

SEMELHANÇA E COSMOPOLÍTICA: O FUTURO IMAGINADO DE *NOSTALGIA DA LUZ*

Isabel Stein¹

Resumo: O documentário *Nostalgia da Luz* (2010), de Patricio Guzman, trabalha a memória da ditadura chilena através de uma narrativa que inclui tanto o deserto do Atacama como o espaço astronômico como agentes, ou atores – para utilizar o termo de Bruno Latour – na construção de um sentido histórico-político. O objetivo deste artigo é sugerir que a estratégia narrativa do filme pode ser inscrita dentro dos termos que Walter Benjamin propõe em seu ensaio *A Doutrina das Semelhanças*. Ao trabalhar em uma chave analógica e reflexiva entre Terra e espaço cósmico, o documentário produz um campo imagético que se constitui através da semelhança. É através deste movimento que o filme propõe alternativas para o futuro, nas bases de uma cosmopolítica, como trabalhada por Isabelle Stengers. A concepção horizontal das relações do humano com o mundo – orgânico e não orgânico – e a ideia de *continuidade* atravessam a obra de diversos antropólogos, como, por exemplo, Eduardo Viveiros de Castro. Poderiam as bases antropológicas dessa cosmopolítica ser pensadas através do prisma da semelhança? *Nostalgia da Luz* produz um recorte em que tal proposição se faz possível.

Palavras-chave: Semelhança; cosmopolítica; analogia; mimese; memória.

Contato: belaslstein@gmail.com

1. Introdução

Um comentário saudoso sobre a infância em que o céu, as estrelas e alguns objetos cotidianos presentificam a inocência, a liberdade. É assim que tem início o filme *Nostalgia da Luz* (2010). No documentário, Patricio Guzmán, chileno que manteve através da obra cinematográfica um compromisso inabalável com o exercício da cidadania, remonta a memória da ditadura militar que assombrou seu país por intermináveis dezessete anos. Tal reconstituição se dá a partir da narrativa de um dos muitos legados mórbidos de Augusto Pinochet e seus apoiadores: o desaparecimento de presos políticos. O filme apresenta relatos de diversas pessoas que sofreram, e ainda sofrem, de alguma forma, com a perda – de pessoas amadas, de uma vida compartilhada, de um futuro – gerada pelo Estado chileno durante quase duas décadas.

¹ Mestranda do Programa de Comunicação e Cultura da Universidade Federal do Rio de Janeiro, com a seguinte pesquisa em desenvolvimento: *Foto-ícones: da encarnação do páthos à performance social*, sob orientação do Professor Doutor Maurício Lissovsky.

A dramática geografia chilena, que esculpe no globo terrestre maravilhas insulares, vulcões, geleiras, cordilheira e deserto, serviu como ambiente e esconderijo perfeitos, nas areias deste último, tanto para um campo de concentração (em isolamento ideal, com a própria natureza inóspita servindo como ameaça), quanto para os corpos assassinados pelo Estado. Figura pequena de dimensões irregulares e extremas, o Chile parece potencializar os efeitos da chave argumentativa de Guzmán: a *analogia* (que em grego significa “proporção”).

A localização de Chacabuco, o maior campo de concentração da ditadura de Pinochet, fica próxima aos atuais observatórios celestes que povoam o deserto do Atacama, onde astrônomos das mais diferentes nacionalidades trabalham. As ruínas que, hoje, aguardam silenciosamente o tempo em que estarão completamente misturadas à terra e à areia, foram outrora casas de mineradores – trabalhadores semi-escravos. À estrutura que carregava os traços conflituosos da história colonial chilena, o governo militar precisou acrescentar, somente, a cerca de arame farpado e alguns outros dispositivos de controle.

