

## Memória informacional da cultura no contexto da metalinguagem crítica<sup>1</sup>

Irene Machado<sup>2</sup>  
Universidade de São Paulo  
CNPq

### Resumo

Estudo de caráter analítico-comparativo em que a metalinguagem crítica proposta por I. Lótman é focalizada a partir da abordagem tipológica da cultura e seus modelos espaciais topológicos. Nela a memória figura como dispositivo dotado de inteligência capaz de auto-regulação graças ao trabalho dos códigos em suas hierarquias complexas e de operações de corte sincrônico, favoráveis à relativização das escalas distintivas do passado e do tempo que leva ao esquecimento. Toma-se como objeto de análise experimental o documentário *Nostalgia da luz* de Patricio Guzmán.

**Palavras-chave:** Metalinguagem crítica; Tipologia da cultura; Topologia; Memória informacional; Documentário; *Nostalgia da luz*.

### Introdução: Por uma metalinguagem crítica da cultura

Num dos artigos em que Iúri Lótman traduz a necessidade entender os processos da interação entre sistemas de cultura e entre culturas do ponto de vista da metalinguagem crítico-teórica, o estudioso se ocupa em definir o método de análise semiótica fundado em dois princípios elementares: a tipologia e a topologia da cultura. Embora ambos se caracterizem como um trabalho de análise comparativa, o primeiro considera as transformações na diversidade de sistemas culturais, enquanto que ao segundo compete examinar as invariâncias estruturais nos regimes de mudanças.

No artigo denominado «Sobre a metalinguagem das descrições tipológicas da cultura» [1969], Lótman discorre sobre seu método em nome de uma recusa do *modus operandi* dominante que elegeu a dicotomia como procedimento incontestado para o estudo das culturas. O ponto central de sua refutação é a noção que confere privilégios a uma cultura que se auto-elege como «própria» e, por conseguinte, imbuída de autoridade para desenvolver mecanismos pelos quais as culturas «alheias» possam ser examinadas (Lotman, 1998b, p. 93-123), tal como no legado incontestado do etnocentrismo europeu que desencadeou as demais dicotomias baseadas em polarizações responsáveis pelas

---

<sup>1</sup> Trabalho submetido ao GP Semiótica da Comunicação para apresentação no Grupo de Pesquisa do XXXVIII Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação, Rio de Janeiro, 2015.

<sup>2</sup> Livre Docente em Ciências da Comunicação pela USP. Pesquisadora CNPq PQ-1D. irenemac@uol.com.br

dominantes culturais e confrontos geopolíticos. Civilização *vs.* barbárie; progresso *vs.* estagnação; culto *vs.* inculto; centro *vs.* periferia; cultura *vs.* não-cultura – eis algumas das dicotomias examinadas por Lótman. Todas elas são apenas desdobramentos de uma controvérsia maior: a oposição entre natureza e cultura, sustentáculo do edifício antropocêntrico que consagrou a centralidade e superioridade do homem no mundo dos seres vivos. Contra tal abordagem, Lótman propõe sua metalinguagem crítica comparativa de modo a valorizar o espaço semiótico das relações com suas irregularidades, assimetrias, heterogeneidades. Para isso entende ser necessário contar com ferramentas conceituais diferenciadas e voltados para o dimensionamento das capacidades geradoras de modelos de mundo traduzidos em diferentes formas de desenvolvimento cultural.

Observa que, num espaço cujas articulações ocorrem em função das interações dialógicas, e não do domínio, o campo de forças se mostra muito mais propenso a se nutrir de mecanismos de ações complementares. Em vez de auto-eleição o que se observa é a prevalência da auto-regulação de modelos graças à ação de uma «memória informacional» em que a variedade e diversidade de processos culturais revelam-se dotadas de propriedades estruturais que se manifestam quando projetadas em perspectivas espaço-temporais de grande escala. A memória informacional diz respeito ao núcleo estrutural topológico que na ação de mecanismos de transformação mantêm seus constituintes inalterados. Com isso, em encontros culturais o que menos tende a prevalecer são as imposições de uma cultura própria sobre a alheia. Os constituintes tipológicos se mostram suficientemente vigorosos para suportar a dinâmica de mecanismos internos e preservar suas condições estruturais topológicas de modo a garantir a metalinguagem crítica, como assegura Lótman.

