

UNIVERSIDADE FEDERAL DE UBERLÂNDIA  
INSTITUTO DE HISTÓRIA

HELLEN MORIZZA DE AMORIM CARVALHO JANUARIO

*“EN EL BRILLO DE LA NOCHE, LAS ESTRELLAS NOS OBSERVAN”*  
A DITADURA MILITAR CHILENA EM *NOSTALGIA DE LA LUZ* (2010), DE PATRICIO  
GUZMÁN: ENTRE NOSTALGIAS, VISUALIDADES E CONTRAVISUALIDADES

UBERLÂNDIA  
2023

HELLEN MORIZZA DE AMORIM CARVALHO JANUARIO

*“EN EL BRILLO DE LA NOCHE, LAS ESTRELLAS NOS OBSERVAN”*

A DITADURA MILITAR CHILENA EM *NOSTALGIA DE LA LUZ* (2010), DE PATRICIO  
GUZMÁN: ENTRE NOSTALGIAS, VISUALIDADES E CONTRAVISUALIDADES

Monografia de conclusão de curso apresentada  
ao Instituto de História da Universidade  
Federal de Uberlândia, como requisito parcial  
à obtenção do título de bacharelado e  
licenciatura em História.

Orientadora: Profa. Dra. Mônica Brincalpe  
Campo.

UBERLÂNDIA

2023

**BANCA EXAMINADORA**

---

Profa. Dra. Mônica Brincalpe Campo (Orientadora)

---

Profa. Dra. Carla Miucci Ferraresi de Barros

---

Prof. Dr. Vinícius Alexandre Rocha Piassi

UBERLÂNDIA

2023

## AGRADECIMENTOS

Desde sempre, encontrei dificuldades em expressar meus sentimentos e ser afetuosa, tanto por meio de palavras faladas quanto escritas. No entanto, neste espaço, gostaria de expressar minha imensa gratidão a todas as pessoas que foram fundamentais ao longo da minha jornada acadêmica no curso de História.

Sou profundamente grata aos meus familiares e amigos que estiveram presentes em minha vida durante essa trajetória. Agradeço de coração à minha mãe Larissa de Amorim Carvalho, uma mulher guerreira que sempre me apoiou e investiu em meus estudos, e ao meu pai Nilton Cesar Januario. Também desejo expressar minha gratidão ao meu padrasto Maikow Bom fim de Oliveira, pelas breves e valiosas conversas durante a elaboração da minha iniciação científica e da monografia. Agradeço às minhas avós, Vera Lúcia e Monica, e a todos os meus tios e tias, por proporcionarem momentos felizes em minha vida e, principalmente, pelo apoio constante.

Expresso imenso agradecimento aos amigos que fiz ao longo do curso e que levarei para a vida toda! Aleska Trindade, Guilherme Mininel, Kauany Mota, Maria Eduarda, Milena Alves, Larissa Pinhal e Yan Damasceno, a vocês, meu muito obrigada por todos os momentos compartilhados. Espero que muitos outros venham. Passar por essa etapa da minha vida ao lado de vocês tornaram tudo mais leve, mesmo durante os momentos mais turbulentos. Sou imensamente grata a Aline Teixeira de Paula, por toda a paciência, incentivo e, principalmente, por estar presente nos bons e maus momentos. Você é muito especial para mim, te adoro em tudo!

Agradeço a minha orientadora, Mônica Brincalpe Campo, por ter me acompanhado durante a produção da minha monografia e iniciação científica. Sou profundamente grata pela sua orientação nessas duas pesquisas e agradeço imensamente pela paciência ao longo desses anos. Quero também agradecer aos professores que me inspiraram e aos docentes do Instituto de História da Universidade Federal de Uberlândia, que contribuíram significativamente para a minha formação acadêmica.

Meus agradecimentos à banca de defesa da minha monografia, composta por Carla Miucci Ferraresi de Barros e Vinícius Alexandre Rocha Piassi. Agradeço por aceitarem o convite e pela leitura atenta do meu trabalho.

Por fim, agradeço a mim mesma e a todos vocês.

## RESUMO

Esta pesquisa analisa o regime ditatorial no Chile, utilizando como ponto de partida a abordagem do cineasta Patricio Guzmán por meio do gesto nostálgico presente em seu documentário *Nostalgia de la luz* (2010). Inicialmente, são utilizadas ferramentas digitais como o *Google Trends*, *Rotten Tomatoes* e *Letterboxd* para compreender a recepção da obra, além de explorar seu uso em outras pesquisas acadêmicas. Em seguida, a pesquisa se concentra na reflexão sobre a nostalgia como uma chave de análise, especialmente ao considerar as diferentes experiências de infância, como a infância feliz de Guzmán contrastando com as infâncias roubadas de Valentina Rodríguez e Víctor González, *hijos* do período ditatorial e do exílio, respectivamente. Além disso, são investigadas as ações das mulheres buscadoras de Calama, que procuram os restos de seus entes queridos no Deserto do Atacama, e a produção de desenhos do arquiteto chileno Miguel Lawner. Essas reflexões destacam como a nostalgia impulsiona suas jornadas ao reivindicarem *o direito a olhar*, tais ações são consideradas aqui como contravisualidades, da forma como é proposto pelo professor e pesquisador da cultura visual, Nichollas Mirzoeff.

## ABSTRACT

This research aims to analyze the dictatorial regime in Chile, using as a starting point the approach of filmmaker Patricio Guzmán through the nostalgic gesture present in his documentary *Nostalgia de la luz* (2010). Initially, digital tools such as Google Trends, Rotten Tomatoes and Letterboxd are used to understand the reception of the work, in addition to exploring its use in other academic research. Next, the research focuses on reflecting on nostalgia as a key to analysis, especially when considering different childhood experiences. Such as Guzman happy childhood contrasting with the stolen childhoods of Valentina Rodríguez and Actor González, *hijos* of the dictatorial period and exile, respectively. In addition, the actions of the women seekers of Calama, who search for the remains of their loved ones in the Atacama Desert, and the production of drawings by Chilean architect Miguel Lawner are investigated. These reflections highlight how nostalgia drives their journeys by claiming *the right to look*, such actions are considered here as contravisualities, in the way proposed by professor and visual culture researcher, Nichollas Mirzoeff.

## LISTA DE FIGURAS

- Figura 1: Comentário do usuário Prok7 sobre o documentário *Nostalgia de la luz*
- Figura 2: Comentário do usuário Alyna Arriagada sobre o documentário *Nostalgia de la luz*
- Figura 4: Janela de vidro
- Figura 5: Visão geral da cozinha
- Figura 6: Mesa de jantar
- Figura 7: Rádio antigo
- Figura 8: Imagem descentralizada de um banco
- Figura 9: Cama de casal
- Figura 10: Bordado em uma estrutura de madeira
- Figura 11: Forno de cozinha antigo
- Figura 12: Poltronas antigas
- Figura 13: Máquina de costura antiga
- Figura 14: Almofada estampada em uma cadeira
- Figura 15: Cristaleira com enfeites de vidro e ao fundo um quadro em referência à pintura *L'Ultima Cena* de Leonardo da Vinci
- Figura 16: Janela antiga com vitral colorido
- Figura 17: Entrada da casa
- Figura 18: Esqueleto de baleia no Museu Nacional de História Natural do Chile
- Figura 19: Bolas de gude
- Figura 20: Avó e Avô de Valentina Rodríguez
- Figura 21: Valentina Rodríguez, *hija de la dictadura*
- Figuras 22, 23 e 24: Fotografias pessoais da família de Valentina Rodríguez
- Figura 25: Valentina Rodríguez e seu filho
- Figura 26: Víctor González, *hijo del exilio*
- Figura 27: Mulheres buscadoras do Calama
- Figura 28: Fragmentos de ossada humana
- Figura 29: Victoria Saavedra
- Figura 30: Familiar de Victoria Saavedra e ex-prisioneiro político desaparecido
- Figura 31 e 32: Violeta Berrios
- Figura 33: Mobilização da *Agrupación de Familiares de Ejecutados Políticos*

Figuras 34, 35, 36, 37 e 38: Fotografias em preto de branco das mulheres buscadoras do Calama, Figura 39: Mulheres do Calama durante as gravações do documentário *Nostalgia de la luz*

Figura 40: Miguel Lawer, *el arquitecto de la memoria*

Figura 41: Desenho *Las perreras*, de Miguel Lawner

Figura 42: Técnica de medição utilizada pelo arquiteto

Figura 43: Desenho da planta de um centro de detenção

Figura 44: *Las perreras*



## GRÁFICOS

Gráfico 1: Interesse de busca do documentário *Nostalgia de la luz* em escala temporal

Gráfico 2: Interesse de busca do documentário *Nostalgia de la luz* em escala regional

Gráfico 3: Assuntos e pesquisas relacionadas com o documentário *Nostalgia de la luz*

## SUMÁRIO

Introdução.....	11
Parte I - A recepção do documentário <i>Nostalgia de la Luz</i> e a produção audiovisual do cineasta Patricio Guzmán.....	14
1.1 O documentário <i>Nostalgia de la luz</i> .....	15
1.2 A trajetória de Patricio Guzmán: uma breve apresentação da filmografia do cineasta entre reflexões acerca de suas influências na produção audiovisual.....	18
1.3 A recepção de <i>Nostalgia de la luz</i> : tecendo análises através do <i>Google Trends</i> , <i>Rotten Tomatoes</i> e <i>Letterboxd</i> .....	25
1.4 A recepção através da produção acadêmica sobre <i>Nostalgia de la luz</i> .....	36
Parte II - A <i>nostalgia</i> como chave de análise da narrativa do documentário <i>Nostalgia de la luz</i> (2010).....	40
2.1 Nostalgias e memórias de infância: entre as experiências da infância feliz e da infância roubada.....	41
2.2 Visualidades e contravisualidades: a resistência e a reivindicação do direito a olhar.....	54
Considerações finais.....	74
Referências bibliográficas.....	77
Fontes.....	79
Websites e plataformas.....	79
Vídeos.....	80

## Introdução

Ao longo da segunda metade do século XX, as sociedades do Cone Sul foram submetidas a um período marcado por intensas repressões e pelo autoritarismo institucional sob regimes ditatoriais. Um dos países que vivenciou a instauração de um governo ditatorial nesse contexto foi o Chile, cuja história remonta a um passado extremamente sombrio desde os anos de colonização, período em que ocorreu um genocídio dos povos indígenas em larga escala. Em setembro de 1970, as eleições presidenciais no Chile trouxeram um marco na América do Sul: a posse do primeiro presidente socialista, o médico e político Salvador Guillermo Allende Gossens. Ele foi eleito pela coalizão da Unidade Popular, formada por partidos de esquerda e com apoio da Democracia Cristã, visando adotar medidas em favor dos trabalhadores e das classes mais baixas, que até então eram marginalizadas. Com isso, vozes antes silenciadas começaram a ser ouvidas, mas essa liberdade durou pouco tempo, devido ao golpe de Estado que interrompeu a participação democrática do povo chileno.

A ditadura instaurada no Chile trouxe consigo uma violência extrema, evidenciada desde seus primeiros momentos, especialmente no golpe de 11 de setembro de 1973, quando as forças armadas bombardearam o *Palácio de La Moneda*, resultando na morte do presidente socialista Salvador Allende. O golpe de Estado foi financiado e contou com a participação direta dos Estados Unidos, inaugurando um regime ditatorial que durou 17 anos no país. Durante esse período, foram estabelecidas várias prisões secretas, campos de detenção e locais de tortura, onde práticas de tortura eram amplamente realizadas por militares torturadores. Os presos eram submetidos a mutilações, emparedados em concreto, as mulheres eram violadas na frente de seus filhos e maridos, suas peles eram queimadas com ácido e cigarros, aplicava-se eletricidade em seus corpos, eram confinados em celas minúsculas, e submetidos a diversas outras formas de tortura. Diante disso, é fundamental ressaltar a importância de trabalhar com a memória dos sobreviventes do regime ditatorial chileno, bem como suas ações e consequências, e mantê-las vivas e ativas. Pois, por muito tempo e ainda atualmente, essas pessoas sofrem com as amarras do silenciamento e os movimentos negacionistas que buscam apagar ou distorcer a verdade sobre o que ocorreu durante o período ditatorial no Chile.

Dessa forma, nesta pesquisa, utilizaremos metodologias que reconhecem a importância do audiovisual tanto como fonte quanto como objeto de pesquisa. O documentário *Nostalgia de la luz* escolhido para nossa investigação, nos instiga a refletir sobre questões essenciais no âmbito da pesquisa histórica, explorando narrativas, memórias e experiências relacionadas ao

período da ditadura de Augusto Pinochet. No texto “História e Cinema”<sup>1</sup>, Alexandre Busko Valim destaca a necessidade de explorarmos o filme, adentrando em sua produção e refletindo sobre essa fonte que nos permite realizar diferentes interpretações estabelecendo diversas conexões, pois “Pensar o cinema no âmbito da história significa ir além das possibilidades de interpretação dos espectadores e adentrar em vastos territórios pouco explorados, onde se entrecruzam o cinema, a cultura e a sociedade”<sup>2</sup>. Um dos primeiros historiadores a legitimar o cinema como fonte para o estudo da história foi Marc Ferro, quando em 1968, publicou na revista *Annales* o artigo “Société du XXe siècle et histoire cinématographique”, no qual abordou as novas técnicas de pesquisa e as novas linguagens cinematográficas. De acordo com Marc Ferro, “La lectura cinematográfica de la historia plantea al historiador el problema de su propia lectura del pasado”<sup>3</sup>, em *Nostalgia de la luz*, o documentário nos instiga a realizar essa leitura não apenas do próprio documentário como uma produção cinematográfica, mas também do passado histórico.

É de suma importância que incluamos, em nossa metodologia, as contribuições de Michèle Lagny, cujo texto “História e Cinema”<sup>4</sup>, nos alerta para a importância de considerarmos aspectos como o local, o momento, os responsáveis pela produção do filme e os motivos que o impulsionaram. Dessa forma, torna-se essencial abordar o filme sob uma perspectiva tanto de historiador quanto de historiador do cinema, pois ambas as abordagens são fundamentais para a análise cinematográfica. Devemos examinar o filme considerando suas relações com as questões sociais, políticas e culturais de contextos específicos, ao mesmo tempo, em que refletimos sobre a organização de sua produção, distribuição e as transformações que ocorreram ao longo do tempo.

A presente pesquisa foi dividida em duas partes: a Parte I intitulada “A recepção do documentário *Nostalgia de la Luz* e a produção audiovisual do cineasta Patricio Guzmán”, e a Parte II intitulada “A nostalgia como chave de análise da narrativa do documentário *Nostalgia de la luz*”. Na primeira parte deste estudo, direcionamos nosso foco para analisar como o documentário de Patricio Guzmán foi recebido ao longo dos anos desde seu lançamento em 2010. Inicialmente, traçamos uma análise da trajetória e produção audiovisual de Guzmán, bem

---

<sup>1</sup> VALIM, Alexandre B. História e cinema. In: CARDOSO, Ciro F; VAINFAS, Ronaldo. *Novos Domínios da História*. Rio de Janeiro: Elsevier. 2012.

<sup>2</sup> Ibid., p.299.

<sup>3</sup> FERRO, Marc. El film, fuente y agente de la historia. In: Cine e Historia. Gustavo Gili, S.A, 1980. Lê-se no original: “A leitura cinematográfica da história coloca ao historiador o problema de sua própria leitura do passado”.

<sup>4</sup> LAGNY, Michèle. História e cinema. In: *Compreender o cinema e as imagens*. Tradução Pedro Elói Duarte. Lisboa: Texto & Grafia, p. 113-144, 2006.

como suas influências no campo cinematográfico. Em seguida, realizamos uma investigação que envolveu diversas ferramentas para refletir sobre o consumo da obra, utilizando dados fornecidos por plataformas digitais como *Google Trends*, *Rotten Tomatoes* e *Letterboxd*. Para concluir essa primeira parte da pesquisa, também desenvolvemos uma breve análise das pesquisas já realizadas sobre o documentário *Nostalgia de la Luz*, a fim de demonstrar como essa obra foi abordada em outras produções acadêmicas de diversas áreas de estudo, além de justificar nossa proposta para a segunda parte desta pesquisa, que acreditamos ter sido pouco explorada ou praticamente ignorada em outros estudos.

Na segunda parte da pesquisa, concentramos nossa reflexão no gesto nostálgico assumido pelo cineasta Patricio Guzmán ao longo da construção e narrativa do documentário. Iniciamos uma análise que aborda como a nostalgia emerge na obra *Nostalgia de la Luz*, especialmente ao considerarmos a questão das infâncias, mais especificamente a infância feliz de Patricio Guzmán e as infâncias roubadas dos entrevistados Valentina Rodríguez (filha da ditadura) e Víctor González (filho do exílio). Além disso, ao continuar nossa investigação sobre a nostalgia, exploramos as ações das mulheres buscadoras de Calama, que buscam restos de seus familiares na região do Deserto do Atacama, compreendendo que o sentimento de nostalgia e saudade impulsiona suas jornadas. Dessa forma, nossa principal questão gira em torno do poderoso gesto nostálgico presente na obra de Patricio Guzmán, que, além disso, acreditamos influencia o próprio consumo do documentário. Nesta parte da pesquisa, também conectamos nossa análise das mulheres de Calama com os testemunhos do arquiteto chileno Miguel Lawner, buscando refletir sobre as ações de violência sustentadas pela visualidade e sobre uma possível construção de contravisualidades ainda em andamento.

## **Parte I**

# **A recepção do documentário *Nostalgia de la Luz* e a produção audiovisual do cineasta Patricio Guzmán**

## 1.1 O documentário *Nostalgia de la luz*

O documentário ensaístico *Nostalgia de la Luz* (2010)<sup>5</sup>, dirigido e roteirizado pelo cineasta chileno Patricio Guzmán, foi lançado em 27 de outubro de 2010, marcando o começo de sua mais recente trilogia formada também pelos documentários *El botón de nácar* (2015) e *La Cordillera de los sueños* (2019). A obra foi estreada no *Cannes Film Festival*, na França, e em seguida foi exibida na abertura do *Festival Internacional de Documentales de Santiago* (Fidocs), no Teatro Municipal de Calama, e depois em outros festivais e em salas de cinema.

Em uma escala mundial, *Nostalgia de la luz* obteve US\$ 410.903 de faturamento bruto<sup>6</sup>. Em relação ao orçamento utilizado ao longo da produção, não tivemos acesso ao valor exato, visto que, de acordo com Guzmán o projeto de seu documentário foi recusado várias vezes por diferentes canais de televisão. Renate Sachse, produtora cinematográfica de *Nostalgia de la luz* e esposa do cineasta que auxiliou na arrecadação de recursos para a produção do documentário. Sendo assim, conseguiram apoio financeiramente de formas distintas, de algumas figuras da TV espanhola e da TV alemã, como também de seus amigos mais próximos<sup>7</sup>.

A película *Nostalgia de la Luz* foi intitulada dessa forma devido a uma inspiração de Patricio Guzmán, o livro *Nostalgie de la Lumière: monts et merveilles de l'astrophysique* (1987), escrito pelo astrofísico e poeta francês Michel Cassé. O cineasta Guzmán relata que a obra trata sobre estudos da astronomia, portanto, é totalmente técnico e nada poético, mas quando teve contato com o livro pela primeira vez ficou extremamente encantado com o título. Assim, Patricio Guzmán foi nos observatórios de astronomia instalados em Paris para fazer uma entrevista com Michel Cassé, nesse processo tornaram-se amigos e recebeu permissão editorial para o uso do título em seu documentário.

*Nostalgia de la luz* é um documentário que traz em sua narrativa questões sobre a memória referente à ditadura do general Augusto Pinochet, mas antes de tudo, é uma obra preocupada em lançar reflexões também sobre outros passados caóticos do Chile. Patricio Guzmán utiliza diversas ferramentas na composição do documentário com o desejo de enunciar, principalmente visualmente, reflexões sobre o passado e presente, a partir do gesto *nostálgico*.

---

<sup>5</sup> *Nostalgia de la luz*. Roteiro e Direção: Patricio Guzmán. Produção: Antonio Ballestrazzi, Jutta Krug, Meike Martens, Fernando Osorio, Verónica Rosselot, Renate Sachse e Cristóbal Vicente. Música: Miguel Miranda, José Miguel Tobar. Coprodução: Atacama Productions (França), Blinker Filmproduktion e WDR (Alemanha) e Televisão Espanhola — TVE (Espanha). Icarus Films, 2010.

<sup>6</sup> *Nostalgia de la luz*. **IMDB**. Disponível em: <https://www.imdb.com/title/tt1556190/>. Acesso em: 10 fev. 2023.

<sup>7</sup> CASA DE AMÉRICA. *Nostalgia de la luz*. 2018. (Vídeo da entrevista com Patricio Guzmán recuperado do arquivo Casa de América de 25 de outubro de 2011). Disponível em: [https://www.youtube.com/watch?v=at\\_a7MHGDnE](https://www.youtube.com/watch?v=at_a7MHGDnE). Acesso em: 10 fev. 2023.

No começo da obra, Guzmán evidencia aspectos de sua infância e de sua paixão pela astronomia, na tentativa de demonstrar como a vida era provinciana. Na memória do cineasta, em momentos anteriores ao período ditatorial chileno, o país era um recanto de paz e Santiago dormia.

Seguindo a ordem de aparição das entrevistas no documentário, o primeiro entrevistado é Gaspar Galaz, astrônomo e atualmente professor do Instituto de Astrofísica da Pontifícia Universidade Católica (PUC) do Chile. Em suas falas, Galaz faz reflexões de grande interesse para a narrativa construída no documentário ao tratar sobre a sua percepção das temporalidades do passado e presente, indo de encontro com suas investigações astronômicas, mas também tecendo relações com as entrevistas seguintes.

A segunda entrevista é de Lautaro Núñez, arqueólogo e professor do Instituto de Arqueologia e Antropologia da Universidade Católica do Norte (UCN). Ao longo de seus relatos, percebemos como Núñez é fundamental na conexão entre os grupos do documentário, visto que o arqueólogo é mais um dos indivíduos que possui um contato bastante próximo com o deserto do Atacama e com as discussões que envolvem a busca pelo(s) passado(s). O arqueólogo conhece cada local do deserto, os desenhos gravados nas rochas e as ruínas presentes naquela região. Além disso, também possui uma relação bem próxima com as mulheres de Calama, as quais ele ensinou a observarem cada grão de areia individualmente para descobrirem se haveria algo abaixo da superfície.

Em seguida, temos a entrevista de Luís Henríquez, ex-prisioneiro político que nos relata sua vivência e resgata de sua memória um dos momentos mais angustiantes que vivenciou. Caminhando pelas ruínas do campo de concentração de Chacabuco, e ao olhar para as rochas gravadas com alguns nomes, Henríquez relembra de alguns de seus companheiros que também estavam presos junto a ele. Ainda, Luís Henríquez também relata sobre algumas aulas de astronomia que os ex-prisioneiros faziam no campo de concentração, tais aulas que logo foram proibidas, pois os militares estavam convencidos de que os presos poderiam fugir guiados pelas constelações.