Logo no começo do documentário, o esqueleto argumentativo do discurso fílmico é estabelecido. Através dos relatos de um arqueólogo e de um astrônomo, dois planos de um mesmo corpo são desvelados. O deserto é aberto em infinitas camadas em direção ao centro da Terra, deixando emergir tecidos heterocrônicos que apontam tanto para os crimes que envolveram índios e mineradores no século XIX, quanto para o homicídio institucionalizado da história mais recente. Na direção diametralmente oposta dessa perpendicular que corta os dois planos do Atacama, a atmosfera terrestre também é estratificada até tornar-se vácuo. Astronomia de ossos e arqueologia de estrelas.

2. Ânima e filogênese

Em *Nostalgia da Luz*, o princípio da co-presença traz horizontalidade às relações entre objetos, entre os espaços. Nunca figura representativa, o deserto é analogia, encarnação do próprio solipsismo dos desaparecidos políticos - ou do solipsismo de seus parentes, que procuram incondicionalmente os restos materiais dos mortos, ainda hoje. O documentário acompanha algumas pessoas que ainda depositam alguma esperança na busca dos corpos sem vida daqueles seres que amam, e entendem esse encontro póstumo como uma passagem necessária do luto para que se possa imaginar o futuro.

A história chilena está inscrita indexalmente no deserto. Encarnado, Atacama, o gigante anímico – como sugere seu nome, derivado do quéchua “tacama”, pato negro – é Ser, ou Ator, como definiria Bruno Latour. Um ser inseparável de seus predicados, em que a própria aparência denuncia tal acoplamento.

Essa concepção do deserto remonta uma discussão imensuravelmente extensa da antropologia: a *vida* dos corpos, ou dos objetos (ânima). Toda a metafísica ocidental trabalhou no sentido de construir uma ideia de alma e corpo – ainda que não dualista, mas unicista, como a própria ideia de *ânima*. Mas as questões colocadas pela antropologia indicam outras propostas. Talvez essa separação seja somente mais um traço da tentativa racional, explicativa, sempre presente na história do pensamento ocidental. Michael Taussig enuncia o problema ao deparar-se com uma questão a respeito da alteridade, enquanto estuda figuras de madeira de uma população indígena panamenha – trabalho a que voltaremos mais à frente:

“Estas questões estão entrelaçadas no fato desconcertante de que existe uma separação fundamental entre a forma externa talhada das figuras de cura e sua substância interna. Como a etnografia afirma enfaticamente, por ser um artigo de fé dos Cuna, é o espírito da madeira, não sua forma exterior, que determina a eficácia das figuras. [...] Por que então se importar em talhar qualquer forma, se o poder mágico está investido no próprio espírito da madeira? E ainda, como nossa confusão leva a mais confusão, por que a incorporação é em si necessária?” (Taussig 1993, 8)

Ainda dentro das questões corporais e da *aparência*, um outro campo argumentativo pode ser identificado. No documentário, a filogênese terrestre assume posição central no discurso. Sua origem cósmica aparece como depósito de potências. O filme inventaria um imaginário que é composto por estrelas-ossos, pedaços de fêmur orbitais, falanges cintilantes; e pela vastidão infinita do cosmos, que faz sumir os corpos, os pedaços explodidos nos confins do tempo pelo Big Bang, os pedaços explodidos pelo DINA (Dirección de Inteligencia Nacional), a polícia política chilena que mais tarde passou a chamar-se CNI (Central Nacional de Informaciones).

Em algum momento do filme, é relembrado um fato científico curioso, que remonta, novamente, à questão da filogênese: o cálcio presente nos ossos animais já esteve, um dia, no espaço astronômico, como molécula de substância mineral. Nesse sentido, uma passagem do documentário materializa visualmente esta afirmação: um plano esteticamente impressionante mostra a Lua pela metade, formando um semi-

círculo na tela. Os planos subsequentes mostram o solo lunar em detalhe, de modo que é possível perceber intensamente a textura da rocha. A seguir, a câmera afasta-se deste material para mostrá-lo de longe, formando novamente um semi-círculo, em ângulo idêntico ao anterior, no início do trecho (Imagem 1). Então, ela faz um *travelling* para baixo, mostrando o que agora temos a certeza de ser um crânio humano. O movimento deixa evidente, também, que alguns dos planos de detalhe eram, na verdade, do osso, e não do solo da Lua (Imagem 2).

