

NOSTALGIA DE LA LUZ (2010)... OU QUANDO OS OLHOS TOCAM A DOR

Rogério Luiz Oliveira¹

Resumo: A reflexão é dedicada à direção de fotografia do documentário *Nostalgia de la luz* (2010), dirigido por Patricio Guzmán. A intenção é realizar um estudo sobre as estratégias da cinematografia assinada por Katell Djian a fim de compreender o modo como a diretora de fotografia contribui para a criação de sentidos, a partir das diferentes escolhas formais relacionadas a regimes de memória em torno do diretor e da sua relação com a Ditadura Militar chilena. A análise estará centrada, especificamente, na experiência háptica promovida pela iluminação (Marks, 2000). Propõe-se, desse modo, uma leitura sobre a cinematografia de *Nostalgia de la luz*, buscando evidenciar de que forma a direção de fotografia promove um fenômeno háptico.

Palavras-chave: Cinematografia, Luz, Memória, Háptico, Documentário.

NOSTALGIA DE LA LUZ (2010)... OR WHEN EYES TOUCH PAIN

Abstract: This reflection is dedicated to the cinematography of the documentary *Nostalgia de la luz* (2010), directed by Patricio Guzmán. The intention is to conduct a study on the strategies of cinematography signed by Katell Djian in order to understand how the director of photography contributes to the creation of meanings, based on the different formal choices related to memory regimes surrounding the director and his relationship with the Chilean Military Dictatorship. The analysis will focus specifically on the haptic experience promoted by lighting (Marks, 2000). Thus, we propose a reading of the cinematography of *Nostalgia de la luz*, seeking to highlight how the cinematography promotes a haptic phenomenon.

Key words: Cinematography, Light, Memory, Haptic, Documentary.

¹ Professor do Curso de Cinema e Audiovisual e do Programa de Pós-Graduação em Memória: Linguagem e Sociedade, da Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia – UESB.

Introdução

Nostalgia de la luz (2010) é um filme dirigido pelo cineasta chileno Patricio Guzmán². A cinematografia é assinada por Katell Djan, diretora de fotografia que atua no audiovisual francês desde a década de 1990³. A opção metodológica, neste texto, é pelo estudo de um fragmento do filme, concentrado nos oito primeiros minutos. Parte-se de um efeito de luz, em particular, que funciona como uma espécie de porta de entrada para as questões e formas exploradas ao longo do filme. Essa materialidade é contemplada à luz de uma ferramenta teórica que cerca a imagem por diferentes lados. De um, recorre a uma “teoria da memória das formas”, tal como sugere Georges Didi-Huberman (2013, p. 57). Nessa vertente, a observação das imagens é orientada pela possibilidade de perceber a construção formal como um fenômeno de latências e anacronismos (*idem*), ambos termos utilizados pelo pensador supracitado ao se referir à dimensão da memória embutida nas imagens. Ou seja, quando contemplamos os planos e sequências do filme, somos orientados pela ideia de que eles contêm temporalidades traduzidas em formas. Por outro lado, a investigação está alicerçada numa teoria aplicada à imagem, aqui recortada pela noção de háptico. A proposta é movida por um interesse que ressoa os estudos de Laura Marks, especialmente em seu *The Skin of the film* (2000). A autora busca evidenciar as muitas maneiras como obras cinematográficas representam memória e experiência “por meio de um apelo ao conhecimento não visual, ao conhecimento corporificado e às experiências dos sentidos, como tato, olfato e paladar”⁴ (MARKS, 2000, p. 2). Ao sugerir uma visualidade háptica ou tátil, Marks inspira a observar as texturas da imagem de maneira particular e intensa no que diz respeito à construção de sentidos.

² O filme é o primeiro de uma trilogia estudada pelo autor. O conjunto é complementado pelos outros dois filmes: *El Botón de Nácar* (2015) e *La Cordillera de los sueños* (2019). As três obras têm a Ditadura Militar chilena como tema central. Em cada um deles, o diretor constrói uma analogia entre as especificidades e atrocidades cometidas pelo Regime.

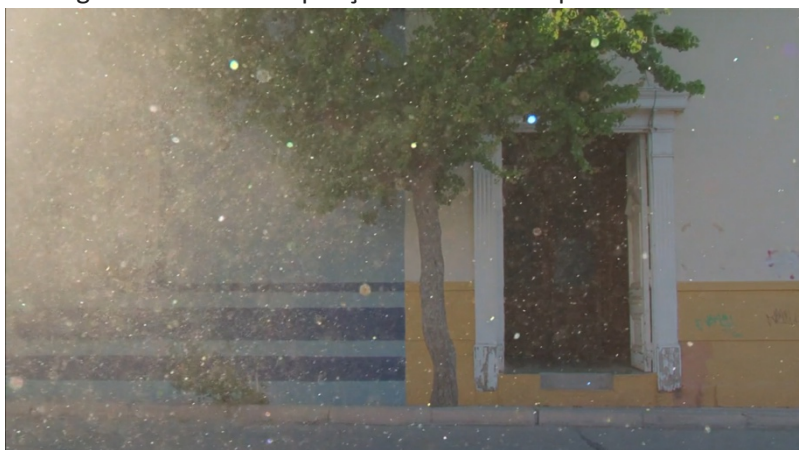
³ A fotógrafa tem assinado produções tanto documentais quanto ficcionais realizadas na França e em outros países da Europa. Colaborou com a cinematografia de filmes como *Para Sempre Mozart* (1996), de Jean-Luc Godard, e *Barakat!* (2006), dirigido por Djamila Sahraoui.

⁴ “(...) through an appeal to nonvisual knowledge, embodied knowledge, and experiences of the senses, such as touch, smell, and taste”.

A tríade teórica é complementada pelo entendimento de geografia sensorial (Rodaway, 1994), mediado por Irene Depetris Chauvin (2019) e ampliado num diálogo com a ideia de “experiência superficial” (Bruno, 2014), proposta por Giuliana Bruno. A aproximação dessas duas pesquisadoras colabora com o estudo no sentido de contemplar a materialidade oferecida pela direção de fotografia, contribuindo com indagações que ajudam a encontrar construção de sentido onde se poderia enxergar apenas reprodução de objetos e espacialidades.