Logo após, o documentário segue com a entrevista de Miguel Lawner, arquiteto chileno que já ocupou o cargo de professor na Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade do Chile, na Universidade Goethe na República Federal da Alemanha e na Real Academia Dinamarquesa de Belas Artes. No decorrer de sua trajetória, o arquiteto também assumiu cargos públicos e sindicais como Diretor Executivo da Corporação de Melhoramento Urbano (CORMU), Secretário Editorial da Revista de Arquitetura AUCA, Diretor Nacional da Associação Chilena de Arquitetos e da *ONG Taller de Vivienda Social*. Em seu testemunho,



Lawner descreve como realizou desenhos das plantas dos campos de concentração onde ele foi detido. Ao longo das cenas do documentário, o arquiteto relata suas estratégias e técnicas desenvolvidas para conseguir obter uma medição mais exata dos espaços físicos dos centros de detenção, feita a partir de seus passos dados em cada ambiente e cálculos feitos por ele. Após conseguir extrair essas informações, ele desenhava-as até poder gravar em sua mente para conseguir refazê-las novamente quando estivesse livre, em sua entrevista ele pontua descartar estes desenhos desse modelo para não se arriscar naquele contexto.

A seguir temos a entrevista de Víctor González, um jovem engenheiro de *software* do *Atacama Large Millimeter/submillimeter Array (ALMA)*, que iniciou a sua carreira e estudos no *European Southern Observatory (ESO)*. Nascido na Alemanha, mas com o sentimento de pertencimento e identidade chilena, González torna-se mais um sujeito que caminha pela narrativa da obra que tem em vista conectar o passado traumático do Chile com a ciência astronômica. Algumas palavras ditas pela mãe do engenheiro, também presente no documentário, possuem grande dimensão na construção das conexões entre as entrevistas. A mãe de González entrou em exílio durante a ditadura de Augusto Pinochet e atualmente realiza trabalhos terapêuticos para os ex-prisioneiros dos campos de concentração. Nesse movimento, Guzmán cruza mais histórias em seu rol de entrevistados que possuem, particularmente, um elo com o passado.

Victoria Saavedra e Violeta Berrios são as seguintes entrevistadas que aparecem no documentário. Essas duas mulheres fazem parte de um grupo constituído por outras mulheres, muitas vezes chamado de “*as mulheres buscadoras do Calama*”, essas que procuram no imenso vazio do deserto do Atacama, restos de seus parentes mortos durante a ditadura do Chile e depois enterrados no solo do deserto. Nesse processo árduo e doloroso, até então só encontraram ossos isolados. A busca que essas mulheres realizam, não apenas em Calama, mas também em outras regiões do deserto, são feitas pelo motivo de descaso ao qual são submetidas, principalmente pela falta de informação e negação de respostas sobre o desaparecimento de seus familiares.

Em seguida temos a entrevista do astrônomo norte-americano George Preston, feita diretamente de um laboratório onde ele realiza rápidas explicações sobre a impressão digital de uma estrela e suas linhas de ressonância de cálcio. Em sua fala, Preston tem em vista demonstrar como os ossos humanos contém essa substância, o cálcio, também em sua composição da mesma forma que as estrelas.

Caminhando para as cenas finais de *Nostalgia de la luz*, a última entrevistada é Valentina Rodríguez, atualmente, Diretora de Relações Externas do *Giant Magellan Telescope*

e integrante do grupo *Astronomía Inclusiva*. Durante a ditadura de Augusto Pinochet, seus pais foram presos pelos militares, e ainda permanecem desaparecidos. Então, Valentina Rodríguez foi criada pelos seus avós que incentivaram a moça a seguir seus estudos de astronomia. Em seus relatos no documentário, Rodríguez nos conta sobre sua paixão pela astronomia e como tal ciência lhe ajudou a encontrar paz em sua vida, que antes era muito assombrada pelo caos.

É importante mencionar que a obra não segue essa estrutura linear das entrevistas da forma como foi exposto previamente nesse momento. O documentário de Guzmán cruza as histórias de cada entrevista ao longo da obra, sendo assim, só seguimos essa linha pensando em cada vez que o entrevistado aparece pela primeira vez em *Nostalgia de la luz*. Portanto, em outras palavras, por meio das entrevistas e recursos visuais, podemos dizer que o documentário foi construído seguindo uma narrativa a partir dos relatos de três grupos principais que estão presentes no deserto do Atacama, os astrônomos, que com os seus observatórios se instalam na região para realizarem suas pesquisas astronômicas; os arqueólogos, pois o local é privilegiado com desenhos dos pastores pré-colombianos que possuem mais de cem mil anos, assim como outros registros importantes para a arqueologia; e as mulheres buscadoras do Calama, essas que por muitos anos procuram restos de seus parentes e maridos, ex-prisioneiros políticos que desapareceram durante a ditadura militar chilena. A escolha de Patricio Guzmán por trazer esses distintos grupos, se estrutura nas similaridades — dadas as diferenças de suas particularidades — que cada grupo possui entre si, a relação destes indivíduos se forma a partir do trabalho de busca pelo passado que em dados momentos é ativado pelo *gesto nostálgico*.

## **1.2 A trajetória de Patricio Guzmán: uma breve apresentação da filmografia do cineasta entre reflexões acerca de suas influências na produção audiovisual**

*Nostalgia de la luz* faz parte da trilogia de documentários mais recente do cineasta Patricio Guzmán, iniciada em 2010 e finalizada em 2019. Seguindo a ordem de lançamento, temos *Nostalgia de la luz* (2010), *El Boton de Nácar* (2015), e por último, *La Cordillera de los Sueños* (2019). Em *El Boton de Nácar* (2015), o cineasta retoma o período da ditadura chilena como uma das temáticas a serem trabalhadas, como de caráter da maioria de suas obras. Deslocando-se de uma região seca e rochosa, como a do Deserto do Atacama, nessa obra Guzmán mergulha pelas águas do Oceano Pacífico, na fronteira mais longa do Chile, em busca das histórias da humanidade que, para ele, se encontram no fundo do oceano. O que move a trama do documentário é o misterioso caso de dois botões encontrados no fundo do mar, a partir disso, Guzmán tece uma discussão sobre os restos dos corpos de prisioneiros políticos que

havia sido desenterrados do Deserto do Atacama e jogados nas águas dos mares, com a história dos povos nativos da Patagônia.

Para finalizar a sua trilogia, Guzmán produziu o documentário *La Cordillera de los Sueños* (2019). Nessa produção recente, fazendo relações com a geografia e política, o cineasta retoma o ato de lembrar o período da ditadura militar do Chile, explorando os mistérios da Cordilheira dos Andes, relacionando com imagens de censura, tortura e brutalidade policial durante os anos Pinochet. Tal movimento foi realizado como nos outros documentários da trilogia, a partir de árduas pesquisas e depoimentos pessoais.

Permeando por outras produções de Patricio Guzmán, é importante fazer menção à icônica trilogia produzida pelo cineasta intitulada *La Batalla de Chile*. Essa série de documentários é dividida em três partes, sendo Parte I — *La Insurrección de La Burguesia* (1975), Parte II — *El Golpe de Estado* (1976) e Parte III — *El Poder Popular* (1979). O contexto abordado na primeira parte da trilogia é do ano de 1970, durante as eleições parlamentares do Chile. Com imagens e gravações capturadas da população nas ruas, depoimentos e entrevistas, o documentário nos mostra a divisão que existia entre os povos, de um lado, os apoiadores e defensores do presidente Salvador Allende, de outro, a oposição que se firmava pelo Partido Nacional e pelo Partido Democrático Cristão.

A segunda parte da trilogia se refere aos enfrentamentos entre os apoiadores do governo do presidente Allende e seus opositores. Durante o período de governo de Allende, com os projetos da Unidade Popular, se tentou recuperar e reestruturar a economia do Chile, pois tanto Allende como o país sofriam por grandes boicotes por parte da oposição. Em 1972, o governo democrático de Salvador Allende vivenciava um contexto em que se teve um aumento no índice da inflação e de desabastecimento de produtos básicos, tais problemas, resultados dos boicotes liderados pela direita. Assim, a classe trabalhadora começou a se organizar em massa contra a oposição, e contra o boicote patronal. Ainda, na segunda parte do documentário, mostra o Palácio de La Moneda sendo bombardeado.

Logo em seguida, na terceira parte da trilogia, Patricio Guzmán trata sobre as ações e movimentos das camadas populares que apoiavam Salvador Allende, a formação das *Juntas de Abastecimiento y Control de Precios* (JAPs) e dos *Cordones Industriales*, mostrando para os telespectadores como, em meio a todo caos, os trabalhadores e a população estiveram em massa lutando por seus direitos através de vários movimentos e manifestações, tal atuação que antecede o governo de Allende, mas se intensifica diante tal contexto conturbado. É importante mencionar que essa série de documentários foi feita com a ajuda do cineasta e escritor francês Chris Marker, que lhe forneceu vários rolos de filme para a realização das filmagens das cenas.

Nesse contexto os dois cineastas já tinham uma certa proximidade, pois antes de produzir *La Batalla de Chile*, Guzmán havia lançado seu primeiro documentário longa-metragem *El primer año* (1972) que foi comprado por Chris Marker para ser exposto nas salas de cinema francesas.

Além de suas famosas trilogias, a filmografia de Patricio Guzmán também é repleta de outras produções cinematográficas de grande ênfase que buscam contar e refletir não apenas sobre a ditadura chilena, mas também outros acontecimentos que ocorreram no decorrer da história do Chile. Entre suas obras mais conhecidas temos *El primer año* (1972), documentário em que Guzmán narrou em sua montagem os acontecimentos ocorridos durante o primeiro ano de governo de Salvador Allende. Outro documentário importante de sua carreira é *Chile, la memoria obstinada* (1997), realizado após o retorno de Patricio Guzmán em Santiago (Chile), onde o cineasta revisitou locais e entrevistou algumas pessoas de sua produção anterior a essa, a trilogia *La Batalla de Chile*.

*El caso Pinochet* (2001) é mais uma obra de destaque de sua filmografia, nesse documentário, Guzmán buscou nos contar sobre as origens do caso contra Augusto Pinochet e as acusações que levaram à sua prisão em setembro de 1998, em Londres. Ainda, no documentário, o cineasta expõe o processo de disputa legal que ocorreu entre Baltasar Garzón (juiz espanhol), Alun Jones e Clive Nichols (advogados ingleses), e o lado das vítimas dos terrores impostos por Pinochet durante a ditadura chilena. Dando continuidade à sua filmografia, temos também *Salvador Allende* (2004), um documentário feito em forma de homenagem para o ex-presidente do Chile, onde Guzmán retrata a história política e social do Chile dos anos em que Salvador Allende exerceu o cargo de presidente, transitando também entre os sonhos e a vida cotidiana dos chilenos naquele contexto.

Lançado no mesmo ano em que *Nostalgia de la luz*, no documentário curta-metragem *Chile, una galaxia de problemas* (2010), Guzmán realizou uma série de entrevistas com historiadores, psicólogos, economistas, engenheiros e advogados, com a intenção de refletir sobre o estado da memória histórica do Chile. Por último, também vale mencionar sua obra lançada recentemente, *Mi país imaginario* (2022), a qual é um documentário onde o cineasta teve como objetivo expor o cenário atual do Chile, partindo da série de manifestações que se iniciaram em Santiago (Chile), no mês de outubro de 2019. Tal momento também é conhecido como *Estallido social*, pois milhares de pessoas saíram para as ruas com o desejo de reivindicarem por mais democracia e melhorias no meio social e no sistema político-econômico. A filmografia do cineasta também inclui outros documentários em formato de longa-metragem e curta-metragem, que apenas os citaremos, *Puente eléctrico a Chiloé* (1966), *En nombre de Dios* (1987), *Isla de Robinson Crusoe* (1999), *Madrid* (2002), *José Maza, el*

*viajero del cielo* (2010), *María Teresa y la enana marrón* (2010), *Astrónomos de mi barrio* (2010) e *Oscar Saa, el técnico de las estrellas* (2010) e entre outros.

Como dito anteriormente, o documentário *Nostalgia de la luz*, assim como a filmografia aqui citada brevemente, se refere ao trabalho produzido por Patricio Guzmán Lozanes, diretor de cinema chileno e especializado em produção de documentários. O cineasta nasceu em Santiago, Chile, em 1941. Ao longo de sua formação educacional passou por colégios da capital onde nasceu, como também pelo *Colegio de los Sagrados Corazones de Valparaíso*, localizado em Viña del Mar. No auge de sua juventude, Guzmán ingressou no curso de História e Geografia, e depois em Filosofia, ambos no *Instituto Pedagógico de la Universidad de Chile*, contudo, não finalizou nenhum dos cursos.

Em uma entrevista realizada pelo programa *Historias del Cine Chileno*, dirigido por Germán Liñero e apresentado pela jornalista Antonella Estevez, o cineasta Patricio Guzmán relata sobre o início de sua carreira no meio cinematográfico que remete a meados dos anos 60. De acordo com Guzmán, inicialmente, começou a produzir filmes de 8 mm<sup>8</sup> em casa, com alguns amigos, onde produziram cerca de oito filmes. Logo em seguida iniciou seus estudos de cinematografia no *Instituto Fílmico de la Universidad Católica de Chile*, onde também se tornou assistente de direção de Rafael Sánchez, cineasta chileno e fundador do instituto citado<sup>9</sup>.

Posteriormente, Guzmán estudou na *Escuela Oficial de Cinematografía de Madrid*, na qual recebeu seu título de diretor de cinema em 1970. Ao retornar para o Chile, momentos antes de Salvador Allende ser eleito como presidente, o cineasta esteve interessado em captar os movimentos populares e as efervescentes campanhas eleitorais, o que resultou em algumas cenas que fazem parte de seu documentário *El primer año* (1972), e em seguida a produção da trilogia *La Batalla de Chile*.

No contexto da ditadura militar chilena, o cineasta acabou sendo preso e detido no *Campamento de Prisioneros Estadio Chile*, conhecido atualmente como *Estadio Víctor Jara*, onde sofreu diversas ameaças e torturas. Patricio Guzmán foi solto no mesmo ano em que foi preso, partiu do Chile para se exilar em Cuba com outras pessoas que faziam parte de sua equipe de trabalho, depois se mudou para França, local onde reside atualmente. Em 1997, o cineasta

---

<sup>8</sup> A 8 mm, também conhecida como 8 mm Standard, foi utilizada por muitos cineastas amadores do cinema experimental até a década de 1960. Trata-se de um tipo de bitola cinematográfica ou propriedade física do filme definida pela largura e medida em milímetros. Esse tipo de bitola foi substituído por um novo formato da mesma, chamada de Super-8, usada nos cinemas dos anos 60 e 70.

<sup>9</sup> Entrevista a Patricio Guzmán (en *Historias del Cine Chileno*). **CineChile — Enciclopedia del cine chileno**. 2013. Disponível em: <https://cinechile.cl/entrevista-a-patricio-guzman-en-historias-del-cine-chileno/>. Acesso em: 13 fev. 2023.

fundou o *Festival Internacional de Cine Documental*, o atual *Festival Internacional de Documentales de Santiago* (FIDOCS). Ao longo dos anos de 1985 e 2000 escreveu algumas críticas de cinema para o jornal *El Mercurio* de Valparaíso, e atualmente segue com suas produções, mais especificamente de documentários e com participações em diversos festivais de cinema.

Patricio Guzmán e outros nomes conhecidos do cinema chileno, como Miguel Littin, Helvio Soto, Pedro Chaskel, Raúl Ruiz e Aldo Francia, fazem parte de uma geração de cineastas que compuseram um grupo de diretores de cinema do *Nuevo Cine Chileno*. Esse movimento iniciou-se nos anos de 1960 devido ao surgimento do *Nuevo Cine Latinoamericano*, que contou com a participação de vários cineastas, não apenas chilenos, mas também argentinos, cubanos e brasileiros, tais como Fernando Solanas, Fernando Birri, Julio García Espinosa, Tomás Gutiérrez Alea, Nelson Pereira Dos Santos, Glauber Rocha, entre outros. É importante considerarmos o desenvolvimento desse projeto do *Nuevo Cine*, principalmente, pensando no contexto chileno, por ser devido a esse movimento e juntamente com todas as mudanças no meio cinematográfico que observaremos o estilo e produção de documentários de teor militante feitos por Guzmán e outros cineastas, não somente naquele contexto, mas ainda atualmente.

O *Nuevo Cine*, consolidado por cineastas latino-americanos e caribenhos, foi um movimento que teve como objetivo central a criação de um novo estilo de cinema latino-americano que se distanciasse do modelo de cinema comercial, ou seja, almejavam a formação de um cinema com uma estética própria e original, onde fosse possível refletir, discutir e expor questões que envolvessem a América Latina, como as problemáticas de “subdesenvolvimento, o abuso do poder, as grandes desigualdades sociais, o autoritarismo, a luta pela democracia e, tangenciando todas essas questões, o papel do intelectual e do artista nesse cenário”<sup>10</sup>. Assim, foi em meio a um contexto efervescente na América Latina, onde movimentos populares, estudantis e guerrilhas estavam em seu auge, que o *Nuevo Cine Latinoamericano* começou a se desenvolver. Portanto, as condições de vida e a realidade dos latino-americanos tornaram-se os aspectos fundamentais a serem abordados nos novos filmes produzidos por cineastas engajados nesse movimento.

Ao longo da construção do projeto de *Nuevo Cine*, algumas publicações e trabalhos publicados por diferentes cineastas foram concebidos como marcos fundadores do movimento, como, por exemplo, os três manifestos *A estética da Fome*, de Glauber Rocha (1965), *Hacia el*

---

<sup>10</sup> MORENO, Patricia Ferreira. Lentes do presente: uma discussão sobre o Nuevo Cine Latinoamericano. In: **I Seminário Internacional História do Tempo Presente-ISSN 2237 4078**. 2014. P.754.

*tercer Cine* (1969), de Fernando Solanas e Octavio Getino e *Por um cine imperfecto* (1969), de Julio Garcia Espinosa, uma vez que esses manifestos possuíam muitos aspectos em comum no que diz respeito à estética cinematográfica que ansiavam construir, especialmente ao abordarem a situação econômica crítica dos países latino-americanos, além disso, também “foram publicados várias vezes em toda a América Latina e Europa e, em conjunto, podem ser tomados como uma gênese das teorias de cinema na América Latina”<sup>11</sup>.

A construção do projeto de *Nuevo Cine Latinoamericano* ocorreu a partir de grandes encontros feitos entre os cineastas latino-americanos, podemos verificar que o primeiro destes aconteceu no ano de 1958 em Montevideo, Uruguai, no Primeiro Congresso Latino-Americano de Cineastas Independentes, tal momento em que também temos a criação da Associação Latino-americana de Cineastas Independentes (ALACI). Já no final dos anos de 1960, ocorreu os eventos I e II Encontro de cineastas Latino-americanos em Viña Del Mar, no Chile, o primeiro em março de 1967 e depois em outubro de 1969, destacamos que foi no primeiro encontro onde se deu a consolidação do movimento NCL. De acordo com Marina Cavalcanti Tedesco, no encontro dos cineastas de 1967, foi redigida a primeira declaração do projeto do NCL, na qual estabeleceram três objetivos essenciais do NCL, que foram:

1) contribuir para o desenvolvimento e fortalecimento da cultura nacional e, ao mesmo tempo, enfrentar a penetração ideológica imperialista e qualquer outra manifestação de colonialismo cultural; 2) assumir uma perspectiva continental no enfoque dos problemas e objetivos comuns, lutando pela futura integração da Grande Pátria Latino-americana; e 3) abordar criticamente os conflitos individuais e sociais de nossos povos como um meio de conscientização das massas populares<sup>12</sup>.

Além dos eventos mencionados anteriormente, vale destacar que ainda no ano de 1968 ocorreram outros encontros de suma importância para o movimento NCL, como, por exemplo, a Mostra de Cinema Documental Latino-americano e o *II Encuentro de Cineastas Latinoamericanos* em Mérida, na Venezuela, e a *Mostra del Nuovo Cinema de Pesaro*, na Itália. Todos esses encontros realizados no final dos anos 1960 assumiram um papel importante no que diz respeito ao processo de construção do NCL, pois, a partir das reuniões feitas entre os diversos cineastas latino-americanos, foi possível discutirem e posteriormente colocarem em prática o que almejavam para os novos caminhos de produção cinematográfica latino-americana. Segundo a autora Mariana Martins Villaça, nesse contexto de formação do NCL e

---

<sup>11</sup> Ibid., p.761.

<sup>12</sup> TEDESCO, 2020, p. 43 apud FUNDACIÓN..., 2005, p. 147, tradução Marina Cavalcanti Tedesco.

Lê-se no original: 1) Contribuir al desarrollo y fortalecimiento de la cultura nacional y, a la vez, enfrentar la penetración ideológica imperialista y cualquier otra manifestación de colonialismo cultural; 2) asumirse una perspectiva continental en tal enfoque de los problemas y objetivos comunes, luchando por la futura integración de la Gran Patria latinoamericana; y 3) abordar críticamente los conflictos individuales y sociales de nuestros pueblos como un medio de concientización de las masas populares.

em meio às discussões realizadas entre os cineastas, surgiram diferentes conceitos que expressavam os ideais desse novo estilo cinematográfico em construção, por exemplo, o *cine imperfecto*, o *cine urgente*, o *tercer cine*, o *cine acción*, e o *cine directo*, conceituações que de acordo com Villaça esteve em concordância com termos fortemente utilizados pelos membros das esquerdas latino-americanas, tais expressões como “engajamento”, “revolução”, “latino-americanismo” ou “descolonização cultural”<sup>13</sup>.

O *Nuevo cine chileno* esteve intensamente conectado com os ideais do NCL, as produções audiovisuais lançadas no final dos anos de 1960, por exemplo, os filmes *Tres Tristes Tigres* (1968) de Raúl Ruiz, *El Chacal de Nahueltoro* (1969) de Miguel Littin e *Valparaíso mi amor* (1969) de Aldo Francia, entre outros, marcaram o desenvolvimento do novo estilo cinematográfico que estava em seus estágios iniciais no Chile. Destacamos esses filmes como relevantes para o movimento de *nuevo cine*, no Chile, pois observamos que nessas obras a realidade do povo chileno foi duramente exposta, tal como era idealizado pelos cineastas envolvidos ao NCL.