...o estudo da tipologia da cultura supõe que se perceba como uma tarefa especial a elaboração de uma metalinguagem tal que satisfaça as exigências da atual teoria da ciência, quer dizer, que dê a possibilidade de tornar objeto de exame científico não só tal ou qual cultura, como também tal e qual método de descrição da mesma, havendo distinguido isso como uma tarefa independente (Lotman 1998b, p. 96).

A semiótica da cultura nos é apresentada, assim, como uma metodologia cujos procedimentos de análise demandam explicitação a partir dos objetos culturais observados. Nela a tipologia orienta os encaminhamentos capazes de acolher a variedade e a comparação, de modo a propor a metalinguagem como garantia da mudança metodológica.

Tipologia e topologia só se tornam possíveis porque a comparação em vez de incentivar dicotomias e hierarquias, busca recompor o quadro das relações internas e

externas sem as quais a cultura não seria um fenômeno, por natureza, plural. Nesse artigo dos anos sessenta está lançada a semente do pensamento semiótico sobre uma metodologia de estudo da cultura baseada em modelos espaciais que fizeram da noção de espaço semiótico o campo de forças por excelência do estudo da semiosfera cuja formulação só seria proposta quinze anos mais tarde.

### **Mecanismos inteligentes em ação nas transformações culturais**

Quando envereda para a construção de uma metalinguagem para a descrição da cultura com base nos modelos espaciais topológicos, Lótman deixa claro que lhe interessa acompanhar as transformações culturais de estruturas que permanecem invariáveis num contexto de variações, ou seja, a memória informacional do sistema ou, simplesmente, sua topologia. Noção que ele elabora com base na “disciplina matemática [topologia] que estuda as propriedades das figuras que não mudam ante as transformações homeomorfas” (Lotman 1998b, p. 97). Encontra nos códigos culturais – primeiro de línguas e depois das linguagens da cultura na sua diversidade – os exemplares fundadores desse entendimento topológico e da memória informacional dos sistemas que emergem, assim, de uma demanda interna da própria cultura: a co-evolução de linguagens discretas de signos verbais com as linguagens icônicas de signos gestuais e cinéticos do ambiente interativo (Lotman, como se pode ler no trecho seguinte).

O traço mais universal do dualismo das culturas humanas é a coexistência de linguagens discretas verbais e linguagens icônicas em cujo sistema os diferentes signos não formam cadeias senão que se fazem em uma relação de homeomorfismo atuando como símbolos mutuamente semelhantes (cf. A ideia mitológica do homeomorfismo entre o corpo humano e as estruturas social e cósmica). (Lotman, 1998a, p. 28)

Com isso, desfere um golpe na consagrada concepção da cultura ocidental cuja história se desenvolve a partir da dominância de um código: o alfabeto e o código lingüístico de certas línguas geopoliticamente dominantes. Na verdade, as línguas consideradas no processo de sua evolução só poderiam ser entendidas em suas propriedades sistêmicas, isto é, como sistemas modelizantes primários, onde, «primário» quer dizer vinculado à topologia do sistema que garante o funcionamento da memória informacional. Nesse sentido, os códigos assim constituídos constroem «estruturas de grande complexidade» (Lotman, 1979, p. 35) que desenham «hierarquias complexas» (Lotman

1998a, p. 14) e não simplesmente hierarquias de valor. Por conseguinte, em encontros de grandes complexidades os agentes de atrito constroem zonas de intraduzibilidade, de resistência e de fronteiras em que a memória informacional faz valer a força de seus constituintes topológicos.

Qualquer estrutura de grande complexidade é dotada de dinâmicas de funcionamento em diferentes níveis. Tanto opera no nível de conservação dos códigos quanto na sua capacidade gerativa. O dualismo de tal funcionamento sugere a Lótmán a operação na cultura dos processos de inteligência a exemplo das ocorrências no cérebro do organismo humano. Afirma-se, por conseguinte, que a cultura é dotada de mecanismos operacionais de inteligência identificadas no funcionamento de sua memória informacional. Além de transformar as coisas do mundo em signos, a memória informacional preserva seus constituintes estruturais sendo capaz tanto de gerar novas informações quanto de lançar outras tantas no esquecimento. Como memória, a complexidade tipológica e topológica mostra-se capaz de sustentar a inteligência do sistema cultural. Vale lembrar, por conseguinte, que em nenhum momento a ação que conduz ao esquecimento deve ser entendida seja como ato de subjugamento ou de morte; pelo contrário, trata-se de um deslocamento para ulterior reintegração. Movimento condizente com a dinâmica da complexidade estrutural que organiza a memória da cultura e o funcionamento dos códigos culturais como estruturas de grande complexidade.