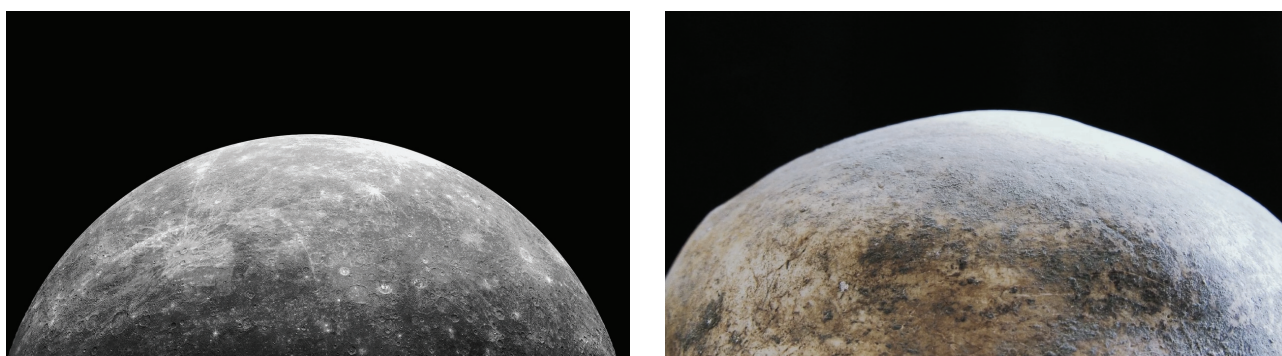


Imagem 1 - Nostalgia da Luz (2010)

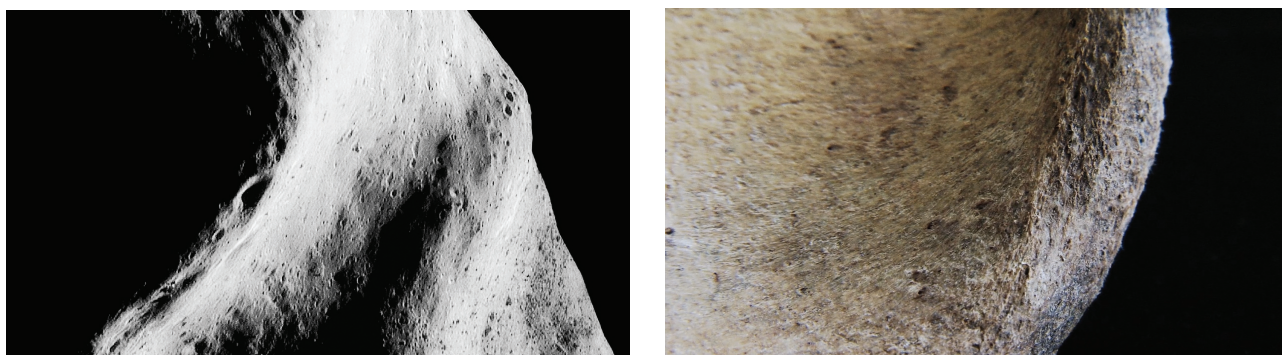


Imagem 2 - Nostalgia da Luz (2010)

Esta pequena passagem do filme sugere pelo menos duas marcas que confirmam a defesa de Walter Benjamin (retomando uma questão que já estava presente em diversos pensamentos, como o de Freud, por exemplo, e assumindo um discurso que já estava estabelecido desde o século XIX) de que a ontogênese repete a filogênese: 1) o material dos ossos – que é facilmente confundido com o solo da Lua; 2) o formato do crânio. Morfologicamente, a figura da cabeça humana segue os mesmos padrões da figura lunar. A escolha do diretor pela via analógica para trabalhar com as questões da memória da ditadura no Chile fica explícita durante estes minutos.