No começo da década de 1970, notamos ainda uma produção audiovisual ligada ao movimento do NCL. Contudo, a partir do golpe de estado realizado em 1973 que deu início a ditadura chilena, percebemos o desenvolvimento de um novo tipo de cinema, o de exílio. Essa nova produção cinematográfica ocorreu devido à fuga de diversos cineastas do Chile, que buscavam se exilar em outros países por consequência da perseguição contínua que sofriam por militares naquele contexto. É imprescindível destacar que vários cineastas foram presos e torturados durante a ditadura instaurada no Chile, muitos deles e até mesmo pessoas que estiveram envolvidas na produção de alguns filmes foram mortos ou ainda se encontram desaparecidos, como o caso do cinegrafista e diretor de fotografia de *La Batalla de Chile*, Jorge Hernán Müller Silva<sup>14</sup>.

Em razão do contexto conturbado da ditadura vivenciado por vários chilenos ao longo dos anos de 1973 a 1990, observamos a existência de uma vasta produção audiovisual que teve em vista evidenciar o que ocorreu naqueles anos. Além dos filmes e documentários feitos por Patricio Guzmán, os quais já citamos nessa pesquisa, notamos outras produções relevantes que assumiram uma ação de expor e denunciar o que ocorreu em tal período, por exemplo, os filmes *Il Pleut sur Santiago* (1975) de Helvio Soto, *The House of the Spirits* (1993) de Bille August,

---

<sup>13</sup> VILLAÇA, Mariana Martins. Os acontecimentos de 1968 e seu impacto na produção e circulação do Nuevo Cine Latinoamericano. **Anais Eletrônicos do VIII Encontro Internacional da ANPHLAC**, 2008. P.5-6.

<sup>14</sup> Para saber mais da história de Jorge Hernán Müller Silva, assistir o documentário *Chile, la memoria obstinada* (1997) de Patricio Guzmán.



*Tony Manero* (2008), *Post Mortem* (2010), *No* (2012) e *Neruda* (2016) de Pablo Larraín, *Machuca* (2004) e *Violeta Went to Heaven* (2011) de Andrés Wood, *La ciudad de los fotógrafos* (2006) de Carito Pere, *ReMastered: Massacre at the Stadium* (2019) de Bent-Jorgen Perlmutt, entre outros.

Podemos dizer que a produção dos filmes sobre o processo ditatorial chileno esteve intrinsecamente relacionada ao sentimento de denúncia, em relação à brutalidade militar e atrocidades cometidas, em sua maioria, nos campos de concentração. Nas produções audiovisuais mais recentes sobre esse contexto, pensando nesse momento na filmografia de Patricio Guzmán, observamos que para além das características citadas anteriormente, a ação do cineasta está explicitamente vinculada ao desejo de resgatar memórias que sempre sofreram tentativas de apagamento. Guzmán visa trazer não apenas as suas lembranças, mas também de diversos chilenos, com a intenção de mantê-las vivas e reivindicar por respostas que nunca foram ditas, principalmente, sobre o paradeiro de milhares de ex-prisioneiros políticos, que foram torturados e que ainda se encontram desaparecidos.

### 1.3 A recepção de *Nostalgia de la luz*: tecendo análises através do Google Trends, Rotten Tomatoes e Letterboxd

*Nostalgia de la luz* foi lançado no ano de 2010, contudo, a obra possui uma recepção bastante interessante para a pesquisa em questão. Para observarmos como o documentário foi recebido e consumido pelo público nos últimos anos, usaremos algumas ferramentas e plataformas para nossa reflexão, como o *Google Trends*<sup>15</sup>, o *Rotten Tomatoes*<sup>16</sup> e o *Letterboxd*<sup>17</sup>. Utilizaremos tais meios citados no processo de investigação sobre a recepção do

<sup>15</sup> O *Google Trends* é uma ferramenta disponibilizada pelo Google que visa calcular e apresentar em formato de gráficos os termos mais pesquisados na rede. Tal ferramenta nos mostra, em porcentagem, a frequência de busca de termos em anos específicos, no mundo inteiro ou em apenas regiões que podem ser selecionadas, e apresentando também certos assuntos relacionados à pesquisa. De acordo com informações presentes na própria ferramenta, quando o gráfico apresenta um valor de 100 quer dizer que houve um pico de popularidade alta, quando o valor é 50 representa apenas metade de popularidade mediana, e quando o valor é 0 significa que apenas não houve dados suficientes referente ao termo. Disponível em: [https://trends.google.com/trends/explore/TIMESERIES/1677124800?hl=es&tz=180&date=2010-01-01+2023-02-19&q=%2Fm%2F0bj7j\\_m&sni=3](https://trends.google.com/trends/explore/TIMESERIES/1677124800?hl=es&tz=180&date=2010-01-01+2023-02-19&q=%2Fm%2F0bj7j_m&sni=3). Acesso em: 19 fev. 2023.

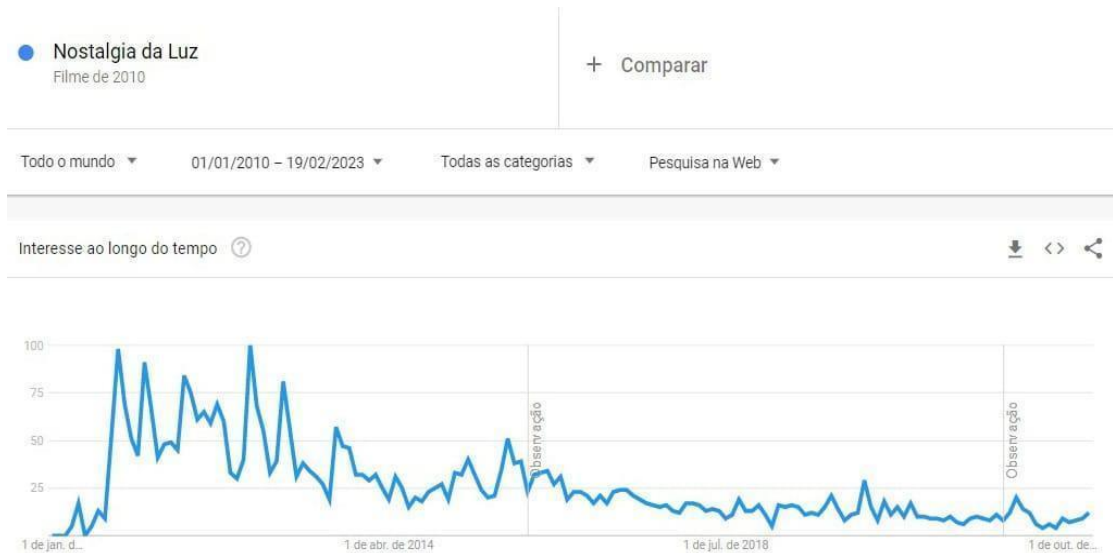
<sup>16</sup> *Rotten Tomatoes* é um site americano utilizado por vários críticos do cinema e da televisão, com a funcionalidade de operar como um agregador de comentários e resenhas sobre diversas produções audiovisuais. Nesse site a pontuação das produções audiovisuais é medida pelo *tomatometer*, baseada nas opiniões dos críticos verificados pelo próprio site, e pelo *audience score*, ou seja, pela aprovação do público em geral. Disponível em: [https://www.rottentomatoes.com/m/nostalgia\\_for\\_the\\_light](https://www.rottentomatoes.com/m/nostalgia_for_the_light). Acesso em: 19 fev. 2023.

<sup>17</sup> Letterboxd é uma rede social, no formato de aplicativo para dispositivos Android e iOS, com a funcionalidade de fazer com que os usuários, o público em geral, organizem seus filmes assistidos em formato de um “diário”, podendo também avaliá-los, criar listas diversas, selecionar os seus filmes favoritos e fazendo com que haja

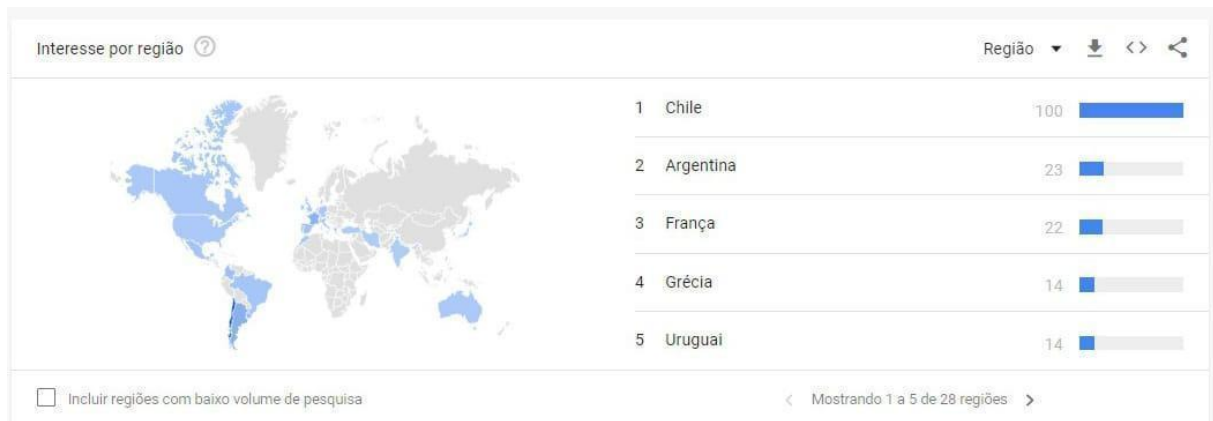
documentário, pois consideraremos como o documentário foi criticado e avaliado, principalmente pensando na maneira como contextos específicos interferem e conduzem o consumo de produtos audiovisuais.

Ao realizarmos uma busca pelo documentário *Nostalgia de la luz* na ferramenta *Google Trends*, optamos pelo gráfico que fornece informações de pesquisa que contempla dados do mundo todo na escala temporal de 01 de janeiro de 2010, ano em que a obra foi lançada, até o dia atual do nosso acesso ao site, dia 19 de fevereiro de 2023. Com isso, foi gerado os seguintes três gráficos abaixo que apontam o interesse de busca pelo documentário *Nostalgia de la luz* em escala temporal e regional, e outros dados a respeito de assuntos e pesquisas relacionadas com o termo. Seguem os três gráficos abaixo:

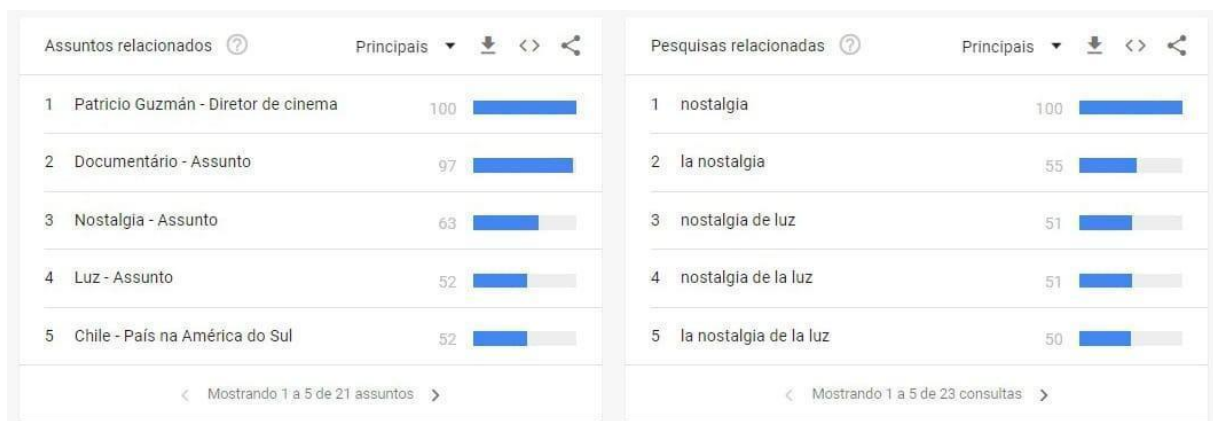
Gráfico 1: Interesse de busca do documentário *Nostalgia de la luz* em escala temporal



Fonte: *Nostalgia de la luz* (2010) 01/01/2010 - 19/02/2023. Google Trends

Gráfico 2: Interesse de busca do documentário *Nostalgia de la luz* em escala regional

Fonte: *Nostalgia de la luz* (2010) 01/01/2010 – 19/02/2023. Google Trends.

Gráfico 3: Assuntos e pesquisas relacionadas com o documentário *Nostalgia de la luz*

Fonte: *Nostalgia de la luz* (2010) 01/01/2010 – 19/02/2023. Google Trends.

O gráfico 1, intitulado como “Interesse de busca do documentário *Nostalgia de la luz* em escala temporal”, nos mostra os picos de pesquisa pelo documentário ao longo da data de 01 de janeiro de 2010 a 19 de fevereiro de 2023. Nesse gráfico percebemos alguns picos elevados próximos ao ano de lançamento da obra, picos medianos e como atualmente houve uma certa decaída pela procura da obra. Em um primeiro momento, vale ressaltar que existe um certo tipo de padrão em relação aos outros filmes mais recentes do cineasta, pois a maioria das outras produções obtém um pico alto ou mediano quando ocorre o lançamento de um novo filme de Patricio Guzmán. Um exemplo desse movimento é em 2015, quando *El Boton de Nacar* foi lançado, o documentário *Nostalgia de la luz* obteve 51% de buscas realizadas na rede. Já o gráfico 2 “Interesse de busca do documentário *Nostalgia de la luz* em escala regional”, apenas nos apresenta como o interesse pela obra é maior no Chile e na região do continente americano, e o gráfico 3 “Assuntos e pesquisas relacionadas com o documentário *Nostalgia de la luz*” se

destacam outros termos próximos ao assunto da produção, como o nome de Patricio Guzmán, a busca por “documentário”, e a palavra “nostalgia”.

Contudo, utilizaremos o gráfico 1 para pensarmos outro movimento dado pelo público consumidor dessas produções audiovisuais. Em novembro de 2010, mês posterior ao lançamento do documentário, observamos haver um pico de 98% de procura pela obra. Porém, picos mais elevados aparecem nos anos seguintes, por exemplo, no ano de 2011, em março obteve 91% e em setembro 84%, já no ano de 2012, em julho conseguiu atingir o pico mais alto de 100% e em dezembro 81%.

No decorrer dos anos de 2011 e 2012, o Chile presenciou ao nível nacional uma série de movimentos estudantis organizados tanto por estudantes universitários, como também por secundaristas. As mobilizações realizadas nesse contexto, referidas como “Inverno chileno” em alusão à “Primavera árabe”<sup>18</sup>, chegaram a ser comparadas e vistas como mais impactantes do que as que ocorreram no ano de 2006, nomeadas como *Revolución Pingüina*<sup>19</sup>. O *Inverno chileno* ganhou maior notoriedade devido à amplitude dos movimentos organizados por setores transversais do corpo estudantil, que reivindicavam demandas relacionadas a bolsas de estudo e o descongelamento de mensalidades das universidades. No decorrer das manifestações feitas em 2011, os estudantes utilizavam o lema “educação pública, gratuita e de qualidade”, para expressar que de fato almejavam uma verdadeira reconfiguração no sistema de educação do Chile<sup>20</sup>

Contudo, para além da reivindicação de melhorias no que se refere as instituições educacionais, podemos afirmar que as manifestações e protestos organizados pelos estudantes que vem se fortalecendo desde as décadas de 1990 e 2000, principalmente, a partir do *Mochilazo*<sup>21</sup> ocorrido no início do século XXI, vem acontecendo devido ao desejo de uma efetiva transformação do modelo político e institucional chileno atual, pois de acordo com

<sup>18</sup> Onda de manifestações e protestos revolucionários que aconteceram em países do Norte da África e Oriente Médio entre 2010 e 2012, devido a problemas sociais e políticos, por exemplo, autoritarismo de governos, brutalidade policial, desempregos, entres outras questões decorrentes de uma crise econômica de 2008.

<sup>19</sup> Mobilização estudantil organizada por estudantes secundaristas, no Chile. Tais movimentos ocorreram durante os meses de abril e junho, e depois em setembro e outubro de 2006. O nome *Revolución Pingüina* faz referência ao uniforme obrigatório que os estudantes chilenos usavam que se assimilava a um pinguim. Um dos maiores motivos que gerou vários movimentos, assembleias e marchas dos estudantes, se refere ao descaso em relação com o sistema estudantil daquela época, principalmente, as privatizações do sistema educacional chileno, entre outras problemáticas que possuem heranças da ditadura imposta pelo general Augusto Pinochet na década de 70.

<sup>20</sup> ROMANCINI, Richard. Ativismo e juventude: os protestos estudantis chilenos (2006 e 2011) e brasileiro (2015). P.5.

<sup>21</sup> Primeira grande mobilização estudantil acontecida no Chile após a transição para a democracia. Sendo as manifestações lideradas pela *Asamblea Coordinadora de Estudiantes Secundario* (ACES), tal movimento teve a participação dos estudantes do ensino médio no Chile, que protestaram contra o declínio de benefícios estudantis, como o subsídio de transporte.

Rafael Betencourt, o Chile possui uma forte “herança institucional do regime militar na democracia chilena de hoje”<sup>22</sup>. Portanto, é necessário considerarmos que as manifestações organizadas pelos estudantes no Chile nos últimos anos e ainda atualmente, assumem uma forte ação no que se refere a questões políticas e sociais em geral.

Consideramos esse contexto dos anos de 2011 e 2012 como forte impulsionador do consumo do documentário *Nostalgia de la luz*, pois, concebemos nesse momento os jovens estudantes como maior público consumidor de produções audiovisuais como as de Patricio Guzmán, uma vez que tais obras possuem um estilo mais crítico e militante ao abordarem o passado caótico do Chile que sempre esteve em pauta nas diversas mobilizações estudantis chilenas ao longo da história.

Além disso, estamos considerando também alguns apontamentos feitos por Patricio Guzmán em uma entrevista disponível no YouTube, no Canal DOCMA Cine Documental. Em sua entrevista, ao abordar sobre o processo de distribuição dos produtos audiovisuais chilenos, principalmente os documentários de autor, Guzmán relata como existe um certo descaso dos distribuidores e exibidores latino-americanos pelo seu próprio cinema. Segundo o cineasta, as distribuidoras estão acostumadas com o cinema norte-americano e pouco se interessam pela cultura nacional, já que estão totalmente a serviço de grandes empresas que lhes permitem um lucro fácil e rápido. Sendo assim, o documentário de autor chega a um público mais seletivo, não elitista, mas a um grupo de pessoas mais específico que faz com que tais produções cheguem nas escolas e nas universidades<sup>23</sup>.

Pensando no ano seguinte, em agosto de 2013, *Nostalgia de la luz* obteve uma marca mediana nas buscas, marcando 57%, talvez podemos pensar que seja devido ao contexto daquele momento, onde ocorreu em meados de 2013 vários protestos sociais, especialmente, os estudantis em Santiago do Chile, pelo fato de que naquela altura o Chile completava 40 anos pós-ditadura e por ser um ano de eleições presidenciais no qual Michelle Bachelet foi eleita com 62,16% dos votos. Com isso, a hipótese defendida aqui na pesquisa é de que contextos específicos, de certa forma, acabam promovendo o consumo de determinados produtos audiovisuais.

Outro motivo pelo qual chegamos a tal hipótese também foi por meio da utilização do *Google Trends*, pois ao pesquisarmos sobre *La Batalla de Chile*, a trilogia mais antiga e famosa

---

<sup>22</sup> BETENCOURT, Rafael. A revolta estudantil e a luta pela democratização do sistema educacional chileno. *Oficina do Historiador*, v. 9, n. 2, p. 175-192, 2016. P.189.

<sup>23</sup> DOCMA Cine Documental. Entrevista a Patricio Guzmán. 2016. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=pMDSGpV1WXk>. Acesso em: 25 fev. 2023.

do cineasta, percebemos que para além dessa série de documentários ganhar tamanha notoriedade após o seu lançamento, se tornando uma das produções mais conhecidas da filmografia de Patricio Guzmán, tal trilogia obteve um pico alto de 100% de buscas em setembro do ano de 2021. Devido a esse dado vale lembrar que em 11 de setembro de 2021, completou 48 anos em que o Chile sofreu o golpe de estado dado por Augusto Pinochet e pelas forças militares.

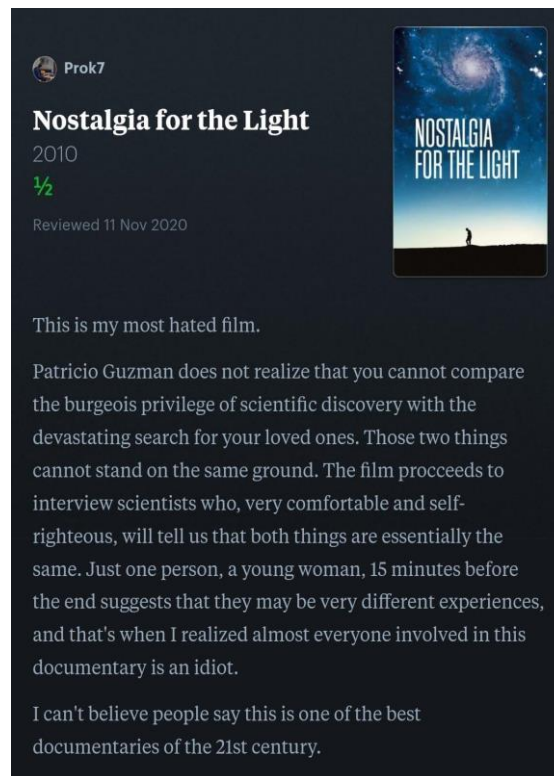
Com isso, no ano de 2021 ocorreu protestos e manifestações realizadas por cidadãos chilenos, movimentados pelo sentimento de dor e sofrimento pelo passado ditatorial que ainda assombra atualmente, a população marchou próximo ao *Palácio La Moneda* para deixar flores no monumento de Salvador Allende e para expressarem suas reivindicações em relação ao cenário político atual. Ressaltamos também que no final do mesmo ano ocorreu as eleições presidenciais no Chile, onde Gabriel Boric Font político chileno e ex-líder estudantil que em sua juventude já foi presidente da *Federación de Estudiantes de la Universidad de Chile* (FECH), derrotou o candidato de extrema-direita José Antonio Kast por 55,86% de votos.

Ainda, é importante mencionar que nos anos anteriores, em 2019 e 2020, ocorreu o *Estallido social*, que se consistiu em massivas manifestações ocorridas após o aumento das tarifas de transporte público da cidade de Santiago. Contudo, com o desenrolar da situação, novas causas entraram em cena, por exemplo, as questões de desigualdade social, o problema indígena, os resquícios da ditadura militar, os elevados preços dos alimentos e as problemáticas que envolvem as questões políticas do Chile. Devido à quantidade de movimentações da população chilena que se desenvolveu nesses anos, tal contexto foi considerado o qual onde ocorreu uma das maiores ondas de protestos dos últimos anos na América Latina. É importante evidenciar que tal cenário contou com a participação de pessoas distintas da sociedade chilena, contudo, dentre as várias ações de boicote que aconteceram nesses anos de árduas manifestações, mais uma vez, a maioria se iniciaram por parte dos secundaristas chilenos que só pararam com os protestos quando surgiu os primeiros casos de coronavírus por todo o mundo.

