passado remoto das estrelas e dos fósseis, nos esquecendo do que está mais próximo de nós. São ruínas

⁷ Em livre tradução: Em *Nostalgia da luz*, o espaço mesmo do deserto do Atacama funciona como metáfora do que estamos chamando tempo conservado. Por suas características físicas, o deserto é capaz de perpetuar a matéria no tempo e, com isso, guardar sucessivas amadas de história. No deserto do Atacama, várias temporalidades coexistem, às vezes superpostas em um mesmo lugar.

sobre ruínas, diz o narrador. No deserto a extração de minério ocasionou a exploração de trabalhadores, cujos corpos permaneceram sepultados naquele espaço-tempo, fazendo-os presentes, ao mesmo tempo em que seus dormitórios, depois de abandonados, viriam a servir como campo de concentração para prisioneiros da ditadura chilena, do qual sobreviveram partes da edificação original e a memória daqueles que permaneceram como testemunhas. A convergência entre passado arqueológico, astronômico, histórico e pessoal não significa a redução a um tempo único; contudo, ainda que os passados sejam distintos, em sua diferença encontram-se ativamente interligados. Essa interligação, por sua vez, se constrói discursivamente em mais de uma direção, articulada, entretanto, por um elemento: o cálcio presente nos ossos e no pó das estrelas. O elemento químico em sua viagem pelo tempo e pelo espaço parece ser evidência de uma cosmologia que situa em relação povos antigos, astros distantes, minérios, trabalhadores, prisioneiros políticos, e exige, portanto, uma abordagem mais relacional, contrária às dicotomias sedimentadas no pensamento do Ocidente moderno. Posicionar-se criticamente, nesse contexto, significa duvidar de disposições classificatórias que ocultam mais do que revelam.

A conexão que se estabelece no filme é clara quando situa no centro da narrativa o grupo de mulheres que durante anos buscou restos de desaparecidos políticos durante o regime de Augusto Pinochet. A narrativa explora a ambiguidade instituída pelos que foram *desaparecidos*, se os agentes do estado autoritário acreditavam ser a extensão das terras desérticas a garantia do ocultamento definitivo dos corpos e a oportunidade de transformar existências em dúvida e ausência, foi esse mesmo deserto que ofereceu as condições necessárias à maior conservação das ossadas. A busca dolorosa e persistente permitiu resgatar restos, recompor algumas histórias, ainda que outras tantas permaneçam espalhadas na amplidão assustadora do Atacama; no entanto, assim como fazem arqueólogos,

astrônomos, historiadores e documentaristas, as mulheres, no desejo de sepultar entes queridos, representam resistência importante ao esquecimento.

Evoca Guzmán o deserto como dimensão histórico-cultural-natural, pois não poderiam ser essas instâncias compreendidas em separado. Na dinâmica interna do seu percurso como cineasta, tendo em vista que o deserto havia aparecido em outras produções suas como *A batalha do Chile*, segundo assinala Julieta Vitullo, em *O caso Pinochet* (2001) o Atacama já havia sido exposto como ossário por onde um grupo de antropólogos forenses e de familiares andavam em busca de desaparecidos.

O elemento químico cálcio se configura assim, na trama de *Nostalgia da luz*, como recurso narrativo-reflexivo que constrói uma coerência discursiva resultante de uma racionalidade comprometida com a imaginação e a afetividade. Daí se poder sem dificuldades vislumbrar que os corpos dos presos políticos, dos trabalhadores do século XIX, dos antigos povos nômades, a poeira de estrelas e as constelações distantes fazem parte de um mesmo cosmos em que o político existe enquanto parte mesma do clima, da topografia, da composição química, do céu, dos fenômenos físicos e das espécies vivas.

Considerações finais

Produções contemporâneas como os filmes de Patricio Guzmán exploram questões filosóficas importantes para a apreensão de realidades latino-americanas e podem ser tomadas como formulações propositivas, na medida em que apontam caminhos reflexivos que desestabilizam relações usuais. Isso se daria em decorrência do exercício de modos de narrar que contemplam a emergência de aspectos sociais e históricos atrelados à natureza das regiões em foco, o que revela a indissociabilidade da organização humana e o ambiente natural em que se realiza. Esse tipo

de posicionamento, por sua vez, afirma outras possibilidades de concepção de mundo que incluem, inevitavelmente, revisões de categorias como tempo e espaço.

No que diz respeito, em especial, à temporalidade, as formulações que problematizam percepções herdeiras do historicismo não se confundem, no entanto, com noções de um presente instituído pelas práticas de consumo em escala globalizada. Logo, não é uma resposta pós-moderna ocidental a um paradigma historicista já gasto; mas uma afirmação em um conjunto variado de discursos (mitológicos e científicos, inclusive) da viabilidade de construções de concepções temporais distintas das que vêm sendo reconhecidas nos centros de produção do conhecimento. Afirma-se, desse modo, uma particularidade não apenas da realidade latino-americana, mas de seu pensamento e de sua produção artístico-cultural.