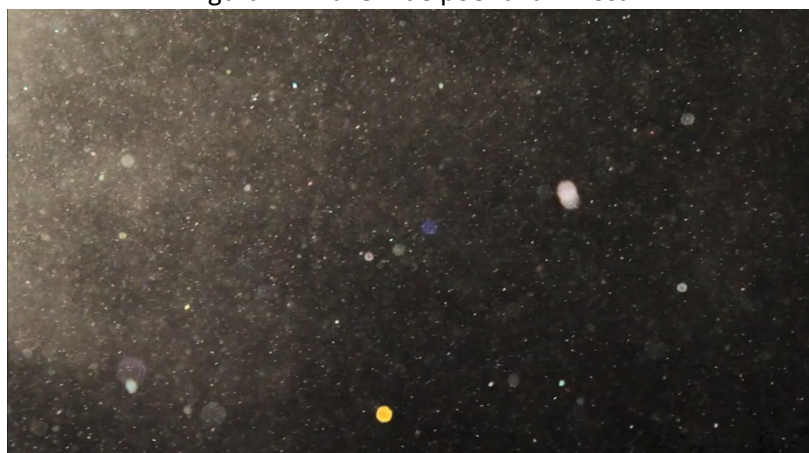
Condição háptica de um tecido de luz

Figura 1 – Primeira aparição da nuvem de poeira luminosa



Fonte: *Frame* do documentário *Nostalgia de la luz* (2010)

Figura 2 – Nuvem de poeira luminosa



Fonte: *Frame* do documentário *Nostalgia de la luz* (2010)

Um fragmento do filme funda a nossa análise. Ele é caracterizado por um efeito de luz. A primeira vez que aparece, evolui sobrepondo a imagem do plano anterior, que enquadra, parcialmente, uma árvore e a fachada de duas casas. Por meio do efeito, a luz ganha autonomia num jogo de mobilidade dentro da tela. É projetada à condição de coisa, tal como sugere Giuliana Bruno, ao evocar o filósofo Lucrécio. As imagens de *Nostalgia de la luz* configuram a imagem cinematográfica “como um pano, lançado como matéria que voa para o ar”⁵ (BRUNO, 2024, p. 2). Para a pensadora, “a matéria de uma imagem se manifesta na superfície”⁶ (BRUNO, 2014, p. 2). Este entendimento é indispensável à leitura aqui proposta, pois é justamente essa a sensação a ser destacada nestas linhas iniciais, reverberando a própria Giuliana Bruno, a partir de seu estudo sobre *Coney Island at Night* (1905), de Edwin Porter: a de que no cinema tem-se a possibilidade de compreender a “tela como tecido” (Bruno, 2014, p. 60). O nosso ponto de partida imagético, por sua vez, combina com essa forma de entendimento, já que as pequenas partículas iluminadas tanto flutuam quanto preenchem a tela. A maneira como Bruno compreende a materialidade cinematográfica evidencia uma primeira faceta desse fenômeno háptico filtrado pelo conceito de Laura Marks. Imagem enquanto tecido instaura a possibilidade de compreendê-la como algo que pode ser tocado e sentido. A imagem com suas texturas sendo acessada pelos olhos; os tecidos e suas urdiduras, de modo similar, manejados pelo tato.

Ao considerar o filme fotografado por Katell Djian dessa forma, parece encontrarmos um modo de dizer: se o filme é como um tecido de luz, a câmera é como uma máquina de costura. Ela tece, alinha e sobrepõe camadas expressivas, dentre as quais figuram as luminosas. De outro modo, essa poeira luminescente ilustrada na imagem de abertura da seção advém e sugere emanar do passado. A direção de fotografia é assumida, portanto, como uma ferramenta que, por meio da luz, congrega distintos “diferenciais de tempo”, para falar como Didi-Huberman (DIDI-HUBERMAN, 2015, p. 23).

⁵ “It is configured like a cloth, released as matter that flies out into the air”.

⁶ “the material of an image manifests itself on the surface”.

É inevitável observar essa nuvem de poeira luminosa sem considerar o debate acerca da memória e do modo como, ao compreender o dispositivo cinematográfico como promovedor de uma experiência tátil, Laura Marks evoca essa faculdade da reflexão advinda de Henri Bergson, não sem antes passar por Gilles Deleuze: “Sugerirei que a teoria do cinema tempo-imagem de Deleuze permite uma discussão sobre a qualidade multissensorial do cinema, dada sua base na teoria de Bergson de que a memória é corporificada nos sentidos”⁷ (Marks, 2000, p. 14). O imbricamento entre imagem e tecido implica, à luz desse atravessamento Bruno-Marks, em tramas que podem ser sentidas, percebidas e tocadas, cada uma à sua maneira. Inspirado nesta ideia, é possível pensar no quanto, ao tocar - com os olhos -, a nuvem de partículas, somos remetidos aos grãos de areia que escapam por entre os dedos das mulheres que procuram os restos mortais de familiares desaparecido(a)s durante a Ditadura Militar chilena e que podem estar no Deserto do Atacama⁸. Tocar a areia desse modo (Figuras 3 e 4), é como tocar a atmosfera de silêncios e possíveis vestígios deixados pelas pessoas familiares. Em outras palavras, é tocar um tecido de areia que cobre vestígios de um passado em aberto. O gesto dessas mulheres é absolutamente voltado para a memória de parentes. A aproximação formal entre pó luminoso e nuvem de poeira que cobre as senhoras de Calama em suas buscas infinitas, suscita, por analogia, um mesmo sentimento: o de que, talvez, certos ecos do passado encobrem a superfície do presente, e vice-versa. Ambas as torrentes de grãos simbolizam, em certa medida, que a busca pelo passado ao mesmo tempo em que encontra resistência, também resulta em achados. A própria dinâmica do deserto, com sua areia movente construidora de camadas sobre camadas, configura uma superfície que precisa ser escavada.

⁷ “I will suggest that Deleuze's theory of time-image cinema permits a discussion of the multisensory quality of cinema, given its basis in Bergson's theory that memory is embodied in the senses”.

⁸ A respeito dessa procura, cabe extrair um trecho da narração do próprio Patricio Guzmán: “As mulheres de Calama procuraram durante 28 anos, até 2002. Algumas continuam procurando, porque as vítimas seguem aparecendo. Durante a filmagem deste filme, se encontrou o corpo de uma detenta, desaparecida em outro lugar do deserto” (52’12’’).

Figura 3 – Violeta Berrios escava em busca de corpos de pessoas desaparecidas



Fonte: *Frame* do documentário *Nostalgia de la luz* (2010)

Figura 4 – Mulher escava em busca de corpos de pessoas desaparecidas



Fonte: *Frame* do documentário *Nostalgia de la luz* (2010)

Este delineamento inicial acerca da visualidade háptica, segundo Laura Marks, inspira também considerar o estado da arte da pesquisa sobre direção de fotografia no Brasil. É possível pensar que algumas escolhas da cinematografia geram efeitos hápticos, permitindo que os olhos possam tocar alguns objetos, como diz Taís Nardi, em sua tese de doutorado dedicada à relação entre forma e sentido na direção de fotografia (Nardi, 2024, p. 145). A pesquisadora, ao argumentar a favor da maneira como os corpos são impactados pelos efeitos criados pela direção de fotografia, inspira a refletir sobre como a cinematografia de *Nostalgia de la luz* convida a um mergulho em diferentes escolhas formais relacionadas a regimes de memória em torno do diretor e de sua relação com a Ditadura Militar chilena.