Refletindo ainda sobre a recepção de *Nostalgia de la luz*, nesse momento partiremos para uma análise no que se refere como o público em geral tem avaliado e comentado sobre o documentário na rede social *Letterboxd*. Ao pesquisarmos a obra na data 02/03/2023 observamos que ele obteve uma nota de 4.0 de 5, sendo baseado em 7.813 votos dos usuários do aplicativo, assistido por 13.211, incluso em 8.406 listas, recebendo 3.756 curtidas e 1.114 comentários. Em relação aos comentários negativos feitos pelos usuários do *Letterboxd*, notamos um certo padrão ao usarem alguns adjetivos como “entediante”, “irritante”,

“monótono” e “chato”, na tentativa de dizerem que o trabalho feito por Patricio Guzmán acabou sendo forçado no caminho de relacionar as questões astronômicas, arqueológicas e os problemas advindos da ditadura chilena. Já sobre os comentários positivos também observamos um padrão ao destacarem o documentário como “poético”, “obra-prima visual” e “maravilhoso”, considerando o movimento dado pelo cineasta totalmente magistral, ao conseguir chegar em uma reflexão sobre o cosmos profundamente melancólico e nostálgico. É importante destacar que os comentários disponíveis no *Letterboxd* são feitos por um público totalmente diversificado, sendo assim, não são críticos verificados pela rede social, como no website *Rotten Tomatoes*. Seguem os exemplos dos comentários abaixo:

Figura 1: Comentário do usuário Prok7 sobre o documentário *Nostalgia de la luz*<sup>24</sup>



<sup>24</sup> Tradução nossa: Este é o meu filme mais odiado. Patricio Guzmán não percebe que não se pode comparar o privilégio burguês da descoberta científica com a busca devastadora por seus entes queridos. Essas duas coisas não podem estar no mesmo terreno. O filme passa a entrevistar cientistas que, muito à vontade e hipócritas, nos dirão que as duas coisas são essencialmente iguais. Apenas uma pessoa, uma jovem, 15 minutos antes do final sugere que podem ser experiências muito diferentes, e foi aí que percebi que quase todos os envolvidos neste documentário são idiotas. Não acredito que as pessoas dizem que este é um dos melhores documentários do século XXI. Fonte: *Nostalgia for the Light*. Letterboxd. 11 nov. 2020.

Figura 2: Comentário do usuário Alyna Arriagada sobre o documentário *Nostalgia de la luz*<sup>25</sup>



Em relação aos dois comentários acima percebemos certas diferenças apontadas neles, no primeiro comentário feito pelo usuário Prok7 é possível notarmos como tal pessoa não concebeu positivamente as estratégias e relações estabelecidas por Patricio Guzmán ao reunir, em sua produção, grupos e indivíduos distintos que se relacionam e que em alguns casos possuem particularidades em comum que se torna possível o diálogo e a construção de uma narrativa. É evidente que em sua obra o cineasta não usa como “comparação o privilégio burguês da descoberta científica com a busca devastadora por seus entes queridos”, muito longe

<sup>25</sup> Tradução nossa: Adoro quando os filmes parecem ter sido feitos para mim. Como uma hispano-americana com forte herança e ascendência chilena, cuja mãe escapou do Chile para os Estados Unidos no início do governo de Pinochet, me sinto muito como eles neste filme com o qual pude me relacionar pessoalmente. Posso não ter tido as mesmas experiências exatas, mas ainda senti a dor nas palavras daqueles que perderam entes queridos para o governo da ditadura de Pinochet e os campos de concentração. As distorções no espaço e no tempo em *Nostalgia for the Light* também foram incrivelmente interessantes de testemunhar e observar, permitindo-nos estabelecer uma ligação entre a vastidão do universo e as nossas próprias experiências passadas, mesmo que, à primeira vista, possamos parecer insignificantes em comparação com todas as estrelas e galáxias situadas acima das nossas cabeças. Adicione tudo isso ao meu amor pela Astronomia e você terá um documentário maravilhosamente elaborado que você definitivamente deveria conferir, e mesmo que os eventos possam não ser tão pessoais para você quanto foram para mim, eles ainda são um núcleo de humanidade à nostalgia com a qual todos podemos nos relacionar, independentemente de nosso local de origem ou cultura. Fonte: *Nostalgia for the Light*. Letterboxd. 11 nov. 2020.



disso, o intuito do cineasta é especificamente demonstrar como tais pessoas que buscam os restos de seus familiares são tratadas totalmente com um grande descaso em relação a outras questões. Gaspar Galaz ressalta isso em sua fala ao evidenciar que:

É curioso que a sociedade deveria compreender melhor essas mulheres do que os astrônomos. Mas é o contrário. A sociedade compreende muito mais os astrônomos, em sua busca pelo passado, do que essas mulheres que procuram os seus restos. Há um certo silêncio e isso me preocupa<sup>26</sup>.

A fala do astrônomo é apenas um exemplo de que ao longo do documentário Patricio Guzmán e os cientistas entrevistados, em nenhum momento, comparam ou dizem que o passado ditatorial chileno é essencialmente igual a outros passados questionados na obra. Já sobre o comentário feito por Alyna Arriagada notamos uma grande diferença de recepção sobre o documentário, principalmente pelo fato de a pessoa ter visto no documentário um contexto extremamente doloroso para ela, como hispano-americana de herança e ascendência chilena, ser tratado de forma muito expressiva. Por meio dos testemunhos presentes no documentário de pessoas que vivenciaram atrocidades no governo ditatorial de Augusto Pinochet, Arriagada compreende que conseguiu ter uma realidade de vida diferente devido à escapatória de sua mãe do Chile para os Estados Unidos já nos momentos iniciais da ditadura.

Contudo, de certa forma, não podemos negar que caso sua mãe não houvesse conseguido fugir do país, infelizmente, teriam vivenciado tal contexto traumático, assim como os entrevistados na obra. Mas, além disso, o comentário feito Alyna Arriagada evidencia uma grande compreensão das problemáticas ressaltadas no documentário em meio a uma estratégia filosófica e poética, até mesmo ao destacar que uma de suas grandes paixões também é a astronomia. Portanto, ambos comentários se distanciam nas perspectivas sobre o documentário, a recepção da obra para cada um torna-se diferente, mais especificamente quando questões íntimas e realidades distintas entram em jogo.

No site americano *Rotten Tomatoes* também podemos perceber o movimento da recepção de *Nostalgia de la luz* a partir dos comentários e das resenhas realizadas por críticos verificados pelo próprio site, e através do *audience score*, ou seja, pela aprovação do público. Em *Rotten Tomatoes* o documentário obteve um índice de aprovação de 84% pelo público com mais de 2.500 avaliações e uma pontuação de 100% no *tomatometer* com 48 avaliações elaboradas pelos críticos. É notável que a maioria dos comentários presentes no site trazem opiniões positivas sobre a obra, apontando e ressaltando até mesmo outras produções de Patricio Guzmán, os críticos elogiaram vários aspectos do documentário *Nostalgia de la luz*, que vai

---

<sup>26</sup> Fala do astrônomo Gaspar Galaz em *Nostalgia de la luz* (2010) 49m29s – 49m50s.

desde a produção da obra, as entrevistas, as montagens de cenas até a construção da narrativa própria do documentário.

Ao comentar sobre o documentário *Nostalgia de la luz*, o crítico Michael Atkinson destaca em seu texto *Chile's One-Man Truth Commission*<sup>27</sup>, como é imensurável o trabalho e dedicação do cineasta em tratar ao longo de toda sua filmografia sobre questões que envolvem seu país de origem, o Chile. As produções audiovisuais feitas por Patricio Guzmán possuem grandes características do movimento do Nuevo Cine Chileno, principalmente, nos sentidos de militância e de denúncia das questões sociais vivenciadas, não apenas pelo cineasta, mas por realidades de outros cidadãos chilenos. Patricio Guzmán foi um grande apoiador de Salvador Guillermo Allende, médico e primeiro político socialista eleito como presidente do Chile em setembro de 1970 pela Unidade Popular. Allende visava adotar medidas que favorecessem os trabalhadores e as classes mais baixas que não tinham até então sua participação considerada, contudo, essa liberdade durou por pouco tempo devido ao golpe de estado que derrubou a participação democrática da população chilena. Esses contextos vivenciados por Guzmán foram registrados em seus documentários, especialmente, em sua trilogia *La Batalla de Chile*.

No decorrer da ditadura chilena, vários cineastas estiveram empenhados em realizar produções audiovisuais com o intuito de denunciar as problemáticas daquele contexto, e até mesmo com a intenção de criar registros de memória para novas gerações. Patricio Guzmán foi um destes cineastas que incansavelmente visou trabalhar em suas obras o contexto ditatorial chileno, ademais, em suas produções mais recentes teve como objetivo principal refletir sobre o estado da memória da ditadura chilena. É possível perceber que na trilogia em que *Nostalgia de la luz* faz parte, o cineasta segue uma direção de narrativa e produção bem diferente de suas outras obras ao trazer para a composição do documentário reflexões associadas com a astronomia e filosofia, o crítico Atkinson ressalta que de fato a obra do cineasta diz respeito a memória e culpa, ou a falta dela.

Já em outro comentário intitulado como *The Past, Always Present In The Atacama Dark*<sup>28</sup>, fazendo um paralelo com a frase “A luta do homem contra o poder é a luta da memória contra o esquecimento” do escritor checo Milan Kundera, o crítico John Powers destaca a importantíssima e inquietante luta de Guzmán exatamente em relação com a memória e contra o esquecimento que transita pela história da ditadura militar chilena. Powers aponta que em sua

---

<sup>27</sup> ATKINSON, Michael. Chile's One-Man Truth Commission. In these times, 2 de maio de 2011. Acesso em: 26 mar. 2023.

<sup>28</sup> POWERS, John. The Past, Always Present In The Atacama Dark. NPR (National Public Radio. 20 abril de 2011. Acesso em: 26 mar. 2023.

perspectiva *Nostalgia de la luz* não faz pensarmos apenas sobre o Chile, a obra de Guzmán faz com que o telespectador reflita, na verdade, sobre outros traumas históricos, Powers cita como, por exemplo, a escravidão americana, o genocídio armênio, o Holocausto, a Guerra do Vietnã e a repressão na América Central. Ou seja, para o crítico, *Nostalgia de la luz* é um documentário que faz pensarmos sobre as atrocidades cometidas em vários lugares do mundo e em tempos distintos.

Além disso, nas palavras de Powers é uma obra que se preocupa pela forma como devemos lembrar e honrar todas nossas vítimas sem deixar que o sofrimento nos defina ou nos aprisione. No comentário *Review: Nostalgia for the Light*<sup>29</sup>, Jesse Cataldo parece concordar com John Powers ao pontuar que ademais de tecer relações entre a história da ditadura chile com a astronomia e arqueologia, *Nostalgia de la luz* é também uma mediação existencial sobre os horrores inerentes à existência. Se distanciando do comentário feito por Prok7 no *letterboxd* que negativamente diz não fazer sentido as relações feitas entre os entrevistados no documentário, Cataldo acredita que o cineasta Guzmán, em suas palavras, cria uma interessante dialética entre os diferentes perfis de buscadores, unindo-os sob um guarda-chuva de humanismo e cautelosa esperança.

A recepção do documentário *Nostalgia de la luz* pode ser examinada sob múltiplas abordagens, dada a profusão de ferramentas, websites e plataformas atualmente disponíveis, que nos permitem rastrear os movimentos e concepções dos telespectadores envolvidos no consumo de produtos audiovisuais. Através do trajeto percorrido até o momento desta análise, podemos observar, ademais, o modo pelo qual diferentes contextos e temporalidades influenciaram na forma como o documentário foi recebido pelo público consumidor, em particular aqueles interessados na filmografia do cineasta Patricio Guzmán. Nesse sentido, *Nostalgia de la luz* se propõe a direcionar nossos olhares para o futuro, preservando, contudo, a lembrança dos nossos passados. Através das diversas ferramentas e plataformas atualmente disponíveis, é possível observar o impacto e as concepções dos espectadores, moldados pelos contextos nos quais estão inseridos. Essa troca de perspectivas enriquece a experiência de recepção do documentário, permitindo uma compreensão mais abrangente e multifacetada da obra. Em suma, *Nostalgia de la luz* incita-nos a uma reflexão sobre o porvir, ao mesmo tempo, em que valoriza nossas raízes históricas. A recepção por parte do público, mediada por meio de uma ampla variedade de ferramentas e plataformas, desempenha um papel crucial na

---

<sup>29</sup> CATALDO, Jesse. Review: Nostalgia for the Light. Slant Magazine, 15 de março de 2011. Acesso em: 26 mar. 2023

compreensão e interpretação do documentário, proporcionando uma análise enriquecedora e diversificada da obra.

#### **1.4 A recepção através da produção acadêmica sobre *Nostalgia de la luz***

No capítulo anterior, consideramos refletirmos sobre as recepções que o documentário *Nostalgia de la luz* obteve em diferentes plataformas, utilizando em nossas análises, ferramentas distintas que nos auxiliassem a pensarmos sobre o consumo da obra perante diferentes contextos. Contudo, nesse momento é importante trazermos para a presente pesquisa um balanço da produção acadêmica realizada através do documentário, destacamos a relevância desse processo, pois reconhecemos que existem pesquisas de variados campos e áreas de estudo com propostas distintas, principalmente, desta que está sendo realizada. Todavia, seria extremamente árduo trazermos todas essas pesquisas para a nossa proposta, apenas selecionaremos algumas para pensarmos como outros pesquisadores mobilizaram o documentário de Guzmán em suas análises. Já em primeiro momento destacamos que as seguintes áreas de pesquisa, além da História, que buscaram utilizar o documentário como uma fonte de pesquisa, foram as seguintes: Comunicação, Comunicação Sociais, Letras e Artes. É evidente que cada campo de estudo demanda técnicas e meios diferentes no processo de análise e reflexão, porém, é válido pensarmos juntos as formas de ver e conceber o documentário *Nostalgia de la luz*.

No campo da História, a dissertação de mestrado *O trabalho da memória e as inquietações do tempo presente em Nostalgia da luz, de Patricio Guzmán*<sup>30</sup> e o artigo *Documentário e memória: os usos do testemunho em Nostalgia de la luz*<sup>31</sup>, ambos trabalhos escritos por Samuel Torres Bueno, parecem caminhar em um sentido especial de investigação no que se refere pensar os possíveis usos da memória. É evidente que a primeira pesquisa citada exigiu, de certa forma, um maior trabalho de análise e pesquisa do autor, levando-o a destrinchar com mais profundidade as questões propostas por ele, por exemplo, seu outro objetivo de analisar a forma como o documentário *Nostalgia da Luz* faz da memória uma maneira de intervir nos rumos do presente e do futuro.

---

<sup>30</sup> BUENO, Samuel Torres. O trabalho da memória e as inquietações do tempo presente em *Nostalgia da Luz*, de Patricio Guzmán. 2020.

<sup>31</sup> BUENO, Samuel Torres. Documentário e memória: os usos do testemunho em *Nostalgia de la luz*. **Revista Eletrônica da ANPHLAC**, v. 20, n. 29, p. 127-156, 2020.

Já na dissertação *Batalhas pela memória: Verdade, reparação e justiça nas narrativas históricas e fílmicas sobre a ditadura (1973- 2015)*<sup>32</sup> escrita por Fernanda Luiza Teixeira Lima, a partir da mobilização dos filmes *Machuca* (2004), de Andrés Wood, *Tony Manero* (2008) e *NO* (2012), de Pablo Larraín, e *Nostalgia de la Luz* (2010), de Patricio Guzmán, a autora tem em vista analisar as várias memórias, que foram construídas referente ao período ditatorial chileno. Em sua pesquisa, Lima concebe tais produções audiovisuais como “Lugares de Memória”, visando pensar a ditadura como enredo de tais filmes citados anteriormente. Além disso, a autora também parte da seguinte questão: “É possível mapear a experiência pessoal do diretor e do historiador como forma de se pensar a maneira pela qual ele aborda a experiência maior de uma coletividade?”, fazendo-a seguir dois caminhos dentro de sua pesquisa que se entrelaçam na reflexão sobre as “maneiras de lembrar” e sobre as escolhas políticas dos sujeitos.

Ainda no campo da História, no artigo *Nostalgia da luz: tempo, espaço e narrativa*<sup>33</sup>, escrito por Priscila Cabral Almeida, a autora tem em vista compreender como a narrativa do documentário foi construída, no sentido de investigar as diferentes noções de tempo e espaço que foram representadas na obra através das perspectivas da astronomia, da arqueologia e da memória. Assim, Almeida se debruça sobre uma questão colocada pelo próprio cineasta ao longo do documentário, que se refere ao passado da ditadura chilena que não passa, por meio das múltiplas experiências vividas e testemunhadas na obra.

Nos deslocando do campo da História para o das Letras, em um artigo intitulado como *Nostalgia de la luz de Patricio Guzmán: el cine como máquina del tiempo*<sup>34</sup>, a autora Julieta Vitullo propõe uma análise de *Nostalgia de la luz* pensando na trajetória cinematográfica e nas anteriores produções de Patricio Guzmán. Em sua pesquisa, Vitullo investiga a maneira como o cineasta constrói tal obra utilizando a memória como um certo mecanismo que não apenas revisita o passado buscando entender o presente e/ou colaborando com a construção do futuro, o objetivo central da autora é compreender como a obra de Guzmán, e até mesmo como o cinema nos permite percorrer por diferentes temporalidades por meio da interação visual de objetos e paisagens que se interagem. Já no artigo *Nem pura luz, nem sombra: “Nostalgia da luz” como documentário poético politizado*<sup>35</sup>, o autor Sérgio Dias Branco se debruça na análise

<sup>32</sup> LIMA, Fernanda Luiza Teixeira. *Batalhas pela memória: verdade, reparação e justiça nas narrativas historiográficas e fílmicas sobre a ditadura chilena (1973-2015)*. 2015.

<sup>33</sup> ALMEIDA, Priscila Cabral. *Nostalgia da luz: tempo, espaço e narrativa*. **O Olho da História**, n. 23, novembro, 2016.

<sup>34</sup> VITULLO, Julieta. *Nostalgia de la luz, de Patricio Guzmán: el cine como máquina del tiempo*. **Kamchatka. Revista de análisis cultural**, n.02. 2013.

<sup>35</sup> BRANCO, Sérgio Dias. *Nem Luz Pura, Nem Sombra: “Nostalgia da Luz” como Documentário Poético Politizado*. **Visões da Luz**, p. 163-174, 2020.

de *Nostalgia de la luz* pensando na forma como o filme interlaça questões do sentido literal e do sentido figurado. Em sua pesquisa, Branco parte da concepção do modo documental poético de Bill Nichols e da politização da arte de Walter Benjamin, concebendo a construção do documentário como uma obra poética e politizada.

Já no campo da Comunicação, primeiramente, a tese de doutorado *Nostalgia da luz (2010) e o filme-ensaio uma proposta de análise a partir da trajetória cinematográfica de Patricio Guzmán*<sup>36</sup>, de Luís Martins Villaça, visa a análise não apenas de *Nostalgia de la luz* (2010), mas também dos documentários *La Batalla de Chile Parte III — El Poder Popular* (1979) e *Chile, la memoria obstinada* (1997). A pesquisa de Villaça investiga os caminhos seguidos pelo cineasta em seu processo de formação como documentarista, especificamente, ao conceber tal obra a partir das noções de filme ensaio. Já no artigo *A Nostalgia da Luz e a Memória das Estrelas: o cinema de Patricio Guzmán*<sup>37</sup>, escrito por Ricardo Lessa Filho e Rodrigo Carreiro, através da investigação que parte dos fragmentos de imagens do documentário, os autores lançam o objetivo central de refletir sobre a concepção de resgate e de corporificação de memória, tanto físicas como também afetivas. Por último, ainda no campo da Comunicação temos o artigo *As narrativas da barbárie nos documentários Nostalgia da Luz e Que bom te ver viva: perdas, testemunho e vazios*<sup>38</sup>, aonde a pesquisadora Gláucia Pires Oliveira mobiliza dois documentários em sua investigação, para compreender de que forma a barbárie se apresenta na construção das narrativas audiovisuais nas obras elegidas para reflexão. Sendo assim, a autora discute questões que giram entorno da violência de Estado e das memórias construídas por conta das atrocidades cometidas no decorrer da ditadura chilena e brasileira.

Em outro campo, agora da Comunicação Social, temos a Tese de Doutorado *O cinema arqueológico de Patricio Guzmán*<sup>39</sup>, escrita por Tiago Lopes Rios, na qual o autor mobiliza os documentários *Chile, la memoria obstinada* (1997) e *Nostalgia de la luz* (2010), de Patricio Guzmán em sua investigação. Em sua pesquisa, o foco de Rios, é pensar na forma como o cineasta desenvolve uma narrativa mais pessoal, subjetiva e reflexiva sobre a história,

---

<sup>36</sup> VILLAÇA, Luís Martins. *Nostalgia da luz (2010) e o filme-ensaio: uma proposta de análise a partir da trajetória cinematográfica de Patricio Guzmán*. **Tese de Doutorado**. Universidade de São Paulo. 2015.

<sup>37</sup> FILHO, Ricardo LESSA; CARREIRO, Rodrigo. *A Nostalgia da Luz e a Memória das Estrelas: o cinema de Patricio Guzmán*. **Culturas Midiáticas**, Ano XI, n. 21, jul-dez, 2018.

<sup>38</sup> OLIVEIRA, Gláucia Pires. *As narrativas da barbárie nos documentários Nostalgia da Luz e Que bom te ver viva: perdas, testemunho e vazios*. **GP Cinema do XVI Encontro dos Grupos de Pesquisa da Intercom**. 2016.

<sup>39</sup> RIOS, Tiago. *O cinema arqueológico de Patricio Guzmán*. **Tese de Doutorado**. Defendida no Departamento de Comunicação Social da Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro (PUC/RJ). 2014.

considerando a memória do país em que nasceu. Além disso, o autor também articula suas questões pensando na forma em que Patricio Guzmán desenvolve um gesto arqueológico ao expor suas memórias e dos entrevistados nos documentários.

Já em *Belleza y sublimidad en Nostalgia de la luz (2010) de Patricio Guzmán*<sup>40</sup>, Máximo Eseverri propõe em sua pesquisa partir das noções de beleza e do sublime, para refletir sobre os dilemas da ética da imagem e da estetização do horror, pensando também nos tipos de recursos estéticos mobilizados não apenas em *Nostalgia de la luz*, como também em outras obras que seguem uma narrativa semelhante à do documentário. Por fim, em *A Metodologia de análise estilística: tessituras possíveis entre estilo e identidade no filme Nostalgia de la luz*<sup>41</sup>, as autoras Simone Maria Rocha e Cláudia Regina Adrianzen Lapouble, buscaram partir da análise estilística, desenvolvida por David Bordwell, com objetivo de pensar sobre as possíveis tessituras de se estabelecer entre o homem chileno encenado em *Nostalgia de la luz* e os estudos acerca de identidade latino-americana, seguindo um percurso onde consideraram a atuação dos atores, os cenários e enquadramentos da obra.

