

# DESERTO, MAR, MONTANHA LIMITES DE UMA CARTOGRAFIA PACHA<sup>1</sup>

## DESERT, SEA, MOUNTAIN LIMITS OF PACHA CARTOGRAPHY

Monica Rodrigues Klemz<sup>2</sup>

### Resumo

Na trilogia fílmica, *Nostalgia da luz* (2010), *O Botão de Pérola* (2015) e *A Cordilheira dos Sonhos* (2020), o diretor Patricio Guzmán delinea o território-corpo chileno através das regiões-fronteiras do Deserto do Atacama, do Oceano Pacífico e da Cordilheira do Andes, respectivamente. A abordagem dissecar a simultaneidade de tempos que povoam esses espaços, através do uso de material de arquivo sobre o genocídio dos povos originários por colonizadores e os eventos que marcam o golpe de estado comandado pelo general Augusto Pinochet. A espacialização remete à cosmovisão milenar andina quadrimensional Pacha, onde o mundo é simultaneamente espaços e tempos espiralares.

**Palavras-chave:** Cinema político. Território-corpo. Fronteira. Cosmovisão. Extrato de tempos

### Abstract

In the film trilogy, *Nostalgia de la Luz* (2010), *El Botón de Nácar* (2015) and *La Cordillera de los Sueños* (2020), director Patricio Guzmán delineates the Chilean body-territory through the border regions of the Atacama Desert, the Pacific Ocean, and the Andes Mountains, respectively. The approach dissects the simultaneity of times that populate these spaces, using archival material on the genocide of original peoples by colonizers and the events that mark the coup d'état led by General Augusto Pinochet. Spatialization sends to the ancient Andean four-dimensional Pacha cosmovision, where the world is simultaneously spiral spaces and times.

**Keywords:** Political cinema. Body-territory. Border. Worldview. Extract of times

### Introdução

Na sua primeira trilogia fílmica *A Batalha do Chile: A luta de um povo desarmado*, a saber, *A Insurreição da Burguesia* (*La insurrección de la burguesía*, 1975), *O golpe de estado* (*El golpe de estado*, 1976) e *O Poder Popular* (*El poder popular*, 1979), o diretor Patricio Guzmán, mostra em imagem em preto e branco, o aqui e o agora da situação, no seu núcleo. Os dois primeiros filmes procuram “retratar o momento histórico em uma perspectiva das disputas políticas e um terceiro filme que traz representações das experiências de ações coletivas” (Bispo, 2019, p. 25).

Com a câmera na mão, reflete sobre o que foi a agitação política do momento e, com o áudio, evidencia, na voz *over* e nas entrevistas, a permeabilidade da fronteira do Chile à Guerra Fria e ao poderio norte-americano que patrocina uma oposição à Unidade Popular (coalizão partidária de esquerda) e ao presidente Salvador Allende. Durante as manifestações, no filme *A Insurreição da Burguesia*, o documentarista pergunta às pessoas, nas ruas, um pouco antes do resultado das eleições democráticas, o que esperar do futuro (Figura 1).

---

<sup>1</sup> Trabalho apresentado ao Grupo de Trabalho Espaço, Forma e Ocupações, do VIII ComCult, Faculdade de Filosofia, Comunicação, Letras e Artes da PUC, São Paulo – Brasil, 16 a 18 de novembro de 2023.

<sup>2</sup> Doutoranda PPGCINE da Universidade Federal Fluminense (UFF); monicaklemz2013@gmail.com

Figura 1 - frame *La insurrección de la burguesía*, 1975



Fonte - print do filme<sup>3</sup>

Três décadas depois, numa segunda trilogia filmica, *Nostalgia da luz* (2010), *O Botão de Pérola* (2015) e *A Cordilheira dos Sonhos* (2020), o diretor reflexiona sobre o que foi feito desse futuro. Através da visibilização do passado, seja através de suas ruínas, seja através do uso de material de arquivo, seja através da narração de uma voz *over*, Guzmán atualiza o passado, como se fosse o anjo benjaminiano<sup>4</sup>. Enquanto a primeira trilogia lida com um tempo coletivo que se orienta por oscilações que dão visibilidade e audibilidade à ideologia e à política (Pomian, 1993, p. 14-16), a segunda trilogia lida com as percepções do passado que emergem da memória e de provas documentais que se apresentam em extratos temporais, com contaminações de seus vestígios anteriores pelo efeito do retorno dos posteriores (Pomian, 1993, p. 17). Guzmán aproveita essa contaminação na utilização de metáforas visuais.