“Nascemos do choque produzido pelo encontro de ritmos temporais diversos” – na frase, publicada no livro *Da profecia ao labirinto: imagens da história na ficção latino-americana contemporânea* (FIGUEIREDO, 1994, p.17), Vera Lúcia Follain de Figueiredo alcança efeito de síntese que expõe a perturbadora violência de um processo que representou também a imposição de uma temporalidade sobre outras que se tentaram apagar. As disjunções entre uma perspectiva evolucionista e a complexidade das múltiplas faces da América Latina estariam, por exemplo, atreladas ao surgimento do realismo maravilhoso enquanto experiência que “Mistura o tempo sucessivo da história e o tempo circular do mito” (FIGUEIREDO, 1994, p.163). A história é assim introduzida como ato de conquista e estabelece contradições e conflitos expressos na heterogeneidade de tempos que caracteriza a diversidade dos povos latino-americanos.

A categoria de *deserto*, por sua vez, sem que se abandone sua polissemia, permite problematizar a convergência de tempos e espaços que contribuem para construção de um imaginário sobre a sociedade latino-americana, desde o processo colonizador impresso nas paisagens e nos

homens até a adoção de concepções em contextos políticos marcados por conflitos. O jogo entre esquecer e lembrar, apagar e registrar, destruir e construir, aparece dramatizado no cenário marcado pela imensidão em que tudo parece caber, ao mesmo tempo em que muito parece ocultar. Por fim, os vazios definidos a partir de um ponto de vista colonial que desconsidera a existência de populações e histórias locais justificam representações do *deserto-desertão-sertão* caracterizadas, sobretudo, pela invisibilização. Todavia, outras são as narrativas que exigem esses espaços cheios de história.

Referências

AMADO, Janaína. Região, Sertão, Nação. *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, vol. 8, n. 15, p. 145-151, 1995.

CANDIDO, Antonio. O homem dos avessos. In: *Tese e antítese*. 3 ed. São Paulo: Ed. Nacional, 1978. p. 118-139

COSTA, Ana Luíza. João Rosa, viator. In: SCARPELLI, Marli Fantini (org.). *A poética migrante de Guimarães Rosa*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008. p.312-348

DAFLON, Claudete. A linhagem de Nabuco. *Agália: Revista de Estudos na Cultura*. n. 102, pp. 91-116. 2º semestre 2010.

FIGUEIREDO, Vera Lúcia Follain de. *Da profecia ao labirinto: imagens da História na ficção latino-americana contemporânea*. Rio de Janeiro: Imago, 1994.

GALVÃO, Walnice. O rapsodo do sertão: da lexicogênese à mitopoese. *Cadernos de Literatura Brasileira*, v. 12, n. 20-21, p.144-186, 2006.

KOPENAWA, Davi; ALBERT, Bruce. *A queda do céu: palavra de um xamã Yanomami*. Trad. Beatriz Perrone-Moisés. Prefácio Eduardo Viveiros de

Castro. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

LIMA, Nísia Trindade. Um sertão chamado Brasil. 2ª ed [aumentada]. São Paulo: HUCITEC, 2013.

MIGNOLO, Walter. The invention of the human and the three pillars of the colonial matrix of power: racism, sexism and nature. In: MIGNOLO, Walter; WALSH, Catherine. On decoloniality. Duke University Press, 2018. pp. 153-176.

MIGNOLO, Walter. Desobediencia Epistémica: Retórica de la modernidad, lógica de la colonialidad y gramática de la descolonialidad. Buenos Aires: Ediciones del Signo, 2010.

QUIJANO, Aníbal. Colonialidad y Modernidad/racionalidad. *Perú Indígena*, n. 13(29), pp. 11-29, 1991.

RUFFINELLI, Jorge. El cine de Patricio Guzmán: en busca de las imágenes verdaderas. Santiago, Chile: Uqbar, 2008.

TAUNAY, Visconde de. *Visões do sertão*. São Paulo: Gráfica Monteiro Lobato, 1923. THOMAS, Keith. *O homem e o mundo natural: mudanças de atitude em relação às plantas e aos animais (1500-1800)*. Trad. João Roberto Martins Filho. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

VENTURA, Roberto. Visões do deserto: selva e sertão em Euclides da Cunha. *Hist. cienc. saude-Manguinhos*, v. 5, supl. p. 133-147, July 1998. Available from <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0104-59701998000400008&lng=en&nrm=iso>. access on 11Aug. 2016. <http://dx.doi.org/10.1590/S0104-59701998000400008>.

VITULLO, Julieta. *Nostalgia de la luz de Patricio Guzmán: el cine como máquina del tiempo*. Kamchatka n. 2, p. 179-192, 2013.

Filmografia:

La batalla de Chile. Direção Patricio Guzmán. Documentário, Chile, 1975-1979.

Chile, la memoria obstinada. Direção Patricio Guzmán. Documentário, Chile, 1997.

El caso Pinochet. Direção Patricio Guzmán. Documentário, Chile, 2001.

Salvador Allende. Direção Patricio Guzmán. Documentário, Chile, 2004.

Nostalgia de la luz. Direção Patricio Guzmán. Documentário, Chile, 2010.

El botón de nácar. Direção Patricio Guzmán. Documentário, Chile, 2015.

Artigo recebido em: 31/10/2019

Aprovado em: 18/05/2020