Após revisarmos algumas pesquisas já realizadas sobre o documentário *Nostalgia de la luz*, podemos observar que algumas seguem caminhos bastante próximos. No entanto, notamos a ausência de discussão sobre a nostalgia não apenas nas pesquisas mencionadas anteriormente, mas também em outros estudos existentes. É devido a essa lacuna que mobilizaremos o conceito de nostalgia como uma chave de análise das narrativas presentes na obra, a fim de desenvolver nossas análises sobre as memórias de infância relacionadas às experiências da infância feliz e da infância roubada. Além disso, a nostalgia também nos ajudará a refletir sobre os atos de resistência e a reivindicação do direito de olhar por parte das mulheres buscadoras de Calama e do arquiteto da memória, Miguel Lawner.

---

<sup>40</sup> ESEVERRI, Máximo. *Belleza y sublimidad en Nostalgia de la luz (2010) de Patricio Guzmán*.

<sup>41</sup> ROCHA, Simone Maria; LAPOUBLE, Cláudia Regina Adrianzen. *A Metodologia de análise estilística: tessituras possíveis entre estilo e identidade no filme Nostalgia de la luz*. In: **E-Compós**. 2014.

## **Parte II**

***A nostalgia como chave de análise da  
narrativa do documentário *Nostalgia de la  
luz (2010)****



## 2.1 Nostalgias e memórias de infância: entre as experiências da infância feliz e da infância roubada

O livro *Formas de voltar para casa*<sup>42</sup>, escrito pelo autor chileno Alejandro Zambra, traz uma narrativa que desperta nossa atenção ao promover uma profunda reflexão acerca da infância no contexto ditatorial chileno. Destacamos aqui a relevância do uso da literatura como objeto de pesquisa, pois a partir da utilização do livro *Formas de voltar para casa*, no âmbito da pesquisa histórica, podemos explorar as narrativas literárias como textos históricos que oferecem uma visão particular sobre os eventos e as experiências passadas. Consideramos também a literatura como um testemunho dos tempos passados que ainda ecoam em nosso presente, retratando contextos históricos e ideias que moldaram e continuam a influenciar nossa sociedade contemporânea.

Já no início do livro, é perceptível a presença de um protagonista infantil sem nome, que desempenha o papel de narrador, o qual nas primeiras páginas do livro já inicia a narrativa referenciando o terremoto de Algarrobo ocorrido no dia 3 de março de 1985, no Chile. Este protagonista compartilha com o autor, Alejandro Zambra, a circunstância de ter nascido durante a ditadura chilena. Embora o autor não se apresente explicitamente como personagem da obra, podemos inferir que partes dos eventos narrados podem ter sido vivenciados por ele. Assim, a reflexão sobre a infância retratada nesse livro nos instiga a questionar como aquele contexto foi experienciado e subjetivamente compreendido pelos indivíduos nascidos na década de 70. Ao longo da narrativa, o protagonista infantil, cujo desenvolvimento acompanhamos até sua transição para a vida adulta, revela pistas sobre suas experiências e compreensões em relação ao cenário vivido.

Nas páginas iniciais do livro, o protagonista expressa sua indignação em relação a Pinochet, odiando-o inicialmente pelo fato de interromper constantemente todas as programações de TV com seus pronunciamentos entediantes. No entanto, o personagem destaca que, mais tarde, passou a odiá-lo pelo fato de ter sido responsável pelo assassinato de milhares de pessoas. Já em outras passagens da obra, observamos o protagonista questionando outras personagens sobre o significado de ser comunista, indagando se era algo bom ou ruim. No entanto, o garoto sempre é interrompido e suas perguntas ficam sem respostas. Em um dos diálogos, o protagonista pergunta ao professor Morales se ser comunista era algo muito grave e recebe a seguinte resposta “Não é bom que você fale sobre essas coisas (...) Só o que posso te

---

<sup>42</sup> ZAMBRA, Alejandro. *Formas de voltar para casa*. Trad. José Geraldo Couto. São Paulo: Tusquets, 2019.

dizer é que vivemos num momento em que não é bom falar sobre essas coisas. Mas algum dia poderemos falar disso e de tudo”<sup>43</sup>.

Ao completar treze anos, o protagonista narra um momento em que conheceu seus novos colegas de classe, em uma época não especificada. Nessa ocasião, ele descobre que alguns deles eram filhos de pessoas assassinadas, torturadas e desaparecidas durante o período ditatorial. Em outra passagem da narrativa, quando o protagonista completa dezesseis anos e está entrando no terceiro ano do ensino médio, ele estabelece diálogos com seu professor de história, onde é revelado para o leitor que tal professor havia sido torturado e que também tinha um primo, que era desaparecido político. Esses encontros proporcionam ao narrador protagonista um contato mais próximo com as consequências e as marcas deixadas pela repressão do regime autoritário no Chile.

A narrativa da obra abrange diversos outros acontecimentos que nos levam a refletir sobre a infância nesse contexto. Ao abordar a fase adulta do personagem, em uma passagem do livro, o narrador e Claudia, seu antigo amor de infância, caminham pelas ruas de Santiago e visitam o Estádio Nacional do Chile. Durante essa visita, ambos compartilham suas memórias. Para o narrador, o estádio era simplesmente um campo de futebol, associado a suas primeiras lembranças de esportes e momentos alegres. Da mesma forma, Claudia relembra de um espetáculo de comédia que assistiu no local em 1977, com sua família, e recorda-se de ter sido uma ocasião feliz. No entanto, Claudia relata como, anos mais tarde, soube que aquele dia específico havia sido um tormento para seus pais. Durante o espetáculo, eles só conseguiam pensar nas atrocidades que haviam ocorrido naquele local, que também foi um dos maiores centros de detenção durante o ano de 1973. Essa revelação demonstra como as diferentes perspectivas e experiências pessoais podem coexistir em um mesmo espaço, evidenciando a complexidade e as camadas de significado que permeiam as lembranças e vivências da infância em meio ao contexto ditatorial.

Na construção do livro, acompanhamos a evolução do narrador desde sua infância até a vida adulta, e ao longo dessa trajetória, também percebemos as marcas deixadas pela ditadura chilena em diversos cenários. Em uma passagem da obra, já adulto, o personagem demonstra indignação ao ouvir seu pai dizer que “Pinochet foi um ditador e tudo mais, matou algumas pessoas, mas pelo menos naquele tempo havia ordem”<sup>44</sup>, e em momentos que seus pais celebravam o triunfo Sebastián Piñera nas anteriores eleições presidenciais do Chile.

---

<sup>43</sup> Ibid., p.35.

<sup>44</sup> Ibid., p.123.

Na obra, encontramos duas passagens carregadas de simbolismo, em que o narrador, já na fase adulta, menciona a famosa trilogia *La Batalla de Chile* de Patricio Guzmán. Em uma delas, o narrador relata um episódio significativo envolvendo seu amigo e poeta Rodrigo Olavarría. Rodrigo, cujos pais comercializavam cópias piratas do documentário para financiar atividades do Partido Comunista, tinha conhecimento de todas as partes da trilogia de cor, embora não se recordasse exatamente quando a assistiu pela primeira vez. Na época, quando tinha cerca de oito ou nove anos, Rodrigo era incumbido de trocar as fitas de VHS e repor as novas cópias nas caixas de papelão, passando tardes inteiras realizando essa tarefa, enquanto simultaneamente fazia suas obrigações escolares. Em outra passagem marcante, o narrador rememora suas próprias lembranças ao assistir *La Batalla de Chile*. Ele relata ter conhecido apenas fragmentos da obra quando era mais jovem, especialmente da *Parte II - El Golpe de Estado* (1976). Durante seus tempos de colégio, recorda-se de quando o presidente do grêmio estudantil comentava as cenas do documentário e, em determinados momentos, pausava a fita para enfatizar aos colegas que assistir aquelas imagens era mais importante do que aprender a tabuada. Essas passagens revelam o papel impactante e duradouro que a trilogia *La Batalla de Chile* desempenhou na vida do narrador e de outros personagens. Através das experiências vividas com esse documentário, eles foram expostos a uma visão crítica e comprometida com a realidade política do país, moldando suas perspectivas e entendimentos desde tenra idade.

Portanto, é possível observar em *Formas de voltar para casa*, a maneira como sujeitos distintos tiveram suas realidades de vida comprometidas em decorrência da ditadura chilena. Além disso, a narrativa nos permite adentrar nas experiências de infância do narrador, o que por sua vez nos abre portas para a investigação de outras infâncias, em particular daquelas retratadas no documentário *Nostalgia de la luz*. Dentre essas infâncias exploradas, destaca-se a própria infância cineasta Patricio Guzmán, este que esteve presente indiretamente da infância de muitas pessoas, principalmente, na infância do nosso narrador sem nome.

O documentário *Nostalgia de la luz* inicia-se com uma sequência de cenas que capturam a abertura da cúpula de um observatório astronômico de diferentes ângulos. Além disso, nessa sequência de abertura, também podemos ver imagens de um antigo telescópio alemão apresentado na figura 3. À medida que a narrativa se desenrola, essas cenas são seguidas por aparições lentas de imagens da lua. Em uma transição de cena, somos levados a outra sequência que mostra vários cômodos e objetos de uma casa antiga. Simultaneamente, nesse momento

também ouvimos pela primeira vez no documentário o cineasta Patricio Guzmán em *voz off*<sup>45</sup> dizendo sobre sua paixão pela astronomia e nos contando que tal sentimento é devido ao antigo telescópio citado anteriormente, o qual ainda funciona e que voltou a ver após muitos anos em Santiago, no Chile.

Figura 3: Telescópio alemão



00:01:50

A sequência que vai da figura 4 à figura 17 do documentário destaca as recordações de infância de Patricio Guzmán, que ele sente ter perdido ao longo do tempo. Essas cenas se passam em uma casa que desperta a nostalgia do cineasta, lembrando-o dos momentos em que era criança. A sequência começa com a imagem de uma janela de vidro com uma cortina, conforme mostrado na figura 4. Em seguida, a câmera se afasta, revelando uma visão geral da cozinha na figura 5, nessa cena podemos observar novamente a janela, uma porta, um fogão, um armário e uma mesa com cadeira. Já na figura 6 temos uma mesa de jantar posta, em seguida, na figura 7 vemos um rádio antigo. Ambas as cenas são capturadas em enquadramento de plano fechado, destacando os detalhes presentes. Seguimos com uma imagem de um banco na cor vinho, que não é completamente enquadrado na figura 8, e na figura 9 podemos observar o registro distante de uma cama de casal. Na figura 10, a cena é focada em um bordado dependurado em um móvel de madeira, tal objeto que poderia ser frequentemente feito por alguma pessoa de sua família, quando o cineasta era jovem.

Já na figura 11, temos uma cena em plano médio que centra o foco em um forno de cozinha antigo, mas capta outros elementos ao entorno. Adiante, na figura 12 aparecem duas

---

<sup>45</sup> Também conhecida como narração em off, é uma técnica utilizada em documentários em que um narrador fala diretamente para o público sem estar presente fisicamente nas cenas.

poltronas também com um aspecto de serem antigas, mas a câmera dessa vez não capta tais elementos por completo, mostrando apenas algumas partes na montagem da cena.

Na figura 13, podemos ver uma máquina de costura antiga, outra vez nos fazendo pensar sobre a provável prática da costura presente no ambiente familiar do cineasta durante a infância., e na figura 14 temos uma cena em que notamos a presença de uma almofada posta em uma cadeira. Seguindo para a figura 15, vemos uma cristaleira com alguns objetos de decoração em cima dela, e ao fundo apoiado na parede, é possível observar um quadro em referência à pintura *L'Ultima Cena*<sup>46</sup> de Leonardo da Vinci, que nos sugere uma conexão com a dimensão religiosa e espiritual presente já na infância do cineasta. Por fim, na figura 16 vemos uma janela com aparência de estilo antigo, quando muito se era utilizado nas casas vitrais coloridos, e na figura 17 temos a entrada da casa. Nessa última cena da sequência podemos observar um elemento de edição de imagem utilizada na montagem do documentário, como se fosse uma espécie de poeira cintilante que opera na transição entre as cenas.

Figura 4: Janela de vidro



Figura 5: Visão geral da cozinha



Figura 6: Mesa de jantar



Figura 7: Rádio antigo




---

<sup>46</sup> *L'Ultima Cena* ou “A Última Ceia” é uma pintura feita por Leonardo da Vinci, entre os anos de 1495 e 1498. Essa obra foi feita com o intuito de representar o momento descrito na Bíblia em que Jesus Cristo compartilha sua última refeição com seus discípulos antes de ser traído por Judas Iscariotes. Nessa pintura é apresentado Jesus no centro da cena com seus braços abertos com uma feição serena em seu rosto, enquanto os doze apóstolos ao seu redor esboçam diferentes expressões e reações.

Figura 8: Imagem descentralizada de um banco



Figura 9: Cama de casal



Figura 10: Bordado em uma estrutura de madeira



Figura 11: Forno de cozinha antigo



Figura 12: Poltronas antigas



Figura 13: Máquina de costura antiga



Figura 14: Almofada estampada em uma cadeira



Figura 15: Cristaleira com enfeites de vidro e ao fundo um quadro em referência à pintura *L'Ultima Cena* de Leonardo da Vinci



Figura 16: Janela antiga com vitral colorido



Figura 17: Entrada da casa



Figura 4 a 17: 00:03:56 – 00:05:29

Ainda em *voz off*, o cineasta narra toda sequência evidenciando que os objetos aparecem nas cenas poderiam ter sido os mesmos que havia em sua casa durante a sua infância, elementos estes que evocam memórias daquele tempo de criança que ele diz sentir ter perdido. Para ele, naquela época, o Chile era um refúgio pacífico isolado do mundo, enquanto Santiago repousava aos pés da Cordilheira sem qualquer conexão com o exterior. Guzmán conta que amava todos os contos de ficção científica, os eclipses da lua e que também gostava de observar o sol por meio de um captador de luz improvisado, feito de pedaços de vidro. Quando era criança, memorizou até mesmo nomes de algumas estrelas e possuía um mapa do céu. O cineasta enfatiza que para ele a vida era provinciana, nada de extraordinário acontecia, e os presidentes da república caminhavam pelas ruas sem escolta. Em uma certa parte de sua narração ele diz que “O presente era o único tempo que existia”, mas aquela vida tranquila terminou em um dia fatídico.

A partir dessa sequência de cenas e de sua emblemática narração, onde o cineasta evidencia alguns momentos de sua infância, podemos perceber a maneira como emerge nesse momento um gesto nostálgico assumido por Patricio Guzmán, não apenas na sua fala em *voz off*, mas também a partir de toda construção visual e montagem das cenas. Ao nos contar sobre sua vivência, podemos perceber que o cineasta sente que conseguiu ter uma infância alegre e calma, já que essa desperta até mesmo a sua nostalgia.

Segundo a crítica literária, artista visual e de mídia, dramaturga e romancista russa Svetlana Boym, o conceito de nostalgia pode ser definido como um anseio de retornar a um lugar, mais especificamente um anseio por um tempo diferente, que pode ser até mesmo o tempo da nossa infância, com ritmos mais lentos e nossos sonhos<sup>47</sup>. Também pode ser entendida como um desejo por um lar que já não existe mais ou que talvez nunca tenha existido<sup>48</sup>. Boym

<sup>47</sup> BOYM, Svetlana. The future of nostalgia. Basic books, 2008. p.12

<sup>48</sup> BOYM, Svetlana. Mal-estar na nostalgia. História da Historiografia. Ouro preto, n. 23, abril 2017. p. 153.

destaca que a palavra nostalgia possui significados baseados em termos gregos, sendo νόστος (nóstos) que significa um tipo de retorno ou reencontro, e ἄλγος (álgos) que remete ao sentimento de anseio, dor e sofrimento. No entanto, o termo nostalgia foi cunhado pelo médico suíço Johannes Hofer em sua dissertação de medicina em 1688. Naquela época, acreditava-se que a nostalgia era uma espécie de doença curável, e pensava-se que sanguessugas, emulsões hipnóticas quentes, ópio e uma visita aos Alpes suíços normalmente acalmavam e até mesmo curavam os sintomas dos nostálgicos. No entanto, o retorno ao lar era considerado o melhor remédio para essa “doença”. É importante destacar que a nostalgia não deveria ser confundida com a melancolia, pois, de acordo com Boym

Ao contrário da melancolia, que era considerada uma doença dos monges e filósofos, a nostalgia era uma doença mais “democrática” que ameaçava afetar soldados e marinheiros deslocados longe de casa, assim como muitos camponeses que começaram a se mudar para as cidades. A nostalgia não era apenas uma ansiedade individual, mas uma ameaça pública que revelava as contradições da modernidade e adquiria uma importância política ainda maior<sup>49</sup>

Posteriormente, Svetlana destaca que, dois séculos após as observações de Hofer sobre a nostalgia como um sentimento de saudade de casa expressado pelo amor à liberdade e à terra natal dos soldados, o médico militar americano Theodore Callhoun concebeu a nostalgia como uma doença vergonhosa que revelava a falta de masculinidade e atitudes não progressivas. Callhoun sugeriu que a nostalgia era uma doença da mente e da vontade fraca, indicando que as principais razões para a saudade de casa eram causadas devido à ociosidade e ao uso lento e ineficiente do tempo, a erotomania e onanismo<sup>50</sup>.

Contudo, a nostalgia ganhou uma nova visão por meio de psicólogos e médicos, que perceberam que o anseio nostálgico não se tornaria curável apenas por meio de uma volta ao lar ou pela busca por tempos passados, já que a nostalgia não estava ligada apenas à saudade de um lugar físico, mas também envolvia uma sensação de perda mais profunda e abrangente<sup>51</sup>. Uma mudança de fato do entendimento da nostalgia começou a ocorrer no final do século XVII, ao mesmo tempo, em que as concepções da história e do tempo sofriam mudanças severas. De acordo com Boym:

Do século XVII ao século XIX, a própria representação do tempo passou por mudanças; afastou-se das figuras alegóricas humanas - um homem idoso, um jovem cego segurando uma ampulheta, uma mulher com os seios à mostra representando o

---

<sup>49</sup> BOYM, Svetlana. *The future of nostalgia*. Basic books, 2008. p.21.

Lê-se no original: Unlike melancholia, which was regarded as an ailment of monks and philosophers, nostalgia was a more “democratic” disease that threatened to affect soldiers and sailors displaced far from home as well as many country people who began to move to the cities. Nostalgia was not merely an individual anxiety but a public threat that revealed the contradictions of modernity and acquired a greater political importance.

<sup>50</sup> Ibid., p.22.

<sup>51</sup> Ibid., p.23.



Destino - e passou a utilizar a linguagem impessoal dos números: horários de trens, resultados financeiros do progresso industrial. O tempo deixou de ser algo fluído como areia e passou a ser associado ao dinheiro. No entanto, a era moderna também permitiu a existência de múltiplas concepções de tempo e tornou a experiência temporal mais individual e criativa<sup>52</sup>.

Svetlana Boym apresenta duas categorias distintas para caracterizar a nostalgia: a nostalgia reflexiva e a nostalgia restaurativa. Segundo a autora, a nostalgia reflexiva está relacionada aos sentimentos de nostalgia, saudade e perda. Essa forma de nostalgia é marcada por reavivamentos nacionais e nacionalistas, que se baseiam em símbolos pictóricos coletivos e na cultura oral. Por outro lado, a nostalgia restaurativa se manifesta por meio da reconstrução completa de monumentos do passado, centrando-se em narrativas individuais que apreciam os detalhes e sinais memoriais, adiando perpetuamente o retorno ao lar. Enquanto a nostalgia restaurativa visa reconstruir emblemas e rituais do lar e da pátria, na tentativa de recuperar e preservar o tempo, a nostalgia reflexiva valoriza fragmentos de memória fragmentados e temporaliza o espaço. No entanto, essas duas formas de nostalgia podem se sobrepor em seus quadros de referência, embora suas narrativas e tramas identitárias não coincidam. Em outras palavras, elas podem utilizar os mesmos gatilhos de memória e símbolos, mas contam histórias diferentes sobre eles<sup>53</sup>.

Na sequência de cenas que apresentamos anteriormente, fica evidente que Patricio Guzmán evoca elementos materiais específicos para lembrar sua infância alegre e calma. O cineasta expressa o desejo de voltar a um contexto de vida tranquila, mas, ao mesmo tempo, reconhece a impossibilidade desse retorno, já que o que ele sente surge do anseio por um passado perdido, sabendo que não pode ser recuperado, tornando-se apenas uma miragem.

Em outras duas cenas presentes no documentário, Guzmán reforça sua narrativa ao dizer sobre suas recordações de infância. Praticamente nos minutos finais do documentário, o cineasta nos apresenta cenas de um esqueleto de uma baleia (figura 18), presente no Museu Nacional de História Natural, em Santiago do Chile. Ouvimos o cineasta contar sobre suas visitas ao museu, onde passava por muito tempo debaixo da ossada da baleia que imaginava ser o teto de uma casa onde outras baleias poderiam viver.

---

<sup>52</sup> Ibid., p. 27.

Lê-se no original: From the seventeenth to the nineteenth century, the representation of time itself changed; it moved away from allegorical human figures—an old man, a blind youth holding an hourglass, a woman with bared breasts representing Fate—to the impersonal language of numbers: railroad schedules, the bottom line of industrial progress. Time was no longer shifting sand; time was money. Yet the modern era also allowed for multiple conceptions of time and made the experience of time more individual and creative.

<sup>53</sup> Ibid., p.72.

Após nos apresentar o esqueleto em diferentes ângulos, a câmera invade outro local, uma sala onde se encontra várias estruturas com caixas. Nesse momento do documentário, Guzmán questiona o fato de existir outros ossos que não estão em nenhum museu, mas sim alojados nessas caixas sem nome, pois ninguém ao certo sabe a que alma pertenceram por serem fragmentos de ossos de corpos dos desaparecidos da ditadura militar que ainda não foram identificados. Em um mesmo momento em que a sala parece estar sendo fechada, a câmera se move junto a ação, com o cineasta questionando quanto tempo “eles descansarão” naquelas caixas, se algum dia serão depositados em um monumento, se terão direito a um museu como a baleia ou ao se ao menos algum dia terão direito a uma sepultura.