Ainda que a inteligência humana tenha sido o ponto de partida para introduzir a memória da cultura como mecanismo operacional da tipologia e da topologia da cultura, é no qualificativo «informacional» que reside a chave para definir o conjunto das ações de preservação, disseminação, geração da memória da cultura em termos de funcionamentos que são da cultura e não do cérebro humano. É de informação que trata quando se projeta o movimento de transformação seja para alcançar-lhe os constituintes invariáveis, seja para acompanhar o caminho da transformação e da geração do novo. E aqui vale situar não apenas o processo de codificação e do nascimento dos códigos a oferecer a informação semiotizada, como também a recodificação da informação que se transforma ao ser reconfigurada pela dinâmica cultural. Em diversos contextos culturais, tanto a recodificação quanto seus correlatos – a transcodificação, transmutação e transdução – se manifestam como mecanismos de reorganização do sistema e, portanto, de participação no processo de auto-regulação que lhe confere o estatuto operacional de mecanismo inteligente.

Por conseguinte, a memória informacional da cultura não opera com a informação em estado de natureza, mas sim com a informação em estado de cultura. Porque se trata de informação codificada e recodificada culturalmente todo investimento transformador é igualmente significativo. Dele nascem os tipos de cultura e os modelos de mundo não suscetíveis à eliminação pelo método dicotômico.

Derivamos desse raciocínio três eixos conceituais elementares da metalinguagem crítica de Lótman.

(1) Do ponto de vista da tipologia, a cultura só pode ser entendida como diversidade de sistemas e de linguagens que podem, assim, serem confrontadas dialógica e comparativamente na semiose de suas realizações como processo comunicacional.

(2) Considerada pelo viés da topologia, a cultura é focalizada na dinâmica de seus códigos e em processos de codificação e recodificação exercitando-se como memória informacional.

(3) Como memória informacional a cultura constitui parte do processo sincrônico que revela a recodificação como movimento de auto-regulação do sistema da cultura cujo funcionamento se assemelha ao de um organismo.

Isso posto, podemos dizer que o presente trabalho se desenvolve com um único objetivo: redimensionar a metalinguagem crítica proposta por Lótman através do estudo tipológico da cultura bem como seus modelos espaciais topológicos em que a memória figura como dispositivo dotado de inteligência e capacidade de auto-regulação graças ao trabalho dos códigos em suas hierarquias complexas de recodificação, de geração de informação nova e de operações de corte sincrônico favorável à relativização das escalas distintas do passado e de tudo que a corrente sucessiva do tempo leva ao esquecimento.

Para isso recorreremos a um experimento analítico em que a memória informacional é situada no campo de forças de desenvolvimentos históricos e o presente é situado numa linha tênue de fronteira com o passado de modo a confrontar dicotomias, sobrepondo temporalidades em espaços relacionais observados a partir de cortes sincrônicos. O experimento a que nos referimos encontra-se realizado no filme documentário *Nostalgia da luz*<sup>3</sup> de Patricio Guzmán.

Nele o cineasta chileno serve-se de sistemas culturais das ciências astronomia, arqueologia, geologia, história e das comunicações para confrontar os fenômenos da

---

<sup>3</sup> Título *Nostalgie de la Lumière*, Alemanha Chile Espanha França. Direção: Patricio Guzmán, 2010. Documentário. Duração 90 minutos.

natureza e os da cultura. Serve-se do cinema, fotografia, telescópio, satélite para investigar movimentos da memória informacional que acolhe indistintamente os mistérios do universo, dos lugares, das pessoas e das coisas. Do ponto de vista da tipologia, a memória informacional é traduzida tanto como discurso científico e lembrança pessoal, quanto discurso político e história. Do ponto de vista da topologia, observa-se uma constante: o esforço em traduzir em informação aquilo que se encontra ausente mas que mantém um traço de presença e que precisa ser codificado de algum modo para que possa ser revelado. Com isso, as informações do passado são espacializadas em diferentes temporalidades e organizadas em hierarquias de grande complexidade. Não é sem motivo que todos os embates suscitados por tais premissas se orientam para a concepção mais abrangente de Guzmán de memória como «força gravitacional», base de condução e de sustentação da linha de pensamento que foi sintetizada na frase-título do documentário «nostalgia da luz», da qual trataremos em momento oportuno.