De modo parecido e, no nosso caso, complementar, outra pesquisadora da área motiva a adoção dessa ideia como ferramenta analítica. Em *Intensidades da Imagem* (2020), Cyntia Calhado, ao tratar mais especificamente do encontro entre luz projetada e espectador(a), enfatiza os “estímulos sensórios que favorecem o acionamento do sistema háptico”, a partir de uma mediação feita pela direção de fotografia (Calhado, 2020, p. 104). Do mesmo modo, ela está interessada em perceber a maneira como a experiência sensorial, provocada pelas imagens em movimento, reverbera no corpo espectral.

A junção desses esforços investigativos supramencionados abre vasto caminho para a construção de uma chave analítica aplicável ao conjunto de imagens aqui considerado. As sequências de planos constituem um bloco de sensações. A esta altura já podemos recorrer ao termo deleuzeano, pois o háptico – e nisso Laura Marks também o encontra -, também integra o repertório do filósofo (Deleuze, 2007). Suas contribuições nos fazem pensar no quanto essa capacidade háptica é responsável pela criação de uma atmosfera de sensações.

Figura 5 – Parte de corpo encontrado no Deserto do Atacama



Fonte: *Frame* do documentário *Nostalgia de la luz* (2010)

O panorama teórico faz sentido quando retomamos as imagens do filme. A condição sensorial que está nas formas acima citadas ganha correspondência numa das sequências mais fortes do documentário. Durante as filmagens, o corpo de uma prisioneira política do regime de Pinochet foi encontrado. De todas as tomadas da sequência que detalham esse corpo, destacamos o plano detalhe por sua força plástica

e material no contexto em questão. As incessantes buscas são recompensadas com essa descoberta. Além disso, num estudo que considera a dimensão tátil das imagens, é, no mínimo, sugestivo ver esse plano detalhe. Dedo da mão de uma mulher, de quem não conhecemos o nome, e areia do deserto estão justapostos. O plano detalhe aproxima nosso olhar de uma pequena parte do corpo. O dedo e a possibilidade do toque; o membro inerte e a anulação do tato; o vestígio de um crime e mais uma prova das ações aniquiladoras do Regime de Pinochet. São muitas as razões que nos levam a escolher este plano dentre os outros. A imagem do corpo enterrado sob a areia do deserto nos remete à ideia da qual nos valemos teoricamente. É como se o tecido de luz, ao qual temos nos referido, também estivesse encobrindo os corpos de vítimas da ditadura. Braços e mãos inertes que já não sentem esse tecido. A mobilidade das partículas de luz encontra correspondência nos grãos do chão do Atacama. É como se o lençol de areia encobrisse corpos. O vento que sopra no presente revolve os pequenos corpúsculos - sejam eles arenosos ou luminescentes -, servindo como imagem da memória. É como se areia e luz, experimentadas no filme, formassem uma só trama. A memória do realizador está conectada com as de toda uma teia de acontecimentos e lacunas. A cinematografia age como uma máquina que conecta esses fios.

Entendendo a materialidade dessa maneira, pode-se estender esse tecido sobre a narrativa como um todo. E, neste sentido, encontraremos uma sobreposição de camadas de luz tanto sobre a dimensão coletiva relacionada ao Regime Militar, quanto também individual.

Figura 6 – Luz incide na parede de uma casa



Fonte: *Frame* do documentário *Nostalgia de la luz* (2010)

Figuras 7, 8, 9 e 10 – Luz incide sobre móveis e objetos



Fonte: *Frames* do documentário *Nostalgia de la luz* (2010).

Além da poeira luminescente que banha a tela, a luz incidirá sobre paredes do interior de uma casa, dos seus móveis e objetos. Na sequência de abertura, a luz toca espaços de recordação do diretor Patricio Guzmán. Filma elementos que simulam o ambiente da sua infância no Chile no período pré-Regime. Objetos iluminados com uma luz incidente, direta e dura. Não se trata de um simples capricho, tem sentido narrativo. Um volume de luz caracterizado pela mesma temperatura de cor que a nuvem luminosa da primeira sequência destacada. Essa escolha sutil, que abarca a direção de fotografia, impulsiona um jogo de aproximação formal. É como se fosse parte de um mesmo tecido estendido desde um passado longínquo que envolve o pó das estrelas, até um passado mais próximo, o da infância do diretor. Essa luz incide sobre objetos e lugares de recordação. Tem-se um encontro com temporalidades em torno desses itens. A narração do próprio diretor, ouvida enquanto vemos as imagens, nos remete à dimensão pretérita à qual Guzmán se refere. O passado do diretor se junta às inúmeras variações temporais que constituem a camada imagética do filme, criando um mesmo pano que, balançado pelo vento da memória, se estende sobre diferentes espaços.

A dramatização de um efeito háptico

A condição expressiva da iluminação da sequência anteriormente destacada encontrará um bom ponto de contato na elaboração de Fabrice D'Allones Revault. Ao oferecer uma contraposição entre realismo e irrealismo, ele faz pensar na maneira como a luz no filme transita num meio termo de características entre o Cinema Clássico e o Cinema Moderno. Para Revault, a luz no cinema é manifestada nestes dois grandes grupos: "No classicismo, se produz uma luz de espírito - senão de essência - teatral". Já no cinema moderno, "é reproduzida uma luz de espírito - senão de essência - documental" (D'Allones, 2021, p. 353). A luz no documentário segue um caminho híbrido, transitando entre um e outro, da seguinte maneira: ao passo em que forja uma situação de luz, também "vai ao encontro do realismo" (*idem*, p. 358). Ao escolher o momento certo da captura desses raios que incidem sobre os espaços/objetos, aproxima-se de um traço realista; já quando constrói uma nuvem de partículas, dramatiza-se. Logo nos primeiros minutos, assim que a primeira nuvem de poeira de luz atravessa o quadro, tem-se o indício de que o projeto de cinematografia prevê o rompimento com uma aparente "insignificância" (*idem*, p. 353) de uma luz que toca as coisas. A poeira de luz cabe na definição de "teatralização significativa" (*idem*, p. 359), defendida por Revault, ideia que nos dá a possibilidade de compreendê-la como um "artefato arbitrário" (*idem*), justamente por forjar um sinal luminoso. O que não quer dizer que seja um recurso deslocado narrativamente. Pelo contrário, funciona como recurso de metaforização de uma abordagem essencialmente realista.

A reflexão, contudo, deve estar atenta ao fato de que na construção da cinematografia "pode-se até, sem intervir de forma alguma, buscar no mundo (natureza ou civilização) estados de luz que façam sentido no filme" (*idem*). Este é o primeiro gesto da cinematografia em *Nostalgia de la luz*. O simples ato de aguardar o exato momento da incidência da luz naqueles lugares indica traço de busca por organização da luz do mundo e uma consequente criação de ambivalência.