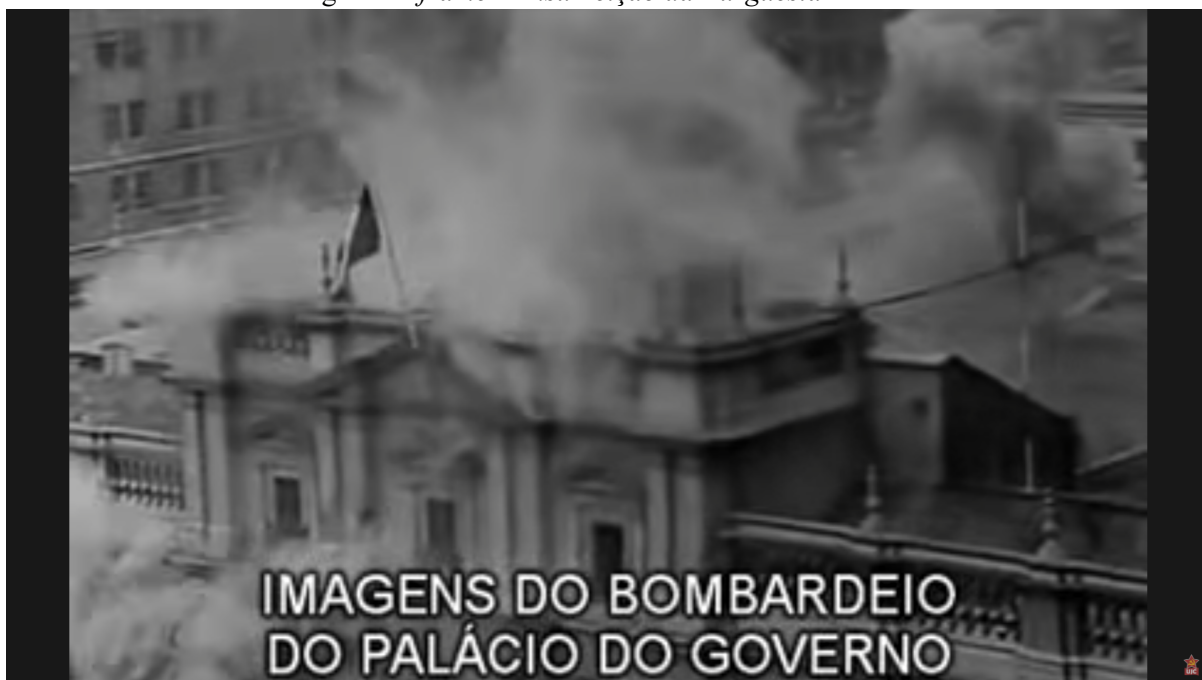
No processo de produção de sentido, o mapeamento entre diferentes domínios conceptuais nos permite a lembrança, o uso e a integração criativa de um vasto conjunto de conhecimentos (biosocioculturais), construídos e adquiridos no dia-a-dia, no decorrer de toda vida. Assim sendo, uma importante premissa a ser considerada, nessa perspectiva, é a de que o processo de produção de sentido desenvolvido pelos seres humanos pressupõe a instauração de uma dinâmica de mapeamentos ou correspondências entre domínios conceptuais. O mapeamento entre domínios conceptuais está na base do pensamento humano e é estruturador do que, cognitivamente, também denomina-se metáfora. (Cavalcante & Gomes, 2021, p. 106)

<sup>3</sup> <https://www.youtube.com/watch?v=pgBh5SiEg4>

<sup>4</sup> “Há um quadro de Klee, que se chama *Angelus Novus*. Representa um anjo que parece querer afastar-se de algo que ele encara fixamente. Seus olhos estão escancarados, sua boca dilatada, suas asas abertas. O anjo da história deve ter esse aspecto. Seu rosto está dirigido para o passado. Onde nós vemos uma cadeia de acontecimentos, ele vê uma catástrofe única, que acumula incansavelmente ruína sobre ruína e as dispersa sobre os nossos pés. Ele gostaria de deter-se para acordar os mortos e juntar os fragmentos. Mas uma tempestade sopra do paraíso e prende-se em suas asas com tanta força que ele não pode mais fechá-las. Essa tempestade o impele irresistivelmente para o futuro, ao qual ele vira as costas, enquanto o amontoado de ruínas cresce até o céu. Essa tempestade é o que chamamos progresso.” (Benjamin, 1985, p. 206)

Um exemplo é a relação que se estabelece entre a imagem do bombardeio ao Palácio de La Moneda durante o Golpe de Estado no Chile, em 11 de setembro de 1973, no filme *A Insurreição da Burguesia* ( Figura 2), primeiro filme da primeira trilogia, a explosão e a desintegração de uma estrela, em *O Botão de Pérola* (Figura 3) e o que teria sido a formação da Cordilheira dos Andes, frente a fricção de duas placas tectônicas, no filme *A Cordilheira dos sonhos* (Figura 4), terceiro filme da segunda trilogia.