Ainda que, na superfície, o documentário se preste ao uso da memória como ferramenta para revisitar o passado de modo a entender o presente e projetar o futuro, os embates criados em torno da memória informacional, transcende esse nível e mostra que a força gravitacional dimensionada não apenas pelas lentes dos telescópios como também pelas lentes das câmeras de cinema e pela memória tem um alcance muito maior ao traduzir em sequências fílmicas elos perdidos da história e das origens da vida. E esse é o trunfo maior que se poderia esperar de um exercício de metalinguagem crítica.

### **O deserto na mira do corte sincrônico de diferentes temporalidades**

Numa das sequências iniciais do documentário *Nostalgia da luz*, uma imagem de satélite focaliza uma porção marrom do espaço geográfico. Pelo recurso da voz em *off*, ouvimos:

Nosso planeta úmido tem uma única mancha marrom onde não existe nenhum grau de umidade. É o imenso deserto de Atacama. Imagino que o homem alcançará o planeta Marte em breve. O solo que tenho abaixo de meus pés é o mais parecido a esse mundo distante. Não há nada, não há insetos, não há animais, não há pássaros. Não obstante, está cheio de história. (Guzmán, 2010, 8'24" - 9'17").

Quando, na sequência de seu movimento, a câmera se encontra com os telescópios e as imagens projetadas mostram uma atmosfera translúcida, privilegiada, que atrai

astrônomos de todas as partes do mundo para investigar as origens do universo, somos introduzidos num dos primeiros paradoxos do qual o documentário se alimenta. As imagens dos mais modernos telescópios do mundo cravados no mesmo solo do deserto, bem como a riqueza das constelações estelares próximas e distantes apreendidas pelas lentes, contradizem a imagem da terra hostil e estéril.

Da curvatura dessas duas matrizes espaciais projeta-se a variedade espaço-temporal do documentário e o deserto começa a ser explorado na rica trama de sua memória. Como afirma Guzmán (2010, 10'20"), "O ar transparente e luminoso nos permite ler o grande livro aberto da memória, página por página".

Apesar dos confrontos da relação assimétrica, que a abordagem tipológica nos obriga a manter no plano da intraduzibilidade, diferentes leituras são apresentadas no documentário, e todas buscam pelo mesmo fenômeno: as informações do passado dispostas em camadas ou em páginas, como se referiu Guzmán, a guardá-lo sob diferentes códigos, como se esclarece no fragmento.

Como outros desertos do planeta, o deserto chileno é um oceano de minerais enterrados. A céu aberto estão os homens que morreram trabalhando. Como as camadas geológicas, há camadas de mineiros e de indígenas que movem o vento que nunca cessa. Eram famílias errantes. Seus pertences e suas recordações estão próximas dali. (Guzmán, 2010, 27'37"- 28'30").

A sequência fílmica que acolhe esse enunciado se inicia com as cruces e restos petrificados de objetos silenciosos e se funde a uma sequência sonora de vento e de colheres a tilintar numa habitação abandonada, numa autêntica instalação sonora de metais e sopros de vento.

Enquanto o cientista aponta o telescópio para o céu, o cineasta aponta sua câmera para o deserto e se aproxima das camadas de diferentes temporalidades. Assim como o solo dispõe camadas de informação do passado, os espaços também se vale do mesmo processo. Rios de pedras indicam o caminho de ligação ao altiplano ao mar; as inscrições revelam o presente do período pré-colombiano; os vestígios evidenciam a movimentação dos povos nômades. Curiosamente, as ruínas das atividades de mineração do século 19, que fez do salitre um grande negócio baseado na exploração de mão de obra escrava, serviu de campo de concentração da ditadura de Pinochet. As ruínas de Chacabuco hoje guardam as camadas onde escravos e presos políticos sofreram privações semelhantes. Por meio delas, o tempo é espacializado criando uma hierarquia complexa de códigos que a memória informacional

acumula e que o documentário tenta reorganizar.