No mundo, a luz é desorganizada, portanto, não estabelece hierarquias (senão acidentalmente): banha os seres e as coisas sem se preocupar em privilegiar ou apagar determinado ser ou coisa, o que reforça sua ausência de sentido. Em resumo, a luz no mundo não tem em si um projeto significativo. No cinema, como em toda obra, existe um projeto: a luz do filme é necessariamente mais ou menos significante. (*idem*, p. 353)

O princípio contido no excerto motiva, em parte, a reflexão aqui proposta. O cinema encontra na função estética da luz, para tomar as palavras de Roberto Gill Camargo (2012), a possibilidade de expressão de sentidos. Inserida no arranjo dos elementos de linguagem fílmica, a iluminação participa de um jogo de complementação. Ao encontrar objetos e espaços, por exemplo, cria uma materialidade distinta da realidade. Direciona e organiza, por meio dos recursos particulares, o caos.

O filme, nesses termos, dramatiza uma luz documental. São luzes que entram pela janela da cozinha e banham objetos deste espaço. São raios de sol de uma luz natural. Casualmente, invadem a casa. Nada de excepcional, poderíamos concluir num primeiro momento. Toca, sutilmente, o tecido estampado da cortina. Cria formas, com sombras irregulares ocasionadas pela angulação da fonte de luz e dos obstáculos que encontra pelo caminho, transformados em molduras. Não é uma luz posicionada intencional e estrategicamente. A escolha pelo momento da captura do instante, no entanto, dá pistas de uma desconfiança confirmada pelo tom da voz *off* que acompanha ou é acompanhada pelas imagens em movimento. Essa luz que invade a cozinha vazia é uma materialização de um sentimento de memória. É uma espécie de vento incontrolável e espontâneo que faz esses lampejos pretéritos banharem esses recintos mnésicos, constituindo uma “topografia da memória”⁹ (Chauvin, 2009, p. 190).

A transformação pela qual a luz passa nesses poucos fragmentos dá conta do potencial de metamorfose deste elemento tão fundamental à cinematografia. A propósito, cabe sublinhar o quanto está nessa capacidade de mutação o seu principal atributo. Revisitando Nietzsche, Didi-Huberman até diria que esse traço plástico está

⁹ “Topografía de la memoria”.

justamente na “sua relação com o tempo dos corpos” (Didi-Huberman, 2013, p. 141). Em outras palavras, o pensador francês nos informa sobre o háptico. Quer dizer, ao se ajustar à condição dos corpos que agora lidam com uma matéria que inquieta o passado, estes seres são tocados por estas imagens.

Quando a areia do Deserto do Atacama se transmuta em partículas de uma cinematografia forjada, por meio de recursos de pós-produção¹⁰, há um ponto de contato com as agentes narrativas que revolvem a terra em busca de rastros de entes querido(a)s. Enquanto elas tocam a areia com as pontas dos dedos, nós, espectadores/espectadoras, a experienciamos com os olhos.

O embaralhamento de texturas

Partiremos, aqui, de uma ideia sugerida por Giuliana Bruno: a “qualidade textural”¹¹ (2014, p. 213) que preenche o fazer artístico. No nosso caso, visitar o princípio da textura é abrir espaço para falar sobre um aspecto fundamentalmente constituinte da cinematografia. No filme em questão, a textura funciona como elemento tradutor de diferentes temporalidades. Faz isso em diferentes suportes: seja nos objetos, na paisagem ou nos corpos, ela é criada ou percebida com o recurso da luz. Ela direciona nosso sentido para uma atmosfera pretérita e nos faz perceber a superfície da imagem com outra intensidade e força. É adequada, nesse sentido, a lembrança de Didi-Huberman sobre a dinâmica de movimentações e tensões da esfera estética, à luz de Gilles Deleuze e em derredor dos objetos:

O próprio objeto é força, expressão de uma força (...), aparecimento de uma força. (...) Um mesmo objeto, um mesmo fenômeno, muda de sentido conforme a força que dele se apropria. (...) Uma coisa tem tanto sentido quantas são as forças capazes de se apoderar dela (Deleuze apud Didi-Huberman, 2013, p. 138).

A inspiração teórica que adotamos faz pensar que a luz promove uma metamorfose dos objetos. Mesmo não sendo exatamente os mesmos da memória do

¹⁰ O efeito visualizado leva a acreditar que trata-se de um recurso especial de pós-produção. Os indícios fundamentais são a forma das partículas luminosas, além da baixa velocidade com que aparecem na tela.

¹¹ “textural quality”.

diretor do filme, eles são movimentados por uma força feita, a princípio, de uma dupla temporalidade: primeiro, a que diz respeito à memória do diretor que agora revisita suas memórias; segundo, a do contexto político em torno da Ditadura Militar.

Nestes termos, compreendemos a luz como uma força que tonifica os objetos e o espaço. Ela contribui para a materialização de uma textura que podemos tocar com os olhos. Ainda pensando com Giuliana Bruno, esse entrelaçamento das paredes, cortinas, móveis, utensílios, objetos em condição reminiscente e luz gera uma “profundidade material”¹² que torna a “superfície flutuante”¹³ (Bruno, 2014, p. 49). A luz funciona, nesse sentido, como uma ponte entre nós e a superfície das coisas. Nesse atravessamento, temos a chance de nos aproximar de uma sensação ao mesmo tempo nostálgica e melancólica criada no filme¹⁴. Há nostalgia quando a luz toca a superfície de uma infância tranquila, de um passado do qual guarda-se bons sentimentos e lembranças; há melancolia por saber e desejar que a intensidade dessa luz tomou outra direção e o futuro reservava tantos percalços e violências.

O embaralhamento de texturas (luz nos objetos, poeira de luz, areia por entre os dedos das mulheres) forma um bloco de conexão entre essas temporalidades. Ao afirmar isso, é difícil fugir da indagação nietzschiana que tanto interessa a Didi-Huberman, fazendo-o perguntar: “E se a memória e a sensação fossem o *material* das coisas? (Nietzsche, 2013. p. 139).

Ao projetar luz sobre os espaços em questão, a direção de fotografia promove uma espécie de vitalização das superfícies que forjam/simulam o passado, tonificando essas superfícies (Bruno, p. 64). Em termos práticos, à luz de Irene Depetris Chauvin, essa vitalização sugerida por Giuliana Bruno encontra ponto de “ativação do tato a partir da memória cultural e sensorial de cada espectador, ao mesmo tempo que se abre uma dimensão de comunicação com o exterior, já que tocar sempre implica ser tocado” (Chauvin, 2019, p. 95, tradução nossa).¹⁵

¹² “material depth”.