A inscrição calcificada do céu nos corpos revelada pelo documentário denuncia o terceiro termo da linguagem, o irreduzível, que seria anterior ao binário saussuriano significante-significado; aquele que Michel Foucault chamou de *similitude*. Homem é estrela, meteoro, e a matéria extraterrestre é carne humana, composto vivo. O tempo das estrelas é o tempo dos seres vivos na Terra.

3. Faculdade mimética

Semelhança e *mimese* são os dois conceitos que forram o fundo do filme de Guzmán. São os dois sustentáculos que devolvem ao povo chileno um futuro que lhes foi tomado. Mas para que se entenda em que sentido isso acontece na proposta do documentário, é preciso que se faça um breve comentário a respeito do tema.

No ensaio “A Doutrina das Semelhanças” (1933), Benjamin expõe como o princípio da semelhança – que já foi, na história da humanidade, a forma determinadora das relações causais e a base de um regime analógico de entendimento do mundo – sofreu gradativamente um processo de recalçamento dentro do que mais tarde Foucault descreverá, no livro *As Palavras e as Coisas* (1966), como a episteme clássica, norteadas sempre pela ideia de representação. Foucault deixa explícito o caráter convencional deste regime de experiência: “A partir da idade clássica, o signo é a *representatividade* da representação enquanto ela é *representável*.” (Foucault 2000, 88).

Mas Benjamin estabelece logo no início de seu pequeno ensaio que não se trata de um sumiço progressivo da faculdade mimética, não se trata de um desaparecimento da semelhança que tenha começado na idade clássica e chegado ao seu auge no ano de 1933, quando foi publicado o texto. Segundo ele,

“Deve-se refletir ainda que nem as forças miméticas nem as coisas miméticas, seu objeto, permaneceram as mesmas no curso do tempo; que com a passagem dos séculos a energia mimética, e com ela o dom da apreensão mimética, abandonou certos espaços, talvez ocupando outros. [...] À primeira vista, tal direção estaria na crescente fragilidade deste dom. Pois o universo do homem moderno parece conter aquelas correspondências mágicas em muito menor quantidade que o dos povos antigos ou primitivos. A questão é se se trata de uma extinção da faculdade mimética ou de sua transformação.” (Benjamin 1987, 110)

Exatos 60 anos depois, Michael Taussig publica *Mimesis and Alterity* (1993), trabalho em que o antropólogo australiano desenvolve o argumento de que a

faculdade mimética é constituinte da noção de alteridade. No livro, Taussig tem como objeto os Cuna, uma população indígena panamenha. Através de relatos, também, de outros pesquisadores que trabalharam com a população, ele enuncia o problema: curiosamente, figuras de madeira envolvidas em processos xamânicos de cura não são nada semelhantes aos indígenas – elas têm uma aparência notadamente europeia. Apresentam um fenótipo que não apresenta nenhuma característica da América Central ou das proximidades. Além disso, as roupas e adereços talhados também não encontram referência local; e ainda – frequentemente as figuras são vistas montados em cavalos, prática nada típica entre os Cuna. Estas imagens despertam inquietação pois levantam a seguinte constatação: o próprio processo mimético produz alteridade. Diferença.

A ideia de semelhança presente em *Nostalgia da Luz* recupera um futuro perdido não por sugerir uma prescrição, como a posição dos astros na hora do nascimento um dia prescreveu as características humanas – como Benjamin insiste tão veementemente em lembrar ao citar a astrologia diversas vezes. A reflexividade apresentada pelo filme é, antes, geradora de uma temporalidade outra. Os Cuna produziram um *outro* não igual, e aqui é produzido um *tempo* não igual. O deserto é espaço de enunciação do tempo do cosmos, do universo.

4. Alteridade e cosmopolítica

A partir disso, é possível sugerir que diante de um passado lacunar, um passado que demanda atividade no presente (como a busca arqueológica de ossos humanos no deserto pelas famílias dos desaparecidos), o documentário sugere algo diverso do que se observou na sociedade chilena no período após a ditadura.