O deserto abre, assim, muitas portas para o passado e o tempo supostamente congelado coexiste com o tempo em movimento o que imprime porosidade ao espaço do suposto tempo presente. Por esses poros transitam as personagens que completam o quadro das relações assimétricas, heterogêneas e intraduzíveis do documentário. Refiro-me à comunidade de mulheres da região de dezenas de municípios que explora o deserto também em busca de informação do passado. Diferentemente dos arqueólogos que buscam pelos vestígios de civilizações ou dos astrônomos que buscam pelos corpos celestes, as mulheres buscam pelos corpos dos desaparecidos políticos da época da ditadura.

Ao situar o deserto como depósito de restos mortais do universo e dos seres vivos que lá pereceram, ganha vigor a hipótese de que o deserto no documentário é focalizado como caminho de diferentes buscas pela informação do passado que, por sua vez, se orientam pela memória informacional construída em camadas. As mulheres que escavam o deserto há mais de duas décadas descobriram pequenos ossos humanos calcificados. Para os arqueólogos, tal descoberta revelou que os mortos da ditadura foram enterrados e depois retirados com o auxílio de máquinas e tratores. Os astrônomos, por seu turno, elaboraram a linha do cálcio das estrelas, conforme depoimento de George Prestom: “O cálcio nos meus ossos estão lá desde o começo” (in Guzmán, 2010, 1h08’20”).

Contudo, segundo a voz off de Guzmán,

A busca das mulheres nunca se cruzou com a busca dos astrônomos que rastreavam outro tipo de corpos, os corpos celestes. Enquanto as mulheres tocavam a matéria do deserto, os astrônomos detectaram que a matéria da terra era a mesma em todas as partes do cosmos. (Guzmán, 2010, 1h12’18”)

No entanto, a busca pelo passado constrói a topologia que articula os diferentes rastreamentos ao mesmo tempo em que situa natureza e cultura num único alinhamento desenhado pela memória informacional com a qual interagimos graças ao cinema. Sistemas culturais tão distantes passam a operar numa região topológica tão próxima em nome de um empenho maior que diz respeito à construção de modelo de mundo mais organicamente estruturado em torno de suas memórias.

### **Memória como força gravitacional topológica**



Ainda que se coloque como desafio, a metáfora conceitual formulada por Guzmán atribui à memória o poder de uma força gravitacional que impulsiona a matéria e os corpos onde quer que ela se manifeste: seja nos astros, nos objetos, nas pessoas, nos países. Segundo o cineasta, nós somos “atraídos pela memória”, e essa é a condição indispensável para se viver na efemeridade que é a vida dos seres vivos.

Não precisamos de muitos conhecimentos de física ou de astronomia para trabalhar com a metáfora conceitual de Guzmán. Se por força gravitacional se entende a lei de atração e a constância de um movimento orbital, não é difícil entender que nela atua a continuidade do movimento uma vez que tudo se desloca em sua direção. De onde se infere que a inércia não é um condição do estado da matéria.

Quando se situa na memória uma força gravitacional a garantir o movimento dos eventos, das pessoas e de todas as coisas, a memória não se mostra nem como lugar nem como pertencimento de uma classe de seres e de objetos, mas se constitui como dispositivo elementar de tudo o que está vivo e, portanto, em movimento. Estamos, pois, a considerar o dispositivo topológico e não uma propriedade.

No documentário tal movimento pode ser dimensionado pelos dois eixos temáticos da exposição: a pesquisa científica de astrônomos e arqueólogos e a busca de mulheres pelos resíduos ósseos nos arredores. Em ambos os casos a força gravitacional empurra as investidas para a luz como impulso para o deslocamento rumo ao passado. Para os astrônomos, a luz esconde os mistérios das origens; para as mulheres, a ausência da luz afastou seus entes queridos do convívio e os relegou às trevas da terra.

Com base nessas premissas, surge uma outra hipótese, tão ousada quanto as anteriores: nossas origens, nossas raízes, podem estar na luz e não no Sol, como infere Guzmán.