¹³ “floating surface”.

¹⁴ O escritor brasileiro Carlos Heitor Cony nos ajuda com uma boa definição: “nostalgia é saudade do que houve. Melancolia é saudade daquilo que podia ter sido” (CONY, 1999).

¹⁵ “(...) activación del tacto a partir de la memoria cultural y sensorial de cada espectador, al mismo tiempo que se abre una dimensión de comunicación con el exterior, ya que tocar siempre implica ser tocado”.

O modelo teórico-analítico elaborado pela pesquisadora argentina aponta para a relação entre as texturas e a construção de uma “sensação de memória” (*idem*, p. 95-96). Esse vínculo, tão notado nas imagens de *Nostalgia de la luz*, é favorecido e impulsionado pela capacidade que as imagens, especialmente dessa segunda sequência de planos, têm do ponto de vista mnemônico: “A dimensão háptica como intensificador afetivo da memória fica evidente inúmeras vezes quando o registro do presente explora as texturas e visa convertê-las em memórias para o futuro.” (*idem*, p. 96).¹⁶ Ao estudar o próprio *Nostalgia de la luz*, citando Jonathan Flatley, a autora acrescenta a este assunto o tema da melancolia como sentimento que, no estudo das luzes em questão, sugere a projeção de um cenário vindouro:

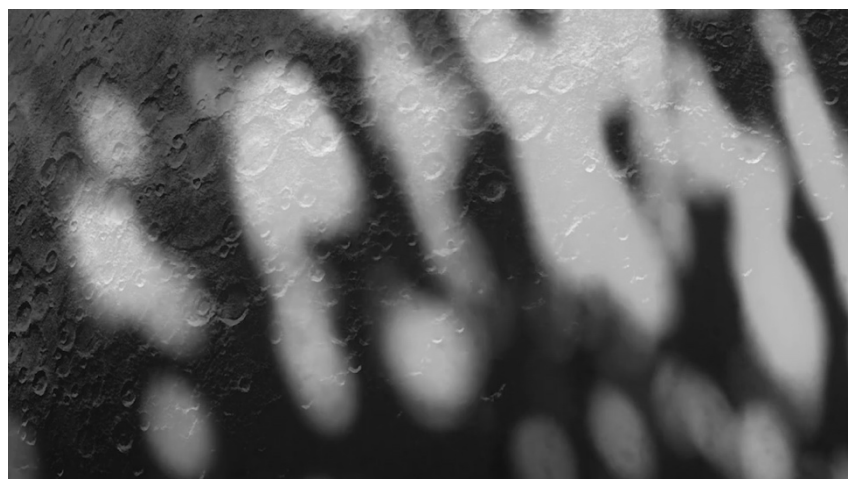
Segundo Jonathan Flatley, é possível pensar o potencial político da melancolia, assumindo que ‘melancolia’ não implica necessariamente cair num estado de paralisia depressiva, mas pode funcionar como impulso para a reconquista de desejos ou reescrita da história. (*idem*, p. 169)¹⁷

Esse estado melancólico que atravessa o filme reverbera numa contemplação oferecida pelo diretor em forma de camada narrativa: a astronomia e todas as relações referentes a essa ciência. Bastaria, para tanto, ressaltar que o filme inicia com planos de um observatório. Os primeiros dois minutos e quarenta segundos são constituídos de detalhes de telescópios, ferramentas, instrumentos, engrenagens, peças utilizadas na observação do espaço. Dali, a montagem segue para imagens da lua, dos astros, oferecendo-nos uma luz que advém do passado. Uma condição melancólica embutida no ato de observação e percepção da luz das estrelas. O tecido costurado pela cinematografia de Katell Djan, desse modo, se estende sobre as paredes e objetos da casa da infância de seu diretor, como quem quer dizer sobre a superfície da lua. Há afluência formal entre as crateras lunares e a circularidade dos feixes de luz projetados na parede da cozinha que destacamos.

¹⁶ “La dimensión háptica como intensificador afectivo de la memoria se pone en evidencia numerosas veces cuando el registro del presente explora las texturas y apunta a convertirlas en recuerdos para el futuro”.

¹⁷ “De acuerdo con Jonathan Flatley, es posible pensar el potencial político de la melancolía, asumiendo que “melancolizar” no implica necesariamente caer en un estado de parálisis depresiva, sino que puede funcionar como el impulso para la reconquista de deseos o reescrituras de la historia.”

Figuras 11 e 12 - crateras da lua e das formas circulares nas paredes



Fonte: *Frames* do documentário *Nostalgia de la luz* (2010).

De certo modo, a analogia joga a favor da universalização do debate político. Como muitas vezes faz o filme, ao subverter o olhar para a perspectiva do Universo, para olhar a Terra, temos a compreensão de que o que acontece no planeta tem a ver com todo mundo que nele habita. No que tange a experiência particular da direção de fotografia, há também uma subversão. Ao projetar raios luminosos sobre o interior de uma casa antiga, o tom melancólico projeta para o futuro, assim como testemunhamos nos astros no céu, a sobrevivência de um rastro do passado.

Ao elaborar as implicações de uma plasticidade do devir, outra vez evoco Didi-Huberman e sua leitura de Nietzsche, a partir do entendimento de que é preciso promover fraturas na história (Didi-Huberman, 2013, p. 139). *Nostalgia de la Luz*, não nos esqueçamos, está ancorado num episódio histórico. A luz do filme é submetida a

uma revisitação de fatos. Luz e historicismo são colocados num mesmo palco, forjando o “material das coisas em si” (*idem*). Como desdobramento disso poderíamos perguntar: a luz, então, materializa um trauma? Mais do que isso, lograríamos assumir a luz como um “material plástico” passível de todas as metamorfoses e, por isso mesmo, ajustável à dor. Esta é, a propósito, uma ideia que abstraímos do filme: uma luz que testemunha e que se mistura, por analogia, com o passado sofrido.