Ainda que tenha passado, na década de 1990, por uma transição democrática insatisfatória do ponto de vista judicial, o Chile, assim como a Argentina, aderiu a uma forte política da memória, que veio sendo construída desde os primeiros anos da ditadura. Esse movimento preocupou-se em não permitir o silêncio dos fantasmas produzidos pela violência estatal do governo militar. Mas *Nostalgia da Luz* propõe que tais fantasmas olhem e sejam olhados através de sua própria condição ambígua de ser e não ser. Restos, resíduos, são mortos-vivos que sublinham incessantemente sua não existência – pois disso emerge o discurso político, a enunciação do desaparecimento –, mas que também, concomitantemente (e certamente são mais propositivos nesse sentido) insistem em apresentar vitalidade, uma vivência *outra*.

Sobrevivência, em termos Warburguanos. Assim, mostra-se, na tela, uma política das matérias e das substâncias. Cosmopolítica.

Se as teorias animistas na antropologia remontam a um passado que se encontra nos seus primeiros passos como ciência - e os estudos de Edward Tylor comprovam isso -, e se estas teorias encontraram seu caminho em abordagens abissalmente diferentes, de Durkheim e Levi-Strauss a Viveiros de Castro, pode-se facilmente perceber, atualmente, uma tendência filosófico-antropológica para o inorgânico, para o inanimado, que é herança de tal linhagem. Um risco comumente sublinhado pelos críticos de tal tendência é o de que ela pode tornar-se demasiado relativista, e, portanto, perder parte de seu potencial político-discursivo. Ao trabalhar com uma noção de equivalência entre os seres, não se estaria, ainda que involuntariamente, amenizando as forças que vetorizam as relações entre eles, de forma a turvar seu caráter hierárquico? Em que sentido esse caminho pode colaborar com uma construção ao mesmo tempo positiva e porosa da alteridade?

A horizontalidade presencial entre viventes, ou entre os *compostos* do cosmos, para utilizar o termo de Donna Haraway, não é, em nenhuma hipótese, um princípio de homogeneização em que forças são neutralizadas. A imagem do composto sustenta a ideia de uma alteridade contínua – em que os limites do indivíduo são borrados –, e estão em constante movimento: “A ideia é que a natureza humana é um *devenir*, baseado na capacidade de compreender e interagir com um certo esquema cultural: um *devenir*, e não um sempre e já dado ser”. (Sahlins 2008, 108, tradução nossa). Mas que fique sublinhado o caráter *não homogêneo* dessa continuidade, talvez explicitado de forma ideal por Jacques Derrida:

“Imaginar que eu poderia, que alguém, aliás, poderia ignorar essa ruptura, até mesmo esse abismo, seria sobretudo cegar-se sobre tantas evidências contrárias [...] seria esquecer todos os sinais que pude dar, incansavelmente, de minha atenção à diferença, às diferenças, às heterogeneidades e às rupturas abissais [...] Nunca acreditei, pois, em uma continuidade homogênea qualquer entre o que se chama o homem e o que ele chama de animal.” (Derrida 2002, 58)

Precisamente o oposto do princípio de homogeneização, o cosmos, como insiste Isabelle Stengers em sua proposta cosmopolítica, é um operador de equalizações, e não uma máquina de equivalências: “porque a equivalência implica uma medida comum, e, portanto, posições intercambiáveis. A igualdade em questão aqui não

produz nenhum ‘e então...’; ao contrário, causa uma suspensão nisso” (Stengers 2005, 3, tradução nossa).