Alguém me disse que há meteoritos abaixo das rochas que alteram as bússulas. Sempre se acreditou que nossas origens se encontravam no sol enterrado debaixo da terra ou ao fundo do mar. Mas agora penso que nossas raízes podem estar acima, mais além da luz. (Guzmán, 2010, 13'09"- 13'-34").

E dessa hipótese se desdobra o diagrama argumentativo que une, topologicamente, a relação entre o passado e o presente; a pesquisa científica e a busca das mulheres; o telescópio e o cinema; a percepção do mundo e as coisas existentes; a força gravitacional e a nostalgia. Começamos pela noção de tempo presente não como oposição ao passado mas como fluido.

Desde o início, o documentário insiste na noção de presente como “o único tempo que existia” (Guzmán, 2010, 5’47”). Assim o cineasta se refere ao tempo de sua infância e ao tempo do governo de Salvador Allende, onde a ciência e a cibernética conhecem seu momento de esplendor.

Gaspar Galaz, um dos astrônomos que presta seu depoimento ao documentarista, segue uma outra linha de raciocínio e afirma que o presente simplesmente não existe. O que existe é a luz.

Do ponto de vista da luz, o presente não existe enquanto ação distintiva mas tão somente como processo relacional (ou corte sincrônico como formulara Lóttman). Explica-se tal formulação considerando-se o descompasso e assincronia entre as imagens do mundo e o momento em que nossa percepção sobre elas se manifesta. Ao explicar a teoria para Guzmán, Galaz afirma:

Toda a experiência que temos da realidade, como essa conversa, teve lugar num passado distante por um milionésimo de segundo. A câmera que eu olho agora se encontra há alguns metros de distancia, portanto, há alguns milionésimos de tempo atrás, num passado em relação ao tempo que tenho no meu relógio. Porque o sinal demora a chegar, a luz da câmera demora a chegar até mim numa fração de segundos muito pequena, porque a velocidade da luz é muito rápida. Nada se vê no instante em que se vê. (in Guzmán, 2010, 17’36”- 18’23”).

A ínfima porção de segundo que a luz gasta para atravessar o espaço e chegar até nós é suficiente para assegurar a não sincronia entre o momento em que se fixa o olhar sobre os objetos e a percepção. Por conseguinte, a informação do passado também se situa num mesmo nível de temporalidade, o que reforça a ideia de sobreposição de temporalidades na busca, seja do astrônomo, do arqueólogo ou das mulheres, que vivem em estado de busca e controlado pelo passado. Tudo isso é o que faz do deserto com suas fontes de luz de um céu transparente o espelho da própria memória informacional para a qual se vêem atraídos em sua busca pela origem da vida. Ciência, religião e indivíduos – todos movidos pela mesma força gravitacional.

Tal é o que se apreende na esfera das evidências e dos discursos enunciados. Todavia algo de novo emerge quando a busca é situada no contexto da memória informacional traduzida na frase título do filme: «nostalgia da luz» – que parece sustentar a própria origem e preservação da força gravitacional.

Antes de avançarmos na análise de nossa hipótese, há que se considerar alguns pressupostos já consensuados. Trata-se da compreensão da noção de nostalgia como

conceito político que tem sido redimensionada no contexto da diáspora e das ditaduras latino-americanas do século 20, onde o cinema de Guzmán se projeta como cinema de exilado. Segundo a chave conceitual da diáspora, nostalgia traduz tanto o exílio, quanto a metáfora do eterno retorno de Ulisses (Vitullo, 2013, p. 186). Segundo Vitullo, a trama nostálgica se mostra mobilizadora pela capacidade de “temporizar o espaço” e “especializar o tempo” de modo a projetar o futuro - o que se torna um caminho favorável a interpretar a nostalgia de Guzmán no âmbito de sua ferida mais funda que foi o regime militar da ditadura (Vitullo, 2013, p. 187).