Figura 18: Esqueleto de baleia no Museu Nacional de História Natural do Chile



01:14:39

Conforme mencionado anteriormente, desde sua infância, Patricio Guzmán possuía uma paixão por livros de ficção científica e tinha um interesse particular pela astronomia. Assim, a montagem do documentário foi estruturada de forma a explorar as conexões entre astronomia, arqueologia e a ditadura militar chilena, refletindo sobre os diferentes passados do Chile. Esses passados incluem períodos muito distantes, bem como um passado recente e ainda muito presente. Ao longo do documentário, somos apresentados a reflexões astronômicas e arqueológicas fornecidas por Gaspar Galaz, astrônomo e professor do Instituto de Astrofísica da Pontifícia Universidade Católica (PUC) do Chile, e por Lautaro Núñez, arqueólogo e professor do Instituto de Arqueologia e Antropologia da Universidade Católica do Norte (UCN). Esses cientistas auxiliam no diálogo e na construção das relações entre os diversos períodos históricos do Chile.

Em uma cena emblemática que encerra o documentário, Patricio Guzmán mais uma vez retorna às suas memórias de infância. Nessa cena (figura 19), vemos algumas bolinhas de gude sobre uma mesa, enquanto ouvimos a narração de Guzmán. São captadas diferentes imagens das bolinhas enquanto o cineasta reflete sobre como os problemas enfrentados pelos chilenos que podem parecer insignificantes quando comparados à imensidão do cosmos. No entanto, ele faz uma observação interessante ao questionar se esses problemas, ao serem colocados sobre a mesa, poderiam ser tão grandes quanto uma galáxia. Ao relembrar sua infância e encontrar essas bolinhas de gude durante a produção do documentário, Patricio Guzmán também relembra a inocência do Chile naquela época, onde cada indivíduo poderia guardar, nos bolsos, todo um universo.

Figura 19: Bolas de gude



01:26:10

No documentário, o gesto nostálgico também se apresenta ao pensarmos nas infâncias roubadas, como Valentina Rodríguez, *hija de la ditadura* e (Figuras 22 a 25) Víctor González, *hijo del exilio* (Figura 26). Diferentemente da experiência alegre de infância do cineasta, temos aqui duas pessoas que infelizmente não puderam chegar a ter essa vivência, uma vez que tiveram suas infâncias roubadas. Trazer ambos os testemunhos, concebendo os entrevistados como *hijos de la dictadura/exilio* Patricio Guzmán nos abre uma porta de pensarmos sobre possíveis relações entre a nostalgia e as infâncias.

Nas figuras que seguem da 22 a 25, vemos a avó e o avô de Valentina, a entrevistada, uma fotografia antiga de um casal (não sabemos se pode ser de seus pais ou de seus avós jovens), outra fotografia colorida (que parece ser de seus avós), uma fotografia de Valentina quando criança e em seguida ela segurando seu filho.

Ao nos testemunhar a sua história e nos contar sobre o que ocorreu durante sua infância, Valentina nos relata que ainda quando criança, durante a ditadura chilena, seus avós foram forçados a falarem onde seus pais estavam escondidos, pois ambos eram militantes políticos que lutavam contra a ditadura instaurada no Chile. Devido à circunstância da situação, seus avós contaram onde os pais de Valentina estavam, já que os militares disseram que caso não falassem levariam a criança, no caso a Valentina, e nunca mais a veriam. Portanto, podemos compreender que o gesto nostálgico invade a vida de Valentina no sentido de ter anseio por algo que não foi possível de ser vivenciado, sua infância roubada.

Figura 20: Avó e Avô de Valentina Rodríguez



Figura 21: Valentina Rodríguez, *hija de la dictadura*



Figura 22, 23 e 24: Fotografias pessoais da família de Valentina Rodríguez



Figura 25: Valentina Rodríguez e seu filho



01:17:34 – 01:21:13

Em um sentido similar, a experiência de infância do entrevistado Víctor González parece caminhar no mesmo sentido que a infância roubada de Valentina Rodríguez. No seu testemunho presente no documentário (figura 26), o jovem conta sobre a sua vida e o fato de sentir que não teve uma infância de direito, mas sim roubada. De acordo com González, ele nasceu na Alemanha, devido o fato de sua mãe ter se exilado no país no auge da ditadura militar chilena. Portanto, Víctor González se considera uma criança exilada do Chile, ou melhor, *hijo del exilio*. O entrevistado reforça isso ao dizer que talvez seja uma criança de nenhuma parte, que pode ser que não seja chileno e nem alemão. Todavia, ainda em sua fala ele deixa rastros de um sentimento de pertencimento ao dizer que se sente e se considera chileno.

Figura 26: Víctor González, *hijo del exilio*



Ao analisarmos as narrativas que exploram a infância feliz e a infância roubada nas cenas de *Nostalgia de la luz*, percebemos um forte elemento de nostalgia presente em todos os envolvidos. Primeiramente, a nostalgia de Patricio Guzmán transparece em sua narração em *voz off*, especialmente quando ele menciona os momentos de sua infância cheios de alegria e apresenta visualmente elementos que fizeram parte de sua vida quando criança. A combinação entre o aspecto visual e a narrativa no filme proporciona ao espectador uma compreensão profunda desse sentimento nostálgico do cineasta.

Através da obra, podemos perceber tal vontade de Guzmán de retornar a tempos mais calmos, afastando-se de um período turbulento e caótico, como o golpe de estado que o Chile enfrentou. A narrativa e as imagens evocam a nostalgia como um desejo de escapar para um passado idealizado, onde a inocência e a tranquilidade existam em sua infância. Assim, essa

nostalgia sentida pelo cineasta desperta uma sensação de saudade e anseio por uma realidade que já não existe mais, uma busca por uma conexão com tempos mais felizes e serenos. A nostalgia sentida pelo cineasta é transmitida impactantemente, tanto pela narração envolvente de Guzmán quanto pela montagem visual de elementos nostálgicos.

Em contrapartida, o gesto nostálgico também aparece no documentário ao refletirmos sobre a infância roubada dos *hijos*. Todavia, a nostalgia que vemos aqui caminha em um sentido diferente, não se trata da mesma nostalgia sentida por Patricio Guzmán, ou seja, de um tempo da sua infância que não pode ser vivenciado mais. A nostalgia que estamos tratando no momento, pensando nos testemunhos de Valentina Rodríguez e Víctor González, refere-se ao anseio de retorno a um tempo jamais vivenciado. Pensar na infância roubada dos *hijos*, quer dizer refletir também sobre o futuro destes que desde crianças já sofreram algum tipo de impacto em suas vidas. Concebemos aqui que a nostalgia opera entre os tempos, passado, presente e futuro, pois “vivemos entre o “ainda não” de nossa futuridade e o “já não mais” que alimenta nosso anseio<sup>54</sup>.

## 2.2 Visualidades e contravisualidades: a resistência e a reivindicação do direito a olhar

Inicialmente, antes de adentrarmos diretamente nas contribuições de Nicholas Mirzoeff sobre o *direito a olhar*, é essencial situarmos o seu trabalho no campo dos estudos visuais. Como teórico e professor nesse campo, Mirzoeff nos conduz a uma reflexão sobre as visualidades e suas implicações. Neste momento, nosso objetivo não é examinar as ramificações teóricas dos estudos visuais, mas sim apresentar um ensaio das visualidades, com a tentativa de alcançar um percurso que buscará contemplar nossas reflexões acerca das relações de poder e disciplinares que permearam no regime ditatorial chileno, assim como a reflexão referente a construção de possíveis ações de contravisualidade presentes no documentário.

Ao longo da história e até os dias atuais, a presença e utilização da imagem desempenham um papel fundamental nas interações sociais. Seja por meio de diferentes formatos ou por diversas motivações, a imagem sempre esteve presente. Ao refletirmos sobre a relação entre imagem e cognição, é importante destacar o campo da História da Arte, que surgiu no século XVIII e reconheceu o potencial cognitivo da imagem visual<sup>55</sup>. Conforme o

---

<sup>54</sup> FELIPPE, Eduardo Ferraz. Renovar votos com o futuro: nostalgia e escrita da história. **História da Historiografia: International Journal of Theory and History of Historiography**, v. 10, n. 25, 2017. p.129

<sup>55</sup> MENESES, Ulpiano T. Fontes visuais, cultura visual, história visual: balanço provisório, propostas cautelares. *Revista brasileira de história* 23, p. 11-36, 2003.

historiador Paulo Knauss, é evidente a ampla disseminação da leitura e da escrita na sociedade. No entanto, ele observa que, assim como existem grupos que se constituem e se relacionam por meio da expressão escrita, há também aqueles que se formam e se expressam predominantemente pela oralidade e pela visualidade. Nesse sentido, a linguagem imagética se manifesta e alcança todas as camadas sociais, transcendendo barreiras e permeando a cultura de forma abrangente na sociedade<sup>56</sup>.

Assim, devido à grandeza da circulação e utilização da imagem ao longo da história, e essencialmente a sua imensurável importância em relação com a cognição dos indivíduos, pontuamos que pensar a imagem é de extrema relevância para compreendermos questões pertinentes da história sobre os tempos passado e presente vividos pelos sujeitos. Dessa forma, a imagem se configura como uma fonte de pesquisa abrangente e um dos vestígios mais antigos, presente nas vidas de cada indivíduo, antes mesmo da oralidade. Isto posto, não devemos negar ou colocar a atuação das imagens as margens, pois como pontua Kanuss:

(...) desprezar as imagens como fontes da História pode conduzir a deixar de lado não apenas um registro abundante, e mais antigo do que a escrita, como pode significar também não reconhecer as várias dimensões da experiência social e a multiplicidade dos grupos sociais e seus modos de vida<sup>57</sup>.

Sendo assim, notamos que ao longo da Antiguidade e da Idade Média os usos da imagem não estavam diretamente ligados à questão da cognição, estavam mais presentes os valores afetivos. Contudo, a partir do Renascimento, as imagens começaram a ganhar um novo tratamento ao serem reconhecidas para além de seus valores artísticos, ou seja, são identificados os signos e símbolos presentes nas obras de arte. Todavia, ainda no século XVI e se estendendo até o século XX, percebemos que o que predominava como fontes e objetos de estudo na tradição historiográfica eram os documentos escritos devido o valor de autenticidade e veracidade atribuído apenas a tais fontes, dado que “A hegemonia da fonte escrita e oficial se vincula, então, diretamente ao desprezo, na historiografia, por um valioso e diversificado conjunto de fontes, como as visuais”<sup>58</sup>.

Portanto, é no século XX que observamos de fato uma mudança em relação aos usos teóricos-metodológicos da História, essencialmente a partir do desenvolvimento da Nova História Cultural, onde se teve um movimento de se pensar sobre a pesquisa histórica. Nesse momento, historiadores destacaram a importância de diversificar as fontes para o estudo da

---

<sup>56</sup> KNAUSS, Paulo. O desafio de se fazer História com imagens: arte e cultura visual. *Artcultura: Revista de História, Cultura e Arte*, v. 8, n. 12, p. 97-115, jan-jun 2006, p.99.

<sup>57</sup> *Ibid.*, p.98-99.

<sup>58</sup> *Ibid.*, p.101.

história, trazendo a relevância de trabalhar com novos objetos e métodos, propondo também novos diálogos com outras áreas do conhecimento das Ciências Humanas. É importante enfatizarmos que além do reconhecimento do poder cognitivo da imagem introduzido pela História da Arte, a Antropologia, outra área do conhecimento das Ciências Humanas, também verificou tal potencial da imagem, pois, conforme o historiador Ulpiano Bezerra de Meneses:

Após a História da Arte, é a Antropologia, dentre as ciências humanas e sociais, que vai cedo descobrir o valor cognitivo dos fatos e, sobretudo, dos registros visuais, em particular servindo-se do desenho e, muito mais ainda, da fotografia, posteriormente acompanhada do filme (mudo e sonoro) e do vídeo. Essa orientação se manifesta desde sua estruturação como uma disciplina científica e quase coincide com os inícios da fotografia (...) <sup>59</sup>.

Ao explorarmos a *Antropologia Visual*, é possível notar que para mais que o reconhecimento da relação da imagem e cognição, tal área tornou o estudo das imagens mais abrangente. Ao se inspirarem em uma *Antropologia do olhar*, a partir do intuito de não apenas observar o visível, mas também o não-visível, trouxeram nesse movimento o potencial discursivo das fontes visuais. Portanto, devido essa passagem para o visual, surgiram novos tratamentos perante as fontes, seria importante agora pensar o visual a partir de três modalidades “o documento visual como registro produzido pelo observador; o documento visual como registro ou parte do observável, na sociedade observada; e, finalmente, a interação entre observador e observado”<sup>60</sup>. A *Antropologia Visual* resultou em grandes proporções, essencialmente a partir da Segunda Guerra Mundial, se institucionalizando e a cada vez mais alcançando os meios acadêmicos.

À vista disso, Ulpiano Bezerra de Meneses demonstra a maneira como anteriormente as primeiras áreas que reconheceram o potencial da imagem como aquela que nos transmite algo para além do visível, foram a História da Arte e da Antropologia Visual. Tais áreas do conhecimento buscaram não apenas ler as imagens, mas também as ouvir. Contudo, na década de 1980, com uma grande difusão da comunicação eletrônica e da imagem virtual notamos um novo movimento que implica o surgimento de novos instrumentos e parâmetros de análise de elementos visuais. Neste cenário, notamos a presença da Antropologia, Sociologia, Filosofia, Semiótica, Psicologia e Psicanálise, Comunicação, Cibernética e Ciências da Cognição, empenhados em se dedicarem a essa nossa dimensão visual. Outra área que também irá assumir

---

<sup>59</sup> MENESES, Ulpiano T. Fontes visuais, cultura visual, história visual: balanço provisório, propostas cautelares. Revista brasileira de história 23, p. 11-36, 2003, p.16.

<sup>60</sup> Ibid., p.17.



um papel importante nesse contexto, é os estudos de comunicação de massa, principalmente o *cultural studies*<sup>61</sup>.

Dessa forma, devido às várias transformações no que diz respeito à questão do visual, no final do século XX, nos anos de 1990, intelectuais das áreas de conhecimento citadas anteriormente começaram a se preocupar com a questão da cultura visual, fazendo surgir um novo campo de estudos conhecido como estudos visuais. Tal campo se institucionalizou especificamente nos Estados Unidos, mas se destacam juntamente as correntes de pensamento advindas da Alemanha, França e Brasil. Em relação à institucionalização deste campo, de acordo com Paulo Knauss, ela ocorreu a partir da constituição de dois programas de pesquisa de nível de pós-graduação. A primeira iniciativa ocorreu em 1989 onde foi desenvolvido o programa de Estudos Culturais e Visuais da Universidade de Rochester, e logo depois, em 1998 quando se teve a criação do programa de Estudos Visuais na Universidade de Califórnia de Irvine (UCI)<sup>62</sup>.

Como demonstra o historiador Francisco das Chagas Fernandes Santiago Júnior em seu texto “A virada e a imagem: história teórica do pictorial/iconic/visual turn”<sup>63</sup>, as reflexões acerca da imagem não são novas, como já foi discutido anteriormente, é possível notar que ao longo de vários anos a imagem já vem sendo utilizada como objeto de pesquisa em diversas áreas das Ciências Humanas. Todavia, o que se insere de novidade no contemporâneo, é a virada visual, totalmente recentíssima, com pouco mais de 25 anos, propondo novas propostas ao se pensar sobre as imagens, essencialmente a de se investigar o potencial heurístico da imagem, se estendendo aos debates da questão visual.

Ao explorarmos este campo dos estudos visuais, é necessário nos debruçarmos sobre a virada visual, visto que na contemporaneidade emergiram novas preocupações em torno da imagem. De acordo com Santiago, as bases desse movimento se deram por um duplo batismo. Primeiramente, com o desdobramento dos estudos visuais, o professor universitário estadunidense de Inglês e História da Arte, William John Thomas Mitchell, cunhou nos anos de 1992, o *pictorial turn*. Em seguida, nos anos de 1994, na Alemanha, o arquiteto alemão Gottfried Boehm traz uma nova expressão, a *iconic turn*, o que originou *Bildwissenschaft* (ciência da imagem).

---

<sup>61</sup> Ibid., p.23.

<sup>62</sup> KNAUSS, Paulo. O desafio de se fazer História com imagens: arte e cultura visual. *Artcultura: Revista de História, Cultura e Arte*, v. 8, n. 12, p. 97-115, jan-jun 2006, p. 102-103.

<sup>63</sup> SANTIAGO, Francisco das Chagas Fernandes. A virada e a imagem: história teórica do pictorial/iconic/visual turn e suas implicações para as humanidades. *Anais do Museu Paulista: História e Cultura Material* 27, 2019.

Como pontua Paulo Knauss, a expressão *pictorial turn* “é inspirada na leitura do filósofo Richard Rorty, que caracteriza a história da filosofia por uma série de viradas, ou reviravoltas, e que trata especificamente da chamada virada linguística, ou linguistic turn<sup>64</sup>” Em seguida, retomando os estudos de Mitchell, é o historiador Martin Jay que traz novas perspectivas acerca deste debate, substituindo o *pictorial* pelo *visual*, propondo então o *visual turn*. Conforme demonstram os autores Knauss e Santiago, a *pictorial turn* defendida por Mitchell é baseada no entendimento do figurado como representação visual. A perspectiva de Mitchell se dá através de suas reflexões sobre os ícones verbais carregados de significados metafóricos e imagéticos, propondo uma certa visão da nova iconologia a partir dos elementos textuais da literatura, pois, segundo Santiago:

A princípio isso parecia indicar que para compreender a história das imagens, a história dos textos se tornaria o primeiro movimento fundamental, mas o objetivo de Mitchell era evidenciar a impossibilidade de estabelecer a harmonia entre linguagem e imagem, as quais se perturbam e exigem posicionamentos mútuos<sup>65</sup>.

Para além desta questão, a intenção de Mitchell era também a de demonstrar a maneira como nosso entendimento dos signos presentes nas imagens se relacionam e refletem as nossas práticas sociais e culturais evidentes na sociedade contemporânea. Assim, partindo dos estudos da iconologia do historiador de arte Erwin Panofsky, Mitchell segue um caminho onde os textos e a imagem, especificamente os conflitos entres esses dois elementos que serão cruciais para a exploração histórica. De acordo com Santiago, “Isso só é possível porque a emergência de imagens (pictures) e textos (texts) consiste nas próprias práticas de significação sociais que encarnam as imagens (idea)”<sup>66</sup>. Portanto, diferentemente da iconologia clássica, na nova iconologia de Mitchell difundida pelo *pictorial turn*, não caberia a negação do caráter de textualização presente em imagens e nem a exclusão da potência imagética dos textos, isso fica evidência quando Santiago afirma que:

A compreensão da imagem só é possível “na consciência da irreduzível coexistência e convergência do visivo e do verbal em ambos os sistemas comunicativos e semióticos”, no confronto entre as diferenças visuais e textuais, que são sempre diferenças de cunho social<sup>67</sup>.

Como citado anteriormente neste texto, é o historiador Martin Jay que ao retomar os estudos de Mitchell, seguirá explorando os estudos visuais, justificando uma abordagem

---

<sup>64</sup> KNAUSS, Paulo. O desafio de se fazer História com imagens: arte e cultura visual. *Artcultura: Revista de História, Cultura e Arte*, v. 8, n. 12, p. 97-115, jan-jun 2006, p. 106.

<sup>65</sup> SANTIAGO, Francisco das Chagas Fernandes. A virada e a imagem: história teórica do pictorial/iconic/visual turn e suas implicações para as humanidades. *Anais do Museu Paulista: História e Cultura Material* 27, 2019, p.17.

<sup>66</sup> *Ibid.*, p.18.

<sup>67</sup> *Ibid.*, p.18.

diferente onde se torna importante pensar sobre a cultura visual, partindo de uma alteração do termo *pictorial turn* para *visual turn*. Como aponta Knauss, a visão de Martin Jay se distancia da ideia do pictórico e figurado, colocando em ênfase a visualidade. Nessa perspectiva ganha destaque os modos de ver e a experiência visual como paradigma da nossa época, outra mudança também é em relação ao modelo de textualização que será substituído pelos modelos de visualidade e de espectadores (*spectatorship*)<sup>68</sup>.

Ainda de acordo com Paulo Knauss, os autores Martin Jay e Mitchell utilizaram como base os estudos culturais em suas abordagens nos estudos visuais, visto que nos anos 1980, foi o campo dos estudos culturais que ganhou força nas ciências humanas, onde buscavam investigar o lado subjetivo das relações sociais. Contudo, nesse debate das viradas, a professora de História da Arte, Margaret Dikovitskaya afirma que existe uma certa dívida em relação à cultura visual com os estudos culturais, pois ao pensar sobre o *pictorial turn* e o *visual turn*, a autora “defende que a emergência dos estudos visuais está marcada pela interseção com os estudos culturais, o que impõe que se considere antes a virada cultural, o cultural turn”<sup>69</sup>.

Outra perspectiva sobre a virada, foi cunhada por Gottfried Boehm. Se distanciando de algumas análises de Mitchell, o arquiteto alemão Boehm formulou entre os anos de 1972 e 1974, uma abordagem que recusava a iconologia e iconografia onde os modelos textuais eram utilizados no processo de análise de imagens, como, por exemplo, o método de Erwin Panofsky. De acordo com Santiago, esse método seguido por Boehm se delineava pela hermenêutica alemã, onde podemos notar também que os questionamentos colocados por Boehm perante as imagens, se aproximava das discussões entorno da “fenomenologia alemã-francesa, a “ciência sem nome” do historiador de arte Aby Warburg e a visualidade austríaca”<sup>70</sup>.

Em relação à aproximação e o uso conceito de icônico, Santiago aponta que foi por meio dos escritos referentes à teoria da representação visual do filósofo alemão Hans-Georg Gadamer que Boehm desenvolveu suas primeiras análises sobre a sua concepção do que era o icônico. Em seguida, tendo como base a “diferença ontológica” do filósofo alemão Martin Heidegger, Boehm cria o conceito “diferença icônica” que “abre o pensamento para articular o não pensado

---

<sup>68</sup> KNAUSS, Paulo. O desafio de se fazer História com imagens: arte e cultura visual. *Artcultura: Revista de História, Cultura e Arte*, v. 8, n. 12, p. 97-115, jan-jun 2006, p. 106-107.

<sup>69</sup> *Ibid.*, p.107.

<sup>70</sup> SANTIAGO, Francisco das Chagas Fernandes. A virada e a imagem: história teórica do pictorial/iconic/visual turn e suas implicações para as humanidades. *Anais do Museu Paulista: História e Cultura Material* 27, 2019, p. 06.

da imagem, cumprindo uma diferenciação imagem/linguagem equivalente à entre ente/ser na diferença ontológica”<sup>71</sup>.

É importante ressaltar também que anteriormente à criação deste conceito, em 1986 Boehm se debruçou sobre os estudos da relação entre imagem e memória, voltando-se ao historiador Aby Warburg, com o intuito de encontrar o “desenvolvimento de uma consciência icônica, a qual seria a capacidade de colocar em evidência a diferença real entre visão comum e visão de imagens”<sup>72</sup>, onde houve certas contribuições dos teóricos Fiedler, Wittgenstein, Merleau-Ponty e Lacan no início do desenvolvimento do conceito de diferença icônico, visto que tais debates filosóficos serviram de aporte para as reflexões de Boehm sobre a imagem. Portanto, a “diferença icônica” se torna um dos pilares das reflexões de Boehm, pois é através dessa concepção que tal teórico justifica a importância de explorarmos o imagético e o visual, por suas “condições ontológicas-antropológicas e histórico-culturais e não apenas como capazes de ser reduzidas ao fenômeno linguístico”<sup>73</sup>.