Este caráter não sintético e não convergente das relações é central também para Bruno Latour, que ecoando Stengers, defende a impossibilidade de um mundo em que a consciência, ou qualquer outra nobre noção, desenhe um mundo mais agradável, ameno para todos – a utopia cosmopolita, ou de algumas correntes sociológicas e ecológicas. Ele atenta para os perigos dessa tão tentadora *pax*. Concepções similares podem ser apontadas na ideia de multinaturalismo, trabalhada por Eduardo Viveiros de Castro, como uma inversão do desgastado e demasiadamente antropocêntrico conceito de multiculturalismo, ou no do livro de Haraway, *Staying With the Trouble* (2016), (cujas traduções para o português seria algo como “retendo o problema”, ou “ficando com o problema”). O título já produz estranhamento: por que deveríamos nos segurar a um problema? E ainda – que problema seria esse? Antes mesmo de qualquer argumentação por parte da autora, fica explícita importância de se assumir as diferenças, os conflitos, e não de resolvê-los.

Este pequeno panorama pelo pensamento de alguns autores serve para formular a seguinte pergunta: se todos denunciam uma irreduzível diferença, uma pluralidade de intenções, onde estaria a *semelhança*, sugerida como chave interpretativa para estas questões? *Nostalgia da Luz* formula uma cosmopolítica baseada nestes termos.

A própria frase de Stengers anuncia a impossibilidade, dentro do cosmos, de posições intercambiáveis. Como já foi comentado neste texto, a base do pensamento analógico é precisamente não contratual. Nenhum termo se refere a outro por convenção. Nunca. A associação é sempre, necessariamente, por semelhança. A similitude é o vértice que permite a aproximação de dois termos: ossos e estrelas, espaço celeste e deserto, arqueologia e astronomia, vastidão e solidão, lua e crânio humano. Através das alianças cosmológicas e cosmogênicas criadas pelas operações da semelhança no filme, torna-se possível imaginar um futuro – povoado por duplos *anacrônicos*, que surgem *sincronicamente*, trazendo consigo vozes inauditas, existências desaparecidas.

Ainda segundo a autora, “não há representatividade do cosmos enquanto tal” (Stengers 2005, 3). Assim como também não há *representação* possível no documentário de Patricio Guzmán, uma vez que os duplos criados – as *imagens* criadas – não foram descoladas do próprio mundo. É como se o filme criasse um depósito onde as operações da analogia e da semelhança estão a salvo tanto da

repetição do uso, que mata a vida entre palavra e coisa (Ricoeur 2000) – ou neste caso entre dois termos, duas imagens – quanto do discurso filosófico (Derrida 1991), que também domestica esta relação, suprimindo dela qualquer possibilidade selvagem ou mágica (Benjamin). Em *Nostalgia da Luz*, todas as metáforas são não somente vivas (Ricoeur 2000), como imortais.

Uma outra proposta pode, ainda, ser feita: o arqueólogo entrevistado no documentário descreve aquela parte do planeta como “um portal para o passado”. Uma transparência celeste descomunal, e um clima que se encontra dentre os mais secos da Terra fazem com que naquela mesma intercessão de latitude e longitude se tenha tanto as condições perfeitas para a observação espacial, quanto a conservação quase inacreditável dos materiais arqueológicos.

O aspecto extremamente seco do deserto funciona perfeitamente como um desacelerador (*slowing down*), condição que Stengers apresenta como necessária para que se possa ter escuta e criar a partir das demandas do cosmos. A autora comenta, ao identificar os problemas de compreensão a respeito de sua proposta:

“É aqui que a proposta se abre para o mal entendido, respaldado na tentação Kantiana de inferir que a política deveria ter como objetivo permitir a existência de um ‘cosmos’, de um ‘bom mundo comum’ – enquanto a ideia é precisamente desacelerar a construção desse mundo comum, criar um espaço para hesitação a respeito do que significa dizer ‘bom’.” (Stengers 2005, 2, tradução nossa)

O filme parece responder a pergunta dela: “como, através de quais artefatos, quais procedimentos, nós podemos fazer desacelerar”? (Stengers 2005, 11, tradução nossa). Ali, os corpos mortos permanecem, resistem, enfrentando uma lentidão nos processos de decomposição e erosão. E cada processo tem seus agentes. O potencial cosmopolítico está dado, em princípio, na própria materialidade do ar.