Não se trata de refutar aqui a coerente inserção do documentário no contexto do cinema da diáspora, mas de avançar na trama interpretativa a partir do título do documentário que se baseia no título do livro do astrofísico e poeta francês Michel Cassé, *Nostalgie de la lumière: Monts et ferveilles de l'astrophysique* (1987). Nele, o entendimento da memória como força gravitacional é mediada pela metáfora da nostalgia da luz. Segundo Cassé, entende-se por força não somente aquilo que intensifica, empurra ou modifica o movimento mas também tudo o que incita a mudança e a metamorfose. Com isso, força se torna interação e o único agente possível de transformação. A gravitação é a força dominante na escala cósmica uma vez que ela é infinita e não contracena com nenhuma força antigravitacional. Não se pode afirmar o mesmo sobre a força eletromagnética que, embora dotada de alcance ilimitado, não pode governar o vasto cosmos em estruturas maiores, porque as cargas elétricas positivas e negativas em igual número tendem a se neutralizar<sup>4</sup>. Donde podemos inferir que nostalgia diz respeito a essa força que, embora presente, pode ser ausente, neutralizada.

Num dos depoimentos carregados de emoção, Violeta Berrios afirma que ela não desiste de buscar pelo corpo de Mário e que a grande efeméride de sua vida seria o dia em que ela pudesse encontrar o corpo de seu Mário inteiro. Sua obstinação é tão forte quanto a esperança que alimenta seu sonho e ela confessa: “Eu gostaria que os telescópios não mirassem só o céu, mas que eles pudessem transpassar a terra para poder buscar...É um sonho.” (in Guzmán, 2010, 1h 03’17”). Uma possível resposta a seu sonho aparece numa nova experiência científica, quando Guzmán nos informa que:

---

<sup>4</sup> O trecho referente ao estudo de Michel Cassé foi adaptado de um trecho de seu livro publicado em [Activité documentaire sur un texte de Michel Cassé pardailhan.entmip.fr/...reFichiergw.do?ID\\_FICHIER=...](http://activite-documentaire-sur-un-texte-de-michel-casse-pardailhan.entmip.fr/...reFichiergw.do?ID_FICHIER=...) Acesso 07/07/2015.

Há 5.000m de altitude o radiotelescópio ALMA está sendo construído graças a um financiamento internacional. Comportará 60 antenas quer dizer 60 orelhas para escutar as ondas do céu. Poderá escutar as ondas dos corpos cuja luz não chega à Terra; registrará a energia que se produz no Big Bang. (Guzmán, 2010, 43'27"- 43'57").

Ao se inteirar das pesquisas dos astrônomos e geólogos Berrio suscita a hipótese de os sonares dirigirem suas ondas de luz para o solo de modo a vasculhar as entranhas da terra, enchê-las de luz e revelar os corpos que tanto buscam. A força de seu clamor reside em sua compreensão dos corpos vivos como corpos de luz que, enterrados, foram neutralizados nessa condição. A tenacidade de sua busca é apenas e tão-somente o forma de restituir a magnitude dos seres de luz, inclusive de seu Mário. Consciente ou inconscientemente ela nos ensina um dos sentidos mais fundos da palavra nostalgia, o sentido poético que não estava fora do campo semântico de Cassé.

Etimologicamente nostalgia é um termo formado do grego *nóstos* (reencontro) e *álgos* (dor, sofrimento) – que pode ser entendido como uma doença do espírito. Nostalgia da luz pode ser uma doença dos corpos carentes de luz e isso é válido tanto para os corpos celestes quanto para os terrestres. Contudo, nostalgia indicia também o reencontro da luz, como sustenta um dos astrônomos que fala no documentário. Nesse sentido, nem os astrônomos nem as mulheres buscarim pelos restos mortais, mas sim pelos rastros, vestígios e indícios da vida de pessoas e de seres que fazem parte de suas vidas e da história viva do universo. A nostalgia da luz entende por seres vivos tanto as pessoas que buscam pelos corpos de pessoas, quanto as pessoas que buscam pelos corpos celestes. Todos estão a buscar uma informação sob forma de alguma energia viva, a vida que gera vida – endossando a máxima de Vernádski-Lótman (Lotman, 1990).

A nostalgia da luz corresponde a um impulso – força gravitacional – que busca pelo começo, pelos indícios da vida expandida numa escala cada vez maior de vida. Nesse sentido, a concepção de nostalgia da luz ressoa no surpreendente conceito de *autopoiesis* do outro chileno, o biólogo, Humberto Maturana, que segue na mesma linha de pensamento: a vida que gera vida e se autoreferencia.