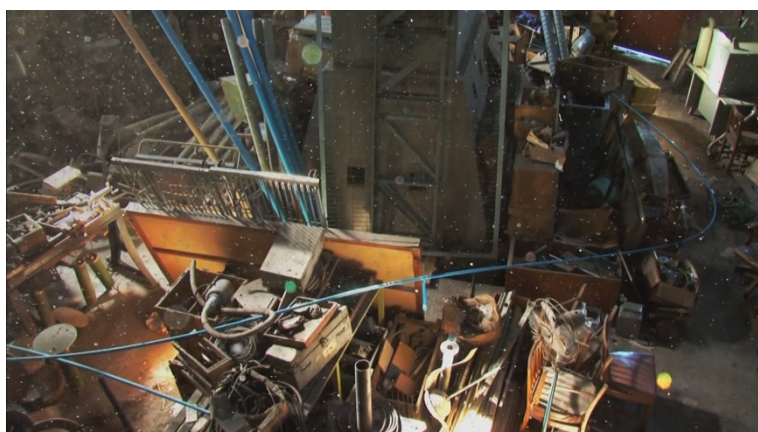
Há aqui, portanto, a sinalização de uma “memória compreendida como material” (*idem*). Luz é materialidade da memória. No caso do filme em questão, ela (a luz) se conecta com a condição dolorosa provocada pela Ditadura Militar e, a partir disso, com inúmeras histórias de vida atravessadas e dilaceradas pelo Regime. Nesse sentido, caberão as palavras de Didi-Huberman sobre como o pensamento de Nietzsche pode ser adequado: “O homem não esquece nada de sua ‘dor originária’. Mas transforma tudo isso. O agente comum nessa marca e nessa capacidade de transformação é a plasticidade – essa força material – do próprio devir” (*idem*, p. 139-140).

É o mesmo pensador quem nos oferece uma pertinente diferenciação entre artístico e orgânico, numa perspectiva nietzschiana, como quem quer oferecer mais ingredientes para a reflexão sobre a operação da luz enquanto forma. Enquanto o primeiro se refere às “formas e forças da cultura”, o segundo tem relação com “formas e forças do corpo vivo” (Nietzsche apud Didi-Huberman, 2013, p. 147). Se a esta pormenorização acrescentamos o aspecto histórico, temos as peças do embaralhamento realizado pelo filme. A luz, nesse caso, media essa dupla condição do háptico. Revela sua potencialidade de, ao mesmo tempo, tocar e ser tocada.

As formas assumidas pela luz resultam numa materialidade integrada com uma busca legítima e obstinada. É, ao mesmo tempo, a materialização de um sentimento nostálgico de um diretor que sente falta de um passado que viveu; mas é também ferramenta de substanciação de uma postura melancólica que “sente saudade do que podia ter sido” (Cony, 1999). Poderíamos, então, com isso, aceitar o jogo hipotético de uma das agentes narrativas entrevistadas no filme: e se os esforços para implementar o gigantesco observatório no Deserto do Atacama tivessem sido empreendidos, antes

ou com a mesma intensidade, para encontrar as pessoas desaparecidas durante o Regime Militar?

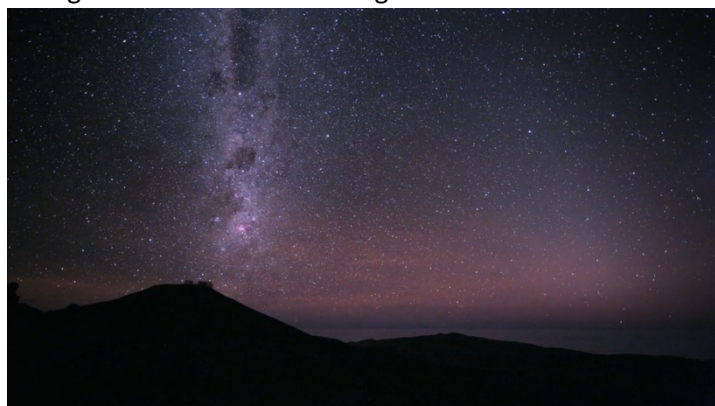
Figuras 13, 14 e 15 - A luz incide num observatório abandonado



Fonte: Frames do documentário *Nostalgia de la luz* (2010).

O filme sugere que da mesma maneira como houve esforço para substituir equipamentos obsoletos para buscar os segredos do céu, poderia haver para encontrar os sigilos impostos pela Ditadura. O tecido de luz construído no filme é projetado sobre as ruínas de um observatório abandonado. A obsolescência desses itens empoeirados reforça ainda mais o esforço empreendido no sentido de conhecer os mistérios do Universo. Eles contrapõem os sofisticados e modernos equipamentos dos observatórios atuais. A superfície opaca do espaço abandonado age de forma resistente diante da epiderme brilhante, lisa e nova dos equipamentos agora utilizados na observação de galáxias e constelações. A chuva transparente que cai sobre o filme funciona como elo dialético entre um esforço para conhecer o que vem de cima e falta dele para mapear o que vem de baixo, do chão. Trata-se de um embate de texturas que não deixa dúvida: há muito esforço tecnológico e, logo, financeiro, para se descobrir os segredos do céu. Mudanças que tornam artefatos obsoletos, mas que mantêm vivo o desejo de descobrir sempre e cada vez mais coisas. Empenhos que buscam devassar a textura do céu.

Figuras 16 e 17 – Estrelas e grãos de areia do deserto



Fonte: *Frames* do documentário *Nostalgia de la luz* (2010).

Duas imagens, constituídas – cada uma à sua maneira -, por grãos, em última instância aproximam a textura da areia à do céu. O lençol luminescente não deixa nada ileso. Toca as montanhas, os objetos, o interior da casa. Na ausência de esforços para buscar as pessoas desaparecidas durante a Ditadura e, logo, na impossibilidade de lançar a luz sobre seus corpos e vestígios, o recurso de iluminação incide sobre objetos, vestimentas e calçados que pertenceram a outras pessoas que um dia viveram no Deserto do Atacama em busca de minerais no solo.

Figuras 18, 19, 20 e 21 – Luz incide sobre objetos, vestimentas e calçados





Fonte: Frames do documentário *Nostalgia de la luz* (2010).

Essa sequência do filme abre caminho para seguir um pouco mais adiante sobre a relação entre memória e cultura visual. Os ambientes encontrados e filmados pela equipe são como reservatórios de vestígios e texturas que servem como palco da memória. Retornando à ideia de Giuliana Bruno, a imersão nesses espaços dá acesso a diferentes tecidos. Em alguns momentos, isso é literal porque, além de calçados e utensílios, há também peças de roupas que foram deixadas para trás. O encontro com essas texturas nos leva de volta a um “tecido cultural”¹⁸ coletivo (Bruno, 2024, p. 212). Na impossibilidade de preencher a tela com as superfícies referentes às pessoas desaparecidas, recorre-se a uma estratégia por analogia. A produção do filme encontra um antigo abrigo de pessoas que trabalharam naquela região do Chile.

¹⁸ “cultural fabric”.

A coleção de objetos e peças de vestimenta exploradas no filme se apresenta de tal modo que possamos contemplá-la à luz da ideia de “camada de memória cultural”¹⁹ (*idem*, p. 229), posta em prática por Giuliana Bruno em sua análise sobre imagens de Havana. Ao estender um jogo de significação sobre peças do Museu da Revolução Cubana, ela percebe o quanto “dobras de textura”²⁰ (*idem*) estão inscritas nas paredes e itens dos museus. De outro modo, por meio desses artefatos, “pode-se sentir a função do espaço material e dos objetos na construção de sujeitos da história” (*idem*, p. 219). No contexto da nossa análise, observar esses elementos é como estender o olhar para a possibilidade de ver e tocar os vestígios das pessoas outrora assassinadas pelo Regime de Pinochet.