BIBLIOGRAFIA

- Agamben, Giorgio. 2010. *Signatura Rerum*. Barcelona: Editorial Anagrama.
- Barrientos, Claudio Javier. 2015. “Políticas de memória en Chile, 1973-2010”. In: *Las luchas por la memoria en América Latina. Historia reciente y violencia política*. Coyoacán: Bonilla Artigas Editores, 95-122.
- Benjamin, Walter. 1987. “A Doutrina das Semelhanças”. In: *Magia e Técnica, Arte e Política: Ensaios Sobre Literatura e História da Cultura*. São Paulo: Brasiliense, 108-113.
- Butler, Judith. 2009. *Frames of War*. Brooklyn: Verso.
- Castro, Eduardo Viveiros de. 2016. *A Inconstância da Alma Selvagem*. São Paulo: Cosac Naify.

- _____. 2015. *Metafísicas Canibais*. São Paulo: Cosac Naify.
- Castro, Eduardo Viveiros de; Danowski, Déborah. 2014. *Há um Mundo Por Vir? Ensaio Sobre os Medos e os Fins*. Florianópolis: Cultura e Barbárie Editora.
- Derrida, Jacques. 1991. *Margens da Filosofia*. Campinas: Papirus.
- _____. 2002. *O Animal Que Logo Sou (A Seguir)*. São Paulo: Editora Unesp.
- Descola, Philippe. 2013. *Beyond Nature and Culture*. Chicago: The University of Chicago Press.
- Didi-Huberman, Georges. 2013. *A Imagem Sobrevivente: História da Arte e Tempo dos Fantasmas*. Rio de Janeiro: Contraponto.
- Foucault, Michel. 2000. *As Palavras e as Coisas: Uma Arqueologia das Ciências Humanas*. São Paulo: Martins Fontes.
- Haraway, Donna. 2015. "Anthropocene, Capitalocene, Plantationocene, Chthulucene: Making Kin". In: *Environmental Humanities*, v. 6, 159-165.
- _____. 2016. *Staying With the Trouble: Making Kin in the Chthulucene*. Durham: Duke University Press.
- Latour, Bruno; Heinz, Dorothea. 2012. "La prose du monde s'est-elle vraiment interrompue?" In: Bredekamp, Horst (ed.). *Bildwelten des Wissens*. Band 9, 1, 99-102.
- Latour, Bruno. 2004. "Whose Cosmos? Which Cosmopolitics?: Comments on the Peace Terms of Ulrich Beck". In: *Common Knowledge*, v. 10, n. 3, 450-462.
- Lévy-Bruhl, Lucien. 1923. *Primitive Mentality*. Londres: George Allen & Unwin LTD.
- Mitchell, William John Thomas. 2004. *What Do Pictures Want?: The Lives and Loves of Images*. Chicago: The University of Chicago Press.
- Ricoeur, Paul. 2000. *A Metáfora Viva*. São Paulo: Edições Loyola.
- Rios, Tiago. 2014. *O Cinema Arqueológico de Patricio Guzmán*. Rio de Janeiro: Pontifícia Universidade Católica, dissertação de mestrado em Comunicação Social.
- Sahlins, Marshall. 2008. *The Western Illusion of Human Nature: With Reflections on the Long History of Hierarchy, Equality, and the Sublimation of Anarchy in the West, and Comparative Notes on Other Conceptions of the Human Condition*. Chicago: Prickly Paradigm Press.
- Stengers, Isabelle. 2010. *Cosmopolitics*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- _____. 2005. "The Cosmopolitical Proposal". In: Latour, Bruno; Weibel, Peter (eds.). *Making Things Public*. Cambridge: MIT Press, 994-1003.
- Taussig, Michael. 1993. *Mimesis and Alterity: A Particular History of the Senses*. Nova York: Routledge.

FILMOGRAFIA

- Guzmán, Patricio. 2010. *Nostalgia de la luz*. Atacama Productions.