Sendo assim, o *iconic turn* impulsionado por Boehm se caracteriza como um movimento onde as expressões e práticas imaginadas e visuais começam a ser investigadas a partir de seu potencial heurístico, visto que se tem o reconhecimento destes meios no processo das relações sociais, reconfigurando também a hermenêutica das imagens<sup>74</sup>. À vista disso, podemos pontuar que as abordagens das viradas propostas por Mitchell e Boehm são traçadas de maneiras similares, mas com alguns pontos que se diferem. Nas concepções de ambos os teóricos a questão da linguística é não colocada às margens, enquanto o primeiro compreende o imagético e visual a partir do conflito entre a escrita, o segundo propõe uma visão por meio da diferenciação do icônico, de acordo com Santiago:

Mitchell e Boehm parecem entender suas “viradas” como sinônimos, ainda que com realces diferentes. Ao contrário da concepção de Mirzoeff, a “virada” não estaria relacionada ao mundo acadêmico, mas aos variados tratamentos culturais (pictóricos, discursivos e práticos) dados às imagens<sup>75</sup>.

Ainda sobre o campo de estudos das visualidades, é o professor Nicholas Mirzoeff do Departamento de Mídia, Cultura e Comunicação da Universidade de Nova York e teórico da cultura visual que iluminará os caminhos seguidos nesta pesquisa, a partir de sua abordagem desenvolvida para compreender as práticas visuais em nossa atualidade. Mirzoeff é uma das

---

<sup>71</sup> Ibid., p. 12.

<sup>72</sup> SANTIAGO, 2019, p.9-10 apud BOEHM, 2009b, p.249.

<sup>73</sup> SANTIAGO, Francisco das Chagas Fernandes. A virada e a imagem: história teórica do pictorial/iconic/visual turn e suas implicações para as humanidades. *Anais do Museu Paulista: História e Cultura Material* 27, 2019, p 14.

<sup>74</sup> Ibid., p.15.

<sup>75</sup> Ibid., p.28-29.

grandes referências utilizadas nos estudos das visualidades, o professor é autor dos livros *Bodyscape: Art, Modernity and the Ideal Figure* (1995), *Introduction to Visual Culture* (1999), editor de *Diaspora and Visual Culture: Representing Africans and Jews* (1999), e organizador da obra *The visual culture reader* (2002). De acordo com Paulo Knauss, no ano de 1998, Mirzoeff deu início ao curso *Imagens e textos: compreendendo a cultura*, onde as aulas realizadas pelo professor tinham como princípio analisar as diversas imagens presentes no tempo atual e a maneira como tais elementos visuais são característicos da vida cotidiana<sup>76</sup>. Isto posto, Knauss sublinha que Mirzoeff “entende que a cultura visual não depende das imagens propriamente ditas, mas da “tendência moderna de figurar ou visualizar a existência”<sup>77</sup>, se afastando das perspectivas de teóricos que utilizam a imagem de certa maneira como representação, e buscando utilizar a visualidade para compreender os mecanismos de poder presentes na sociedade.

Dessa forma, podemos pensar na modernidade como um período que foi saboreado e experienciado por homens e mulheres que conseguiram sentir o doce amargor de tal cenário, independentemente de sua condição transitória e fugidia. Contudo, não conseguimos perceber o mesmo ao pensarmos sobre a pós-modernidade, onde a sociedade estava afundada em um contexto extremamente eufórico e volátil, nos fazendo escapar a essência superficial de tal condição pós-moderna. Percebemos que neste contexto, e se estendendo até o nosso contemporâneo, os sujeitos se tornaram impotentes de criar um futuro, a ideias utópicas já não os servem mais. A todo momento vemos como as pessoas acabaram encontrando refúgio no passado, homens e mulheres se transformaram em pessoas melancólicas e extremamente nostálgicas.

Segundo os autores Douglas Kellner<sup>78</sup> e Frederic Jamenson<sup>79</sup> a característica crucial da cultura pós-moderna são os modos de experiência fragmentado, desconexo e descontínuo, uma vez que na pós-modernidade o sentido de identidade vai se fragmentar, pois o sujeito passa a ser visto como aquele que vai se desintegrando a cada vez mais de forma eufórica e intensa. Por conseguinte, tratando sobre essa fragmentação do sujeito, Douglas Kellner aponta a visão do sociólogo Baudrillard, a respeito da forma como os indivíduos se implodiram, formando grandes massas ao longo do período pós-moderno da informação e da mídia. Neste cenário, o

---

<sup>76</sup> KNAUSS, Paulo. O desafio de se fazer História com imagens: arte e cultura visual. *Artcultura: Revista de História, Cultura e Arte*, v. 8, n. 12, p. 97-115, jan-jun 2006, p. 103.

<sup>77</sup> *Ibid.*, p.109.

<sup>78</sup> KELLNER, Douglas. Identidade na teoria pós-moderna. In: *A cultura da mídia – estudos culturais: identidade e política entre o moderno e o pós-moderno*. Bauru, SP, EDUSC, 2001.

<sup>79</sup> JAMESON, Frederic. *Pós-modernismo: a Lógica Cultural do Capitalismo Tardio*. São Paulo: Ática, 1991.

capitalismo acaba se apropriando de signos e ícones culturais, transformando símbolos aclamados em produtos massificados da grande Indústria Cultural, por isso vemos emergir o movimento da *Pop Art* ironizando tal contexto e também se tornando um objeto de consumo, pois nessa pós-modernidade os indivíduos e as identidades são sujeitas aos consumos externos impulsionados pela mídia a todo momento, a um cotidiano efêmero e extremamente eufórico, por isso ela se torna cada vez mais fragmentada e frágil. Portanto, ao refletirmos sobre a visualidade devemos nos atentar que foi a crise gerada pelos meios visuais que serviram de estímulos para a concretização de uma cultura pós-moderna.

É necessário considerar, todavia, que por mais que a visualidade seja amplamente estudada no campo da cultura visual, e principalmente a partir desses cenários citados anteriormente, o termo em si não foi criado por meio da corrente teórica pós-moderna, na verdade, foi cunhado pelo historiador escocês Thomas Carlyle em suas palestras *On Heroes (1841)*. Conforme aponta Nicholas Mirzoeff em seu texto *On Visuality (2006)*<sup>80</sup>, ao investigarmos a genealogia dos conceitos *visualidade* e *visualizar*, notamos que para Carlyle a visualidade ordenou e narrou os eventos caóticos da vida moderna de forma inteligível e visualizada. É importante salientar também que Carlyle defendia que a visualização era um atributo do herói, pois apenas esta figura detinha o poder da visão de ver a história de fato como ela ocorreu, sustentando uma certa autoridade autocrática.

O conceito do *direito a olhar*, desenvolvido por Nicholas Mirzoeff em seu ensaio prévio ao livro *The Right to Look: A Counterhistory of Visuality (2011)*, surgiu a partir de uma apresentação realizada na Conferência sobre Cultura Visual na Universidade de Westminster, organizada por Marq Smith e Jo Morra em 2010. No texto intitulado “O direito a olhar”, Mirzoeff examina a dinâmica de competição entre visualidade e contravisualidades, que remonta à era moderna. Para o teórico, a visualidade desempenha um papel autoritário que se estabelece principalmente durante o período moderno como o olhar da autoridade.

O conceito do direito a olhar, desenvolvido por Nicholas Mirzoeff em seu ensaio publicado como prévia de seu livro “The Right to Look: A Counterhistory of Visuality” (2011), tem suas raízes em uma apresentação realizada na Conferência sobre Cultura Visual na Universidade de Westminster, organizada por Marq Smith e Jo Morra em 2010. Neste ensaio intitulado “O direito a olhar”<sup>81</sup>, Mirzoeff explora o jogo de competição entre a visualidade e as contravisualidades, que têm estado presentes desde a modernidade. Para este teórico, a

---

<sup>80</sup> MIRZOEFF, Nicholas. On visibility. *Journal of visual culture*, v. 5, n. 1, p. 53-79, 2006.

<sup>81</sup> MIRZOEFF, Nicholas. O direito a olhar. *ETD-Educação Temática Digital*, v. 18, n. 4, p. 745-768, 2016.

visualidade assume um papel autoritário que se consolidou principalmente durante o período moderno como o olhar da autoridade.

Ao introduzir o conceito do direito a olhar em sua abordagem, o autor tem em vista destacar que esse direito não se limita apenas à liberdade, mas abrange a própria existência. Reivindicar tal direito implica enfrentar e recusar as formas de controle, dominação e segregação impostas pela sociedade. Aqueles que reivindicam o direito a olhar estão exigindo o seu próprio direito de existirem. Para compreender essa abordagem desenvolvida pelo autor, é necessário refletir sobre o complexo de visualidade, que se baseia na classificação, separação e estetização da sociedade em contextos específicos. Consoante o autor, o complexo de visualidade é composto pelo *Complexo plantation*, *Complexo imperial* e *Complexo indústria militar*, sendo este último ainda presente atualmente, Nicholas Mirzoeff aponta que:

Complexo aqui significa a produção de um conjunto de organizações sociais e processos que formam um dado complexo, como o complexo plantation, e a economia psíquica de um indivíduo, tal como o Complexo de Édipo (...). A imbricação resultante entre mentalidade e organização produz uma visualizada disposição estratégica de corpos e um treinamento das mentes, organizada para sustentar a segregação física entre governantes e governados e a aquiescência mental a tais arranjos. O complexo resultante tem volume e substância, formando um mundo vivo que pode ser visualizado e habitado<sup>82</sup>.

O *Complexo plantation*, primeiro complexo identificado por Mirzoeff, emergiu a partir das problemáticas envolvendo a escravidão de pessoas, vigente entre os anos de 1660 e 1865. Conforme o autor, esse sistema envolvia uma vigilância soberana e um controle excessivo sobre os indivíduos, com níveis extremos de violência e crueldade praticados contra os escravizados. Todas as formas de abuso eram empregadas visando controlar tanto os corpos quanto as mentes dessas pessoas, buscando evitar sua fuga e garantir que nunca sequer cogitassem ao menos pensar na morte de qualquer pessoa branca. Segundo Mirzoeff “um simples olhar para uma pessoa branca, especialmente uma mulher branca ou uma pessoa de autoridade, foi proibido àqueles classificados como “de cor” por Jim Crow”<sup>83</sup>, a partir de doutrinas de segregação criadas durante o governo do presidente estadunidense Woodrow Wilson e após as experiências revolucionárias do século XIX, como a revolução haitiana, a abolição da escravatura e o chamado período de Reconstrução dos Estados Unidos ocorrido após a Guerra Civil Americana. Portanto, esse complexo *plantation* se estruturava mediante uma certa “vigilância local das pessoas por uma figura de autoridade, visível ou não, a visualidade imperial era um modelo centralizado para o controle de populações remotas”<sup>84</sup>.

---

<sup>82</sup> Ibid., p.752.

<sup>83</sup> Ibid., p.754.

<sup>84</sup> Ibid., p.755.

Outro complexo abordado pelo autor diz respeito ao modelo imperial da visualidade, identificado como *Complexo imperial*, se estabeleceu entre os anos de 1857 e 1947, tendo como base um paradigma civilizacional. Mirzoeff explica que esse complexo também estava relacionado a uma autoridade que exercia o poder central em uma hierarquia civilizacional, estabelecendo distinções entre povos cultos dominantes e povos primitivos dominados. O autor destaca que foi principalmente após a publicação de “*On the Origin of Species*” (Sobre a Origem das Espécies) por Charles Darwin em 1859 que “a cultura tornou-se a chave para imaginar as relações entre os centros e as periferias coloniais, como visualizado pelos colonizadores”<sup>85</sup>. Isso foi ainda mais acentuado a partir da definição do antropólogo britânico Edward Tylor, que concebia “que a civilização europeia (como ele a percebeu) encontrava-se numa situação de superioridade em relação a tais culturas”<sup>86</sup>. Podemos observar que neste complexo, há uma predominância do caráter de estetização, pois ao estabelecer-se uma hierarquia cultural, vemos surgir a ideia de que a perfeição está relacionada à civilização ocidental.

Para enfrentar a classificação, a separação e a estetização impostas pelo complexo de visualidade presente nos sistemas *plantation* e imperial, Mirzoeff argumenta que as contravisualidades do direito a olhar foram fundamentais para os indivíduos reivindicarem o direito de existência, que lhes foi negado ao longo de muitos anos pelos mecanismos de poder sustentados pela visualidade dominante. O autor ressalta que as contravisualidades exploradas não se limitam apenas ao aspecto visual, ele pontua “que elas são e foram visualizadas como metas, estratégias e formas imaginadas de singularidade e coletividade”<sup>87</sup>. Nos complexos mencionados anteriormente, foi a educação e a democracia que impulsionaram os movimentos de emancipação das classes trabalhadoras e subalternas. No que diz respeito à estetização, Mirzoeff destaca que houve uma correspondência entre a estética do poder e a estética do corpo<sup>88</sup>.

---

<sup>85</sup> Ibid., p.755.

<sup>86</sup> TYLOR, 1871, p. 1-5 apud MIRZOEFF, 2016, p. 755.

<sup>87</sup> MIRZOEFF, Nicholas. O direito a olhar. *ETD-Educação Temática Digital*, v. 18, n. 4, 2016. p.756.

<sup>88</sup> Nas próprias palavras do autor: A estética do poder foi correspondida pela estética do corpo, não simplesmente como forma, mas também como afeto e necessidade. Essa estética não é um esquema classificatório do belo, mas “uma estética no cerne da política... como o sistema de formas a priori que determina o que se apresenta para a experiência sensorial.” Estas formas centram-se em torno do sustento e do que chamo de política do alimento, adaptando uma frase do discurso da diáspora Africana. Essa política é talvez melhor conhecida através do slogan quarenta acres e uma mula, que foi usado para encapsular as exigências feitas pelos ex-escravos durante a Reconstrução de sua independência econômica e alimentar. Poderia ser descrita agora como sustentabilidade (MIRZOEFF, 2010, p.756).



Já o terceiro complexo explorado por Nicholas Mirzoeff é o *Complexo indústria militar*, que teve origem a partir dos anos de 1945 e continua presente até os dias atuais. De acordo com o autor, esse complexo surgiu à medida que os movimentos de resistência passaram a reivindicar cada vez mais seus direitos, especialmente o direito à existência. Visando controlar essas contravisualidades, neste complexo surgiram políticas de contrainsurgência inspiradas nos mecanismos dos complexos mencionados anteriormente, juntamente com o uso da tecnologia digital, que ampliou as técnicas de visualidade. Ao investigar esse complexo, Mirzoeff analisa as táticas de organização militar nos Estados Unidos, mas também observa semelhanças com as práticas de contra-insurreição ocorridas em territórios como Argélia, Indochina, América Latina e Oriente Médio, ressaltando que “O comandante contra-insurgente de hoje, no entanto, considera todo o planeta um espaço potencial de insurgência”<sup>89</sup>.

Consoante o autor, o princípio da política de contrainsurgência adotada pelo sistema militar baseia-se nas ações de limpeza, manutenção e construção. Isso envolve iniciar com a remoção de indivíduos considerados insurgentes de localidades estratégicas, utilizando a força quando necessário, seguida pela expulsão física desses indivíduos. Por fim, busca-se estabelecer um governo neoliberal, pois “a contrainsurgência classifica e separa à força, para produzir uma governança imperial que se auto-justifica por ser tida como certa e, portanto, estética”<sup>90</sup>. O autor observa que no âmbito desse complexo, não ocorre propriamente um processo de organização da sociedade por meio do controle, mas sim uma imposição e um desejo de eliminar aqueles que não se encaixam no modelo governamental desejado. É uma dinâmica na qual a vida de certos indivíduos é posta em risco, buscando impor a morte àqueles que não se adequam ao sistema de modelo governamental almejado, visto que “(...) a guerra baseada na informação-visualizada produz regimes necropolíticos de separação controlada desde o ar, não desde o chão”<sup>91</sup>.

A política de contrainsurgência implementada durante a ditadura militar chilena foi amplamente articulada pelas forças militares, pela polícia e por meio dos organismos criados para realizar operações de sequestro, como a *Dirección de Inteligencia Nacional* (DINA), posteriormente substituída pela *Central Nacional de Inteligencia* (CNI), e os *Carabineros*. Esses foram os mecanismos iniciais que negaram aos indivíduos militantes considerados insurgentes o direito ao olhar. Após serem presos e levados para campos de detenção política, observa-se que esse movimento se intensificou cada vez mais, principalmente através das

---

<sup>89</sup> Ibid., p.757.

<sup>90</sup> Ibid., p.758.

<sup>91</sup> Ibid., p.760.

torturas impostas aos ex-prisioneiros. Segundo os apontamentos de Giorgio Agamben, podemos conceber o campo de detenção como um:

(...) espaço que se abre quando o estado de exceção começa a se tornar a regra. Nele, o estado de exceção, que era essencialmente uma suspensão temporal do ordenamento, adquire uma ordem espacial permanente que, como tal, fica, porém, constantemente fora do ordenamento normal.<sup>92</sup>

Podemos considerar os campos de detenção política como espaços onde o poder exercido pelo soberano ultrapassa os limites. O biopoder e a biopolítica, inicialmente explorados e analisados por Michel Foucault (1975), são elementos cruciais na constituição do poder dos Estados modernos. No caso específico do Chile, esses mecanismos se transformaram em um jogo de poder avançado. Os campos de detenção implantados no país foram marcados não apenas pelo poder biopolítico, no qual o soberano utilizava táticas governamentais para controlar as vidas precárias dos sujeitos da sociedade, mas também pelo poder da necropolítica, que ditava a morte daqueles designados como insurgentes.

Diante dos poderes autoritários emergentes da política de contrainsurgência e da visualidade, as contravisualidades surgiram como forma de enfrentamento. Pensar na ação da contrainsurgência sustentada pelos regimes de visualidades, os quais buscaram eliminar certos sujeitos vistos como insurgentes, nos faz pensar nos testemunhos dados pelas mulheres buscadoras do Calama, especificamente, pela Victoria Saavedra e Violeta Berrios. De acordo com Patricio Guzmán, até o ano em que o filme foi lançado em 2011, essas mulheres ainda exerciam suas ações pautadas na resistência, com vontade de encontrarem os restos de fragmentos dos seus familiares, que foram enterrados no imenso Deserto do Atacama, no Chile.

Na seguinte sequência que se inicia na figura 28, vemos uma cena de algumas mulheres que fazem parte do grupo, já na figura 29 observamos a mão de Victoria Saavedra segurando alguns fragmentos de ossada humana e na figura 30 uma imagem dela, quando estava dando seu testemunho e por último vemos uma imagem de Jose Saavedra Gonzalez. Acreditamos que tal fotografia que aparece no final da sequência é de seu irmão, pois, no decorrer de suas falas ela referir-se a ele, dizendo já ter encontrado algumas partes da ossada de seu irmão, e até mesmo a bota e uma meia que ele usava.

---

<sup>92</sup> AGAMBEN, Giorgio. Meios sem fim: notas sobre a política. p.31, 2015.

Figura 27: Mulheres buscadoras do Calama



Figura 28: Fragmentos de ossada humana



Figura 29: Victoria Saavedra



Figura 30: Familiar de Victoria Saavedra e ex-prisioneiro político desaparecido



00:54:34 – 00:54:56

A seguir, também temos o depoimento de Violeta Berrios, outra integrante do grupo de mulheres buscadoras de Calama. Em trechos de seu testemunho, nas figuras 32 e 33, Berrios diz uma frase impactante: “Levaram-no inteiro, eu não quero apenas um pedaço dele. Eu não quero morrer antes de encontrá-lo”. Nessa afirmação, essa mulher enfatiza sua luta e resistência, uma vez que as autoridades não fornecem informações sobre o paradeiro dos corpos dos ex-prisioneiros torturados. No documentário, essas mulheres demonstram que, mesmo diante das tentativas de controle por parte das autoridades, elas continuam desafiando-as. Ao deslocarem-se de suas casas e irem para a região de Calama, elas não estão apenas procurando os restos de seus entes queridos, compreendemos que essas mulheres estão realizando uma ação que vai além, reivindicando o direito a olhar. As mulheres buscadoras de Calama não estão apenas buscando a verdade e a realidade, mas também o direito à existência que foi negado a seus parentes torturados e mortos.

Figura 31 e 32: Violeta Berrios



01:02:29

Ainda em referência as mulheres buscadoras do Calama, Patricio Guzmán montou a seguinte sequência nos apresentando imagens que vão da figura 33 até a 38, nos revelando fotografias em preto e branco dessas mulheres. Essas fotografias em primeiro instante, na figura 33 nos mostra um ato de mobilização feito pela *Agrupación de Familiares de Ejecutados Políticos*, que atuava como uma organização durante a ditadura chilena, reunindo os familiares dos ex-prisioneiros políticos na busca dos desaparecidos. Seguindo, nas outras figuras vemos algumas das mulheres no Deserto do Atacama, provavelmente, em algum dia em que estavam realizando as buscas e podemos ver duas figuras de mulheres segurando a foto de algum familiar desaparecido. No entanto, o encerramento dessa sequência é particularmente interessante, por ocorrer uma transição visual da tela em preto e branco para colorida. Essa transição visual é simbólica, por representar como Patricio Guzmán tenta evidenciar e refletir, inclusive visualmente, sobre os tempos passados e presentes, talvez com o intuito de inferir que o passado daquelas mulheres ainda é muito presente.