Os utensílios (em segundo plano na figura 21) empoeirados e oxidados pela ação da natureza remetem, obrigatoriamente, à noção de tempo. Posicionados em lugares estratégicos do espaço, sugerem o uso que deles se fazia nas atividades cotidianas. Essa construção imagética da ausência aponta para a presença de outrora. Alude, em outro sentido, até mesmo à ocupação e movimentação de pessoas por esses espaços. Sensação reverberada por sapatos (Figura 18) nessa mesma sequência de planos. As solas de madeira estão envergadas e o couro enrugado. Calçados masculinos e femininos.

Quando contrastada com os depoimentos das mulheres que buscam os restos mortais de suas pessoas queridas, a imagem dos sapatos – iluminados por essa luz do presente –, adiciona outra camada de memória. Rugas nos sapatos como símbolo da passagem de um tempo que não traz respostas completas. Servem como vestígio para uma tentativa de reconstituição de acontecimentos. O depoimento de Vicky Saavedra, sobre a busca pelo corpo do irmão desaparecido na Ditadura Militar, é como um atestado. Perguntada pelo diretor sobre o que ela encontrou de José Saavedra Gonzalez, nessa jornada de buscas, responde:

“Um pé. Um pé que estava dentro do sapato dele (...) Eu me lembro do seu olhar doce e tudo o que resta é isso: alguns dentes e fragmentos dos seus ossos. E um pé. O nosso último momento juntos foi quando o seu pé estava na minha casa. Porque, quando se encontrou a sepultura, eu sabia que era o seu sapato e o seu pé.

¹⁹ “layers of cultural memory”.

²⁰ “folds of textuality”.

Naquela noite eu me levantei e acariciei o pé dele. E tinha um odor de decomposição. Ainda estava dentro da meia. Uma meia vermelha, um vermelho escuro. Eu tirei da bolsa e olhei para ele. Eu fiquei sentada na sala de estar por muito tempo. Eu tinha a mente totalmente vazia. Eu não tinha capacidade de refletir. Estava em choque total. No dia seguinte, meu marido saiu para trabalhar e eu passei a manhã com o pé do meu irmão. Estávamos nos reencontrando. Foi um grande encontro e uma grande desilusão porque, naquele momento, eu tive a consciência de que meu irmão estava morto” (54’53’’).

Nostalgia de la luz funciona como um museu de imagens-objeto iluminadas por um tecido de luz naturalista. Nessa passagem, não há artifício de efeitos especiais, mas a mesma luz dura e intensa que queima a pele das mulheres que buscam pistas de pessoas desaparecidas no deserto. Cinematografia ajustada ao tom dos depoimentos. Essa sensação tórrida da espacialidade percorrida pelas mulheres encontra paralelo nessa incidência de feixes de luz sobre artefatos de pessoas que um dia estiveram naquele lugar. Aqui, o háptico parece se manifestar por meio dessa característica abrasadora. O fluxo de ondas de luz resultando num calor sentido tanto no deserto quanto nos objetos, aproximando essas buscas e lacunas. O relato de Vicky Saavedra ganha em intensidade quando vemos os sapatos em grandes planos ocupando a tela. Por alguns instantes comungamos dessa dor que ela partilha em seu depoimento ao filme. Estratégias de cinematografia como essa deslocam esses apetrechos de memória de uma função meramente reprodutiva, elevando-as à condição de uma dramaturgia reconstitutiva e material de um acontecimento que envolveu tantas pessoas e famílias.

Outra vez recorrendo a Giuliana Bruno, cabe considerar o quanto isso promove um ambiente narrativo repleto de artefatos metonímicos (Bruno, 2024, p. 223). Onde vemos artigos e peças abandonados, sente-se a ausência. A textura de objetos, materializada dessa maneira, como imagem de um fenômeno de memória tão fortemente caracterizado por lembranças e esquecimentos, impostos e inaceitáveis. Todo um sentimento de vazios, ausências e latências simbolizado em itens marcados por características em comum. Há uma homogeneidade plástica entre esses elementos, especialmente a maneira como a luz os toca ou, em termos de

cinematografia, como mede-se e captura-se essa condição luminosa, unificando essa atmosfera de textura.

Conclusão

A leitura aqui empreendida não busca reduzir a experiência do filme à direção de fotografia. Pelo contrário, objetiva chamar a atenção para os recursos imagéticos como partes de uma espécie de quebra-cabeças montado com distintas e variadas peças narrativas. A intenção foi apresentar um entendimento sobre os caminhos pelos quais a cinematografia colabora com a experiência sensorial promovida pelo filme. De outro modo, uma tentativa de contribuir para um estudo fílmico que parta de elementos intrínsecos e superpostos na narrativa em si, fazendo perceber de que modo o próprio filme pode conter chaves de compreensão para o episódio político-histórico que instaura a obra. O estudo procura, assim, contribuir para a área do cinema com uma imersão nas imagens em movimento, como quem quer demonstrar que a escrita sobre uma obra pode estar numa costura por dentro do filme. Buscou-se promover uma investigação interessada em micro-análises, à luz da cinematografia.

Nessa direção, o recorte do qual o texto se vale destaca a luz enquanto recurso de cinematografia. As diferentes manifestações desse elemento dão acesso a possíveis caminhos de entendimento sobre os distintos sentimentos gerados pela Ditadura Militar chilena. Ao assumir a luz como recurso-chave da observação das imagens, nos damos conta do quanto ela ajuda a amarrar diferentes episódios e camadas de um conjunto tão complexo de circunstâncias. A amplitude dos efeitos de luminância cobre um espectro que vai das experiências individuais às coletivas. É como se a luz acessada pela cinematografia nos colocasse em condições de igualdade, forjando o que se costuma chamar, no dia a dia da direção de fotografia, de construção de atmosfera. Dito de outro modo, as manifestações da iluminação criam uma ambiência propícia ao exercício da memória em torno do já conhecido episódio genocida.

Finalmente, cabe um último movimento panorâmico sobre as imagens do filme. Ele fará perceber que a poeira de luz do passado, ou a sua variação em forma de

projeção nas paredes e objetos, encontra seu ponto mais intempestivo na maneira como ecoa nos planos em que as mulheres levantam poeira com suas pás, em seus processos solitários e intermináveis de escavação. A contraluz que evidencia as partículas ressalta também a poeira provocada pelos corpos vivos. A cortina empoeirada criada pelas mulheres é espelhada na nuvem de poeira de luz forjada pelo filme. Ao nosso ver, é como se a nostalgia da luz fosse sugerida nesse lençol que, metaforicamente, banha as reminiscências da infância do diretor e que também poderia ser tocado por essas mulheres que buscam os restos de seus familiares.