Figura 2 - *frame A Insurreição da Burguesia*



Fonte - print do filme<sup>5</sup>

Figura 3 - *frame do filme O Botão de pérola*



Fonte - *print do filme*

<sup>5</sup> <https://www.youtube.com/watch?v=pgBh5SiEg4>

Figura 4 - *frame* do filme *A Cordilheira dos sonhos*



Fonte - *print* do trailer do filme<sup>6</sup>

A diferença de décadas entre as duas trilogias se baseia na premissa de que existem duas bússolas que orientam como a informação será selecionada dentro do roteiro, que são o ponto de vista e a distância. Segundo o diretor, “para se ter mais lucidez sobre um determinado tema, é preciso se afastar dele para vê-lo com mais perspectiva. Se estamos muito próximos, perdemos o horizonte, principalmente as proporções.” (Guzmán, 2017, p. 21). Isso explica a primeira trilogia antropomórfica e a segunda trilogia, ecomórfica, ou seja, uma centrada no ser humano, a outra, na relação e nos modos entre as formas dos seres viventes e mortos e o meio ambiente, respectivamente.

### **A cartografia Pacha**

Alguns artistas, entre eles, Guzmán, trabalham através de um impulso cartográfico<sup>7</sup> o que exige deles um trabalho cognitivo espacial.

A Cognição Espacial corresponde à capacidade de um indivíduo de perceber relações espaciais entre os objetos, bem como de lidar com as noções de profundidade, de solidez e distância. A cognição espacial é um tipo de habilidade intelectual oriunda da percepção espacial. Esta pode ser entendida como a organização final do produto e integração dos estímulos sensoriais de maneira a fornecer um panorama relativamente fiel e abrangente da espacialidade, e, por assim dizer, da geometria do meio externo. (Mattei; Mattei, 2019, p. 93)

Guzmán trabalha na primeira trilogia com um movimento centrífugo que começa em Santiago, capital do país, situada em um vale circundado pela cordilheira (primeiro filme) e

<sup>6</sup> <https://vimeo.com/744951006>

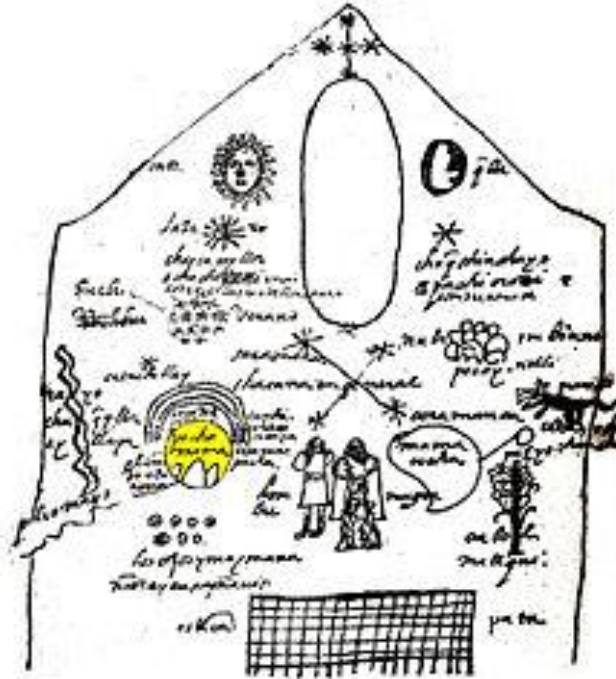
<sup>7</sup> O impulso cartográfico refere-se a uma forma particular de ver - e de se apropriar através do olhar - o mundo, ou seja, a um regime visual. (Castro, 2015, p. 26)



termina no deserto do Atacama, em uma região de extração de salitre (terceiro filme da primeira trilogia). Na segunda trilogia, Guzmán delinea e descreve o território-corpo chileno, desta