Figura 33: Mobilização da *Agrupación de Familiares de Ejecutados Políticos*



Figuras 34, 35, 36, 37 e 38: Fotografias em preto e branco das mulheres buscadoras do Calama

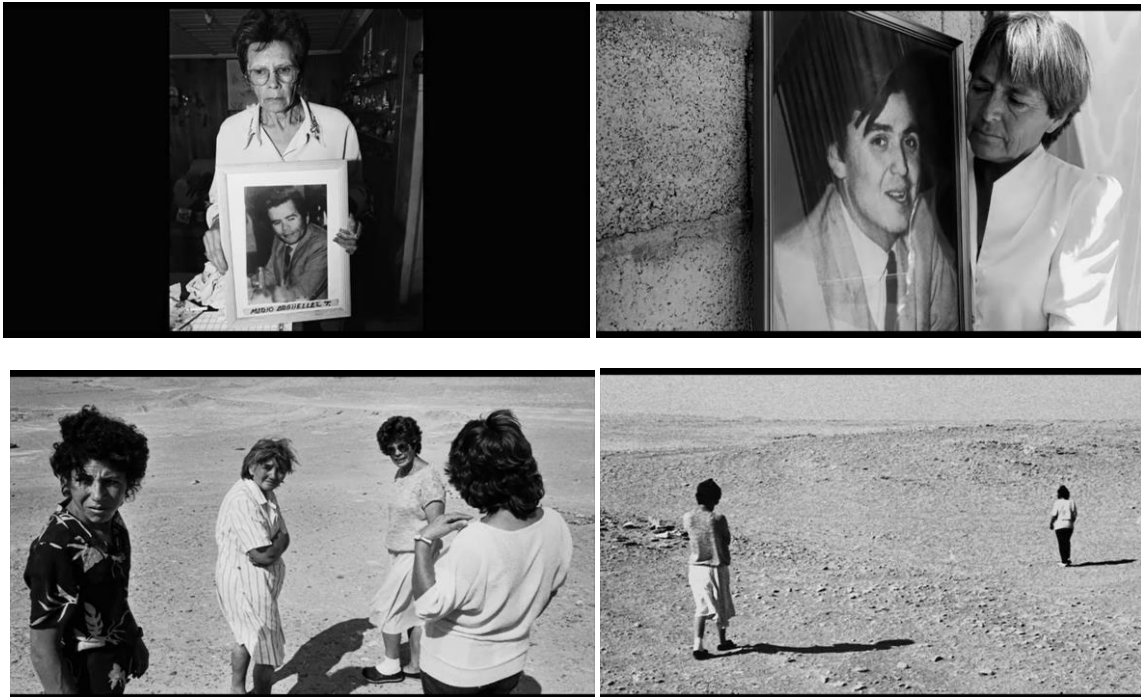


Figura 39: Mulheres do Calama durante as gravações do documentário *Nostalgia de la luz*



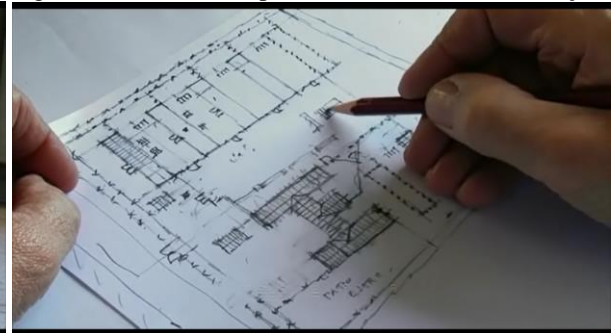
01:10:10 – 01:11:00

Outro testemunho importante para nossa reflexão proposta aqui, refere-se ao do arquiteto chileno Miguel Lawner (figuras 40 a 43), este licenciado pela Faculdade de Arquitetura da Universidade do Chile e que já ocupou o cargo de professor na Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade do Chile, na Universidade Goethe na República Federal da Alemanha e na Real Academia Dinamarquesa de Belas Artes. No documentário de Patricio Guzmán, Lawner é referenciado como *el arquitecto de la memoria*, isso ocorre devido a ações extremamente relevantes que o arquiteto desempenhou ao longo dos anos em que esteve detido nos centros de detenção da ditadura chilena. Durante o tempo em que esteve preso em *Compingim*, local que funcionava como sede da *Infantería de Marina*, localizado na Isla Dawson, no extremo sul do Chile, o arquiteto começou a realizar diversos desenhos dos tipos de torturas que eram realizadas e até mesmo das plantas da prisão em que estava. Na figura 42, podemos ver Miguel Lawner exemplificando o modo como passou a medir as celas e todo o ambiente dos centros de detenção, já na figura 43 temos uma cena na qual o arquiteto aparece realizando um dos desenhos. É importante mencionar que não era apenas o arquiteto que realizava esses desenhos, mais muitas outras pessoas que estavam detidas também adotavam tal prática, principalmente, como uma válvula de escape daquele contexto sombrio em que viviam.

Figura 40: Miguel Lawner, *el arquitecto de la memoria* Figura 41: Desenho *Las perreras*, de Miguel Lawner



Figura 42: Técnica de medição utilizada pelo arquiteto Figura 43: Desenho da planta de um centro de detenção



Em seu desenho *Las perreras* figura 40, Miguel Lawner resgata de sua memória e visa evidenciar uma das formas de tortura, que era realizada no centro de detenção Villa Grimaldi. Nessa obra podemos notar dois pontos de vista, um externo e outro interno. Primeiramente, vemos a forma era a estrutura do local onde ocorriam as torturas. Em *Las perreras*, ou melhor, nos canis, verificamos que há duas colunas, sendo cada uma dividida em três espécies de gaveteiros onde os ex-prisioneiros deviam ficar apenas sentados, devido tal estrutura seguir de fato uma forma de canis de cachorros. No ponto de vista externo, podemos identificar a presença de quatro indivíduos, sendo que três deles aparentam ser militares, devido à posição que ocupam no desenho. Destaca-se que há três pessoas em pé, enquanto uma delas se encontra mais distante, fechando uma das caixas onde os presos eram submetidos a torturas. As outras duas pessoas em pé estão envolvidas em atos de violência, desferindo chutes e golpes com uma espécie de arma contra um quarto indivíduo.

Ao observarmos o desenho em questão, somos levados a refletir que naquele momento estava ocorrendo, no local de tortura, a prisão de um dos ex-prisioneiros. Contudo, ao adentrarmos no ponto de vista interno, considerando as narrativas expostas por Miguel Lawner na parte escrita, somos apresentados à sua própria experiência. Lawner relata ter sido submetido a tapas e chutes em *las perreras*. Ele descreve a maneira como os prisioneiros eram posicionados, assemelhando-se a animais, obrigados a permanecerem agachados em um espaço extremamente reduzido, tais informações nos fornecem uma perspectiva mais aprofundada sobre a opressão vivenciada naquele contexto.

Outro aspecto destacado por Miguel Lawner é a terrível condição da alimentação dos prisioneiros. Segundo o relato do arquiteto, os torturadores abriam as tampas das caixas onde estavam confinados e lhes entregavam uma comida horrível. Com o intuito de criar confusão e desorientação em relação ao tempo de prisão, às vezes eram alimentados a cada dois dias ou a cada duas horas, para desorientá-los e fazer com que perdessem a noção temporal. Essa estratégia era utilizada para agravar ainda mais o sofrimento dos detidos. Além disso, Lawner compartilha a experiência de sua companheira, Gladys Diaz, que ficou presa por dois meses em *las perreras*. Ao retornar, Diaz estava completamente debilitada e sofria intensas dores na coluna. Lawner relata que Diaz presenciou a morte de seu amigo, que estava confinado em um dos compartimentos ao lado dela. Encerrando o trecho escrito do desenho, o arquiteto exclama que estar aprisionado naquelas caixas era um verdadeiro pesadelo.

Figura 44: *Las perreras*

*Las perreras* - Item 000052 Colección 000005. Exposición La vida a pesar de todo.  
 Disponível em: [Archivo Digital de la Fundación Museo de la Memoria y los Derechos Humanos <http://archivomuseodelamemoria.cl/index.php/163666:isad>](http://archivomuseodelamemoria.cl/index.php/163666:isad).

A obra de Miguel Lawner vai além da exposição das terríveis condições e práticas de tortura ocorridas no centro de detenção Villa Grimaldi. Seu objetivo é demonstrar a angústia, o desespero e a desumanização vivenciados pelos prisioneiros. O desenho de Lawner representa uma denúncia contra a violência e a crueldade perpetradas pelos agentes do Estado naquele contexto, uma vez que, por meio da representação visual, Lawner tem em vista denunciar as atrocidades cometidas, compartilhando suas próprias experiências e as de sua companheira, ele destaca a degradação física e psicológica a que eram submetidos, ressaltando a perda da dignidade e a sensação de estarem aprisionados em um pesadelo insuportável. *Las perreras* é uma obra que nos convida a refletir sobre os horrores da repressão política, a violação dos direitos humanos e a necessidade de combater qualquer forma de tortura. Por meio de sua arte e do testemunho pessoal, Lawner caminha em uma tentativa de tornar viva a memória desse período sombrio da história, para que as atrocidades não sejam esquecidas e para que a luta pela justiça e pelos direitos humanos seja perpetuada.

Ao refletirmos sobre o desenho de Lawner com uma abordagem analítica, podemos observar como a visualidade atravessa sua obra, tal qual também assume um caráter de



contravisualidade. Por meio da expressão de suas experiências e das experiências de outros prisioneiros políticos, o arquiteto não apenas denuncia os horrores vivenciados nos campos de concentração, mas também reivindica o direito a olhar, ou melhor, o seu direito a existência. *Las perreras* e outros desenhos de Lawner operam como atos de denúncia, rememoração e reivindicação, agindo também como uma forma de dar voz àqueles que sofreram nas mãos do regime opressor. Através de seus desenhos, o arquiteto desafia as narrativas oficiais e o controle imposto pelo sistema, tal ação de contravisualidade desempenhada por Lawner é uma forma de resistência e de reivindicação do direito ao real. Ao expor as suas experiências e de outros prisioneiros políticos, Lawner não apenas lança luz sobre os horrores passados, mas também mantém viva a memória desses eventos sombrios, buscando reivindicar o direito de contar sua história e de confrontar a negação da existência que ocorreu nos campos de detenção.

## **Considerações finais**

Em virtude do que foi realizado neste trabalho, pode-se concluir que a narrativa construída em *Nostalgia de la luz* e em outros documentários de Patricio Guzmán está centrada na reflexão sobre o contexto ditatorial chileno. O cineasta chileno busca, principalmente, lutar e resistir pelos direitos do povo de seu país por meio de seu trabalho audiovisual. Ao abordar a ditadura instaurada no Chile após o golpe militar em 11 de setembro de 1973, Guzmán denuncia todas as ações (des)humanas perpetradas sob o comando do general Augusto Pinochet, como é evidenciado desde a sua trilogia *La Batalla de Chile*. Além disso, é importante destacar a grande contribuição do cineasta no que diz respeito ao trabalho de resistência da memória, que tem sido construída por indivíduos chilenos desde o contexto ditatorial, principalmente por pessoas como Patricio Guzmán, que foram presas ou torturadas, mortas e até mesmo desaparecidas.

Durante a realização desta monografia, observou-se o amplo uso de *Nostalgia de la luz* em outras pesquisas acadêmicas. No entanto, optou-se por explorar um caminho ainda não explorado relacionado ao gesto nostálgico. Inicialmente, refletiu-se sobre as recepções do documentário em ferramentas e plataformas digitais, como o *Google Trends*, o *Rotten Tomatoes* e o *Letterboxd*, para analisar como contextos específicos interferem no consumo de produtos audiovisuais. A partir desse exercício, foi possível inferir a presença de um certo gesto nostálgico atribuído aos jovens estudantes e militantes, que, movidos pelas memórias de gerações anteriores, também são impulsionados por sentimentos de nostalgia e buscam lutar por seu país, o Chile. Além disso, foi possível refletir sobre como a nostalgia pode ser uma chave de análise ao abordar a questão da infância. Embora *Nostalgia de la luz* não se concentre especificamente na infância, a obra permitiu refletir sobre como os indivíduos experimentaram infâncias distintas. No caso do cineasta, sua infância alegre, que não pode ser recuperada, contrasta com as infâncias roubadas dos *hijos*, que não puderam ser vivenciadas.

Considerando o gesto nostálgico, que surge do desejo de retornar a um lar ou a um tempo específico, observa-se como as mulheres buscadoras de Calama e o arquiteto Miguel Lawner são movidos por essa nostalgia em seus atos de luta e resistência. Caminhar pelo Deserto do Atacama em busca de fragmentos de ossadas de seus familiares é um ato motivado pela nostalgia dessas mulheres, que anseiam por retornar para momentos e tempos vividos com seus familiares desaparecidos ou mortos. Quanto aos desenhos feitos por Miguel Lawner, é possível inferir que o arquiteto também pode ter sido movido por uma certa nostalgia, pois, ao ser preso em diversos centros de detenção, ele realizava seus desenhos pensando incessantemente quando retornaria para sua casa e para sua esposa. Além disso, ao refletir sobre esses atos motivados pela nostalgia, também surge a possibilidade de considerar a construção da contravisualidade como um ato que subverte certas autoridades e reivindica o direito a olhar, a existir. Portanto,

pode-se concluir que até mesmo o documentário *Nostalgia de la luz* pode ser concebido como uma construção de contravisualidade, uma vez que todos os envolvidos na obra, inclusive o cineasta, foram impactados de maneiras diferentes pela ditadura chilena, portanto, todos fazem parte de uma produção que tem em vista denunciar e reivindicar os direitos retirados de milhares de indivíduos chilenos.

## Referências bibliográficas

- AGAMBEN, Giorgio. *Meios sem fim: notas sobre a política*. Autêntica, 2015.
- ALMEIDA, Priscila Cabral. Nostalgia da luz: tempo, espaço e narrativa. **O Olho da História**, n. 23, novembro, 2016.
- BETENCOURT, Rafael. A revolta estudantil e a luta pela democratização do sistema educacional chileno. **Oficina do Historiador**, v. 9, n. 2, p. 175-192, 2016.
- BOYM, Svetlana. Mal-estar na nostalgia. **História da Historiografia**. Ouro preto, n. 23, abril 2017. p. 153-165.
- BOYM, Svetlana. *The future of nostalgia*. Basic books, 2008.
- BRANCO, Sérgio Dias. Nem Luz Pura, Nem Sombra: “Nostalgia da Luz” como Documentário Poético Politizado. **Visões da Luz**, p. 163-174, 2020.
- BUENO, Samuel Torres. Documentário e memória: os usos do testemunho em Nostalgia de la luz. **Revista Eletrônica da ANPHLAC**, v. 20, n. 29, p. 127-156, 2020.
- BUENO, Samuel Torres. O trabalho da memória e as inquietações do tempo presente em Nostalgia da Luz, de Patricio Guzmán. 2020.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. Quando as imagens tocam o real. **PÓS: Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG**, 2012, 206-219.
- ESEVERRI, Máximo. Belleza y sublimidad en Nostalgia de la luz (2010) de Patricio Guzmán.
- FELIPPE, Eduardo Ferraz. Renovar votos com o futuro: nostalgia e escrita da história. **História da Historiografia: International Journal of Theory and History of Historiography**, v. 10, n. 25, 2017.
- FILHO, Ricardo LESSA; CARREIRO, Rodrigo. A Nostalgia da Luz e a Memória das Estrelas: o cinema de Patricio Guzmán. **Culturas Midiáticas**, Ano XI, n. 21, jul-dez, 2018.
- FOUCAULT, Michel. *Vigiar e punir: nascimento da prisão*. Editora Vozes, 2014.
- JAMESON, F. *Pós-modernismo: a Lógica Cultural do Capitalismo Tardio*. São Paulo: Ática, 1991.
- JELIN, Elizabeth. *Los trabajos de la memoria*. Madrid: Siglo XXI, 2002.
- KELLNER, Douglas. Identidade na teoria pós-moderna. In: s. *A cultura da mídia – estudos culturais: identidade e política entre o moderno e o pós-moderno*. Bauru, SP, EDUSC, 2001.
- KNAUSS, Paulo. O desafio de fazer História com imagens: arte e cultura visual. **Artcultura: Revista de História, Cultura e Arte**, v. 8, n. 12, p. 97-115, 2006.

- LIMA, Fernanda Luiza Teixeira. Batalhas pela memória: verdade, reparação e justiça nas narrativas historiográficas e fílmicas sobre a ditadura chilena (1973-2015). 2015.
- MARINI, Ruy Mauro; CASTELO, Rodrigo. O Estado de Contra-Insurgência. **Revista de Estudos e Pesquisas sobre as Américas**, v. 12, n. 3, p. 1-15, 2018.
- MENESES, Ulpiano T. Fontes visuais, cultura visual, história visual: balanço provisório, propostas cautelares. **Revista brasileira de história**, v. 23, p. 11-36, 2003.
- MIRZOEFF, Nicholas. O direito a olhar. **ETD-Educação Temática Digital**, v. 18, n. 4, p. 745-768, 2016.
- MIRZOEFF, Nicholas. On visibility. **Journal of visual culture**, v. 5, n. 1, p. 53-79, 2006.
- MORENO, Patrícia Ferreira. Lentes do presente: uma discussão sobre o Nuevo Cine Latinoamericano. In: **I Seminário Internacional História do Tempo Presente-ISSN 2237 4078**. 2014.
- NORA, Pierre et al. Entre memória e história: a problemática dos lugares. **Projeto História: Revista do Programa de Estudos Pós-Graduados de História**, v. 10, 1993.
- OLIVEIRA, Gláucia Pires. As narrativas da barbárie nos documentários Nostalgia da Luz e Que bom te ver viva: perdas, testemunho e vazios. **GP Cinema do XVI Encontro dos Grupos de Pesquisa da Intercom**. 2016.
- RIOS, Tiago. O cinema arqueológico de Patricio Guzmán. **Tese de Doutorado**. Defendida no Departamento de Comunicação Social da Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro (PUC/RJ). 2014.
- ROCHA, Simone Maria; LAPOUBLE, Cláudia Regina Adrianzen. A Metodologia de análise estilística: tessituras possíveis entre estilo e identidade no filme Nostálgia de la luz. In: **E-Compós**. 2014.
- ROMANCINI, Richard. Ativismo e juventude: os protestos estudantis chilenos (2006 e 2011) e brasileiro (2015). p.1-20.
- SANTIAGO, Francisco das Chagas Fernandes. A virada e a imagem: história teórica do pictorial/iconic/visual turn e suas implicações para as humanidades. **Anais do Museu Paulista: História e Cultura Material**, v. 27, 2019.
- SEIXAS, Jacy Alves de. Os tempos da memória:(Des) continuidade e projeção. Uma reflexão (in) atual para a história?. **Projeto História: Revista do Programa de Estudos Pós-Graduados de História**, v. 24, 2002.
- SELIGMANN-SILVA, Márcio. O lugar do testemunho. **Tempo e Argumento: Revista do Programa de Pós-Graduação em História**, v. 2, n. 1, p. 3-20, 2010.

TEDESCO, Marina Cavalcanti. Nuevo Cine Latinoamericano: uma análise do cânone a partir do gênero. **Aletria: Revista De Estudos De Literatura**, v. 30, n. 3, p. 39-62, 2020.

VILLAÇA, Luís Martins. Nostalgia da luz (2010) e o filme-ensaio: uma proposta de análise a partir da trajetória cinematográfica de Patricio Guzmán. **Tese de Doutorado**. Universidade de São Paulo. 2015.

VILLAÇA, Mariana Martins. Os acontecimentos de 1968 e seu impacto na produção e circulação do Nuevo Cine Latinoamericano. **Anais Eletrônicos do VIII Encontro Internacional da ANPHLAC**, 2008.

VITULLO, Julieta. Nostalgia de la luz, de Patricio Guzmán: el cine como máquina del tiempo. **Kamchatka. Revista de análisis cultural**, n.02. 2013.

ZAMBRA, Alejandro. *Formas de voltar para casa*. Trad. José Geraldo Couto. São Paulo: Tusquets, 2019.

### Fontes

LAWNER, Steiman Miguel. Las perreras. Desenho em tinta chinesa. Copenhagen, maio de 1976. Las perreras também são chamadas de “Las Casas Corvi”. Item 000052. Colección 000005 - Exposición La vida a pesar de todo. In: Archivo Museo de la Memoria. Disponível em: <http://www.archivomuseodelamemoria.cl/index.php/163666;isad>.

NOSTALGIA de la luz. Roteiro e Direção: Patricio Guzman. Produção: Antonio Ballestrazzi, Jutta Krug, Meike Martens, Fernando Osorio, Verónica Rosselot, Renate Sachse e Cristóbal Vicente. Coprodução: Atacama Productions (França), Blinker Filmproduktion e WDR (Alemanha) e Televisão Espanhola - TVE (Espanha). Icarus Films, DVD, 90 min, 2010.

### Websites e plataformas

ATKINSON, Michael. Chile’s One-Man Truth Commission. **In these times**, 2 de maio de 2011. Acesso em: 26 mar. 2023.

CATALDO, Jesse. Review: Nostalgia for the Light. **Slant Magazine**, 15 de março de 2011. Acesso em: 26 mar. 2023

Cineasta Patricio Guzmán. **Portal del Cine y el Audiovisual Latinoamericano y Caribeño**. Disponível em: <http://cinelatinoamericano.org/cineasta.aspx?cod=302>. Acesso em: 13 fev. 2023.

Entrevista a Patricio Guzmán (en Historias del Cine Chileno). **CineChile - Enciclopedia del cine chileno**. 2013. Disponível em: <https://cinechile.cl/entrevista-a-patricio-guzman-en-historias-del-cine-chileno/>. Acesso em: 13 fev. 2023.

Filmando la memoria obstinada de Chile - Patricio Guzmán (1941-). **Memoria Chilena, Biblioteca Nacional de Chile**. Disponível em: <http://www.memoriachilena.gob.cl/602/w3-article-766.html>. Acesso em: 13 fev. 2023.

Nostalgia de la luz. **IMDB**. Disponível em: <https://www.imdb.com/title/tt1556190/>. Acesso em: 10 fev. 2023.

Nostalgia de la luz (2010) 01/01/2010 - 19/02/2023. **Google Trends**. Disponível em: [https://trends.google.com/trends/explore/TIMESERIES/1677124800?hl=es&tz=180&date=2010-01-01+2023-02-19&q=%2Fm%2F0bj7j\\_m&sni=3](https://trends.google.com/trends/explore/TIMESERIES/1677124800?hl=es&tz=180&date=2010-01-01+2023-02-19&q=%2Fm%2F0bj7j_m&sni=3). Acesso em: 19 fev. 2023.

Nostalgia for the light (2010). **Letterboxd**. Disponível em: <https://letterboxd.com/film/nostalgia-for-the-light/>. Acesso em: 19 fev. 2023

Nostalgia for the light. **Rotten Tomatoes**. Disponível em: [https://www.rottentomatoes.com/m/nostalgia\\_for\\_the\\_light](https://www.rottentomatoes.com/m/nostalgia_for_the_light). Acesso em: 02 mar. 2023.

Patricio Guzmán. **La web de Patricio Guzmán**. Disponível em: <https://www.patricioguzman.com/>. Acesso em: 13 fev. 2023.

Patricio Guzmán. **CineChile - Enciclopedia del Cine Chileno**. Disponível em: <https://cinechile.cl/persona/patricio-guzman/>. Acesso em: 13 fev. 2023.

POWERS, John. The Past, Always Present In The Atacama Dark. **NPR (National Public Radio)**. 20 abril de 2011. Acesso em: 26 mar. 2023.

## Vídeos

CASA DE AMÉRICA. Nostalgia de la luz. 2018. (Vídeo da entrevista com Patricio Guzmán recuperado do arquivo Casa de América de 25 de outubro de 2011). Disponível em: [https://www.youtube.com/watch?v=at\\_a7MHGDnE](https://www.youtube.com/watch?v=at_a7MHGDnE). Acesso e m: 10 fev. 2023.