Nostalgia de la luz é um filme para o qual o gesto e o tato muito importam. Ao elegermos as sequências em que as mulheres revolvem a areia do Deserto do Atacama, pelas razões exaustivamente apresentadas, nos damos conta do quanto o toque é fundamental ao princípio do filme. A todo instante interpela-se astrônomos como se esses fossem movidos pelo desejo de tocar o passado do Universo, mediante a observação das estrelas, galáxias e brilhos de corpos celestes que já não existem. De maneira similar, inquire-se a arqueologia - representada por Lautaro Núñez -, sobre seus anseios de tatear laivos de antigas civilizações. Por fim, e mais importante, mulheres tocam partículas de ossos daqueles que podem ser seus familiares.

O instrumental teórico de que nos valemos, acarreta tratar o filme de Gúzman como um palco de manifestação do háptico. Nos termos de Laura Marks, a luz, na nossa análise, é a pele do filme (Marks, 2000). A autora elabora esse entendimento por vias filosóficas, como já assinalado. Ao recorrer ao pensamento de Henri Bergson, ela traduz a maneira como o senso de memória encontra o suporte no corpo e o modo como se dá a nossa experiência fílmica:

À medida que um objeto se decompõe, sua textura frequentemente muda e ele emite odores. À medida que um objeto-lembrança se decompõe, através do envolvimento com a memória, a memória gera sensações no corpo (Bergson [1911]. H 1998, 179). Assim, uma imagem, na medida em que se envolve com a memória, envolve a memória dos sentidos. E, como insisto, os sentidos frequentemente lembram quando ninguém mais o faz. A memória dos sentidos pode evocar histórias de objetos transnacionais, histórias que se perderam no caminho²¹ (Marks, 2000, p. 110).

²¹ As an object decays it often changes in texture and emits odors. As a recollection-object breaks down, through the engagement with memory, memory generates sensations in the body (Bergson [1911] H

Mais propícia às imagens-objeto, alvo da nossa análise na segunda metade do texto, essa passagem-síntese é muito apropriada à conclusão a que se chega neste estudo. Os diferentes regimes de luz identificados no filme enfatizam artefatos de memória, permitindo-nos experienciar uma sensação feita de desapontamentos e desilusões. O atravessamento de passados materializados na luz invoca de nós uma participação sensória que é da ordem do sensível. Ao aludir, por meio da poeira luminosa – estudada na primeira parte do texto-, ao vento que sopra de um passado longínquo, caracteriza-se a luz sempre como um acontecimento do passado. Por meio desses recursos iluminantes, o filme oferece imagens que, inspirado em Marks, pode-se dizer que “codifica memórias perdidas²²” (idem, 112).

A luz dos espaços de recordação cumpre o papel de dar legibilidade ao encontro entre artístico e orgânico. Por serem lugares reais - que bem poderiam ser os objetos da infância do diretor -, eles nos conectam de forma orgânica com a situação dolorosa do filme. A cinematografia de Katell Djian joga a favor da organização formal de peças caracterizadas por luz, texturas e vazios. No mesmo deserto onde estão as estações de observação do Universo e das luzes do passado, o filme procura sons e imagens; as mulheres, procuram por pessoas desaparecidas. Nada pode ser mais sintético do que isso em *Nostalgia de la Luz*. Se os telescópios que, por sua vez, também procuram vestígios, permitem “tocar as estrelas e o passado com as mãos” - como diz Patricio Guzmán -, a luz do filme permite tocar, com os olhos, a dor.

1998,179). Thus an image, insofar as it engages with memory at all, engages the memory of the senses. And as I will insist, the senses often remember when nobody else does. The memory of the senses may call forth histories of transnational objects, histories that have been lost en route.

²² “encodes lost memories”.

Referências

- BRUNO, G. Motion and Emotion: Film and Haptic Space. **Revista Eco-Pós**. 2010, vol. 13, n. 2, pp 16-36. ISSN: 2175-8689. Recuperado de: <https://doi.org/10.29146/eco-pos.v13i2.857>. Acesso em 04 dez. 2024.
- BRUNO, G. **Surface: matters of aesthetics, materiality, and media**. Londres/Chicago: University of Chicago Press, 2014.
- CALHADO, Cyntia. **Intensidades da imagem: experiências estéticas no cinema – análises críticas a partir de Walter Salles**. Porto Alegre, RS: Editora Fi, 2021.
- CAMARGO, Roberto Gill. **Função Estética da Luz**. São Paulo: Editora Perspectiva, 2012.
- CHAUVIN, Irene Depetris. **Geografías Afectivas: desplazamientos, prácticas espaciales y formas de estar juntos em el cine de Argentina, Chile y Brasil (2002-2017)**. 2019. ISBN (PDF): 978-1-7340289-9-7.
- CONY, Carlos Heitor. **Nostalgia e melancolia**. In: <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/opiniao/fz0610199906.htm>. São Paulo, Quarta-feira, 06 de Outubro de 1999.
- D'ALLONES, Fabrice Revault. A luz no cinema. **Revista Brasileira de Estudos de Cinema e Audiovisual – REBECA**. 2021. Ano 10, n. 1, p. 352-364. ISSN: 2316-9230. Recuperado de: <https://doi.org/10.22475/rebeca.v10n1.612>. Acesso em 20 ago. 2023.
- DELEUZE, Gilles. **Francis Bacon: A Lógica da sensação**. Rio de Janeiro: Zahar, 2007.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. **Remontagens do tempo sofrido: O olho da história II**. Belo Horizonte – MG: Editora UFMG, 2018.
- DIDI-HUBERMAN, Georges (org.). **Levantes**. São Paulo: Edições Sesc São Paulo, 2017. Tradução: Jorge Bastos, Edgard de Assis Carvalho, Mariza P. Bosco, Eric R.R. Heneault.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. **Diante do tempo: história da arte e anacronismo das imagens**. Belo Horizonte : Editora UFMG, 2015.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. **A imagem sobrevivente: história da arte e tempo dos fantasmas segundo Aby Warburg**. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013.
- MARKS, Laura. **The Skin of the film: Intercultural Cinema, Embodiment, and the Senses**. Durham and London: DUKE UNIVERSITY PRESS, 2000.
- NARDI, Taís. **Forma e sentido na direção de fotografia: a criação de efeitos próprios à imagem**. 2024. 251 f. Tese (Doutorado em Meios e Processos Audiovisuais). Escola de Comunicações e Artes, USP, São Paulo, 2024.
- RODAWAY, Paul. **Sensuous geographies body, sense, and place**. London: Routledge, 1994.

Recebido em 24/01/2025
Aceito em 04/04/2025