Nenhuma dessas aproximações, contudo, seriam possíveis se fossem consideradas apenas as experiências que correm no plano empírico imediato. A nostalgia da luz tal como nos leva a entender a hipótese baseada no efeito de neutralização da força eletromagnética expresso por Cassé são de caráter topológico. Acontecem no plano das invariâncias sejam elas consideradas neutralização, carência, ausência. Essas são as constantes que reverberam no plano físico do deserto, no plano cósmico, no plano psíquico.

Se nossas raízes estão na luz, entendo que a metáfora da memória como força da gravidade e de geração de vida se coloca numa esfera de reflexão que me permite dimensionar, no filme de Guzmán, a *autopoiesis* da luz, sobretudo porque a metáfora se materializa como projeção de luz num filme que se realiza na espacialidade da memória. A frase final do filme, enunciada numa tela de pontos de luz da noite de Santiago do Chile não poderia ser mais contundente. Nela Guzmán afirma: “Eu creio que a memória tem uma força de gravidade que sempre nos atrai. Os que tem memória são capazes de viver no frágil tempo presente; os que não tem não vivem em nenhuma parte.” (Guzmán, 2010, 1h 27’11”-1h 27’29”).

### **Considerações finais**

O conceito de nostalgia da luz projetado como a grande metáfora da interação entre presença e ausência, natureza e cultura, retoma o descompasso entre visão e percepção apresentado anteriormente. Nesse ponto o raciocínio do astrônomo sintetiza o grande paradoxo do cinema uma vez que aquilo que desfila numa tela diante de nossos olhos não deixa de reproduzir o ficou registrado enquanto traços de luz e não enquanto pessoas ou acontecimentos. O mesmo raciocínio reverbera nas imagens fotográficas que aparecem com a imagem das pessoas quase apagadas, sem luz, colocando em evidência aquilo que falta. Torna-se empenho também do cinema situar-se como máquina de recuperar o passado e construir com ele sua metalinguagem crítica de luta contra o esquecimento. Nesse sentido, o cinema se alia aos telescópios e sonares para construir a metalinguagem crítica do grande embate entre natureza e cultura seguindo os vieses da análise tipológica dos modelos de mundo que observa e mantém em suas zonas de resistência, intraduzibilidade, fronteira.

A nostalgia da luz, que conjuga uma tipologia de sistemas culturais e com eles articula uma topologia da memória informacional do passado especializado em camadas de temporalidades, evidencia a ausência e a luta por trazer à luz tudo o que encontra-se encoberto. O cinema no documentário funciona como uma espécie de sonar a empreender a sondagem de tudo que ficou encoberto no passado. Seu trunfo é o papel da memória como força gravitacional, cujo impulso é canalizado para a luta contra o esquecimento e como forma de sobrevivência.

## REFERÊNCIAS

GUSMÁN, P. **Nostalgie de la Lumière**, Alemanha Chile Espanha França. Direção: Patricio Guzmán, 2010. Documentário. Duração 90 minutos. 2010.

LOTMAN, I.M. El fenómeno de La cultura. *In: La Semiosfera. Semiótica de la cultura, del texto, de la conducta y del espacio*. D. Navarro, org. Madrid: Cátedra, p. 25-41, 1998a.

\_\_\_\_\_. Sobre el metalenguaje de las descripciones tipológicas de la cultura. *In: La Semiosfera. Semiótica de la cultura, del texto, de la conducta y del espacio*. D. Navarro, org. Madrid: Cátedra, p. 93-123, 1998b.

\_\_\_\_\_. Sobre o problema da tipologia da cultura. *In: Semiótica russa*. B. Schnaiderman, org. São Paulo: Perspectiva, p. 31-41. 1979.

LOTMAN, Y.M. The Semiosphere. In: **Universe of the Mind. A Semiotic Theory of Culture**. Trad. Ann Shukman. Bloomington, Indiana University Press, 1990.

VITULLO, J. 2013. Nostalgia de la luz de Patricio Guzmán: El cine como máquina del tiempo. **Kamchatka. Revista de Analisis Cultural**, n° 2, p. 179-192. PDF <https://ojs.uv.es/index.php/kamchatka>. Acesso: 07/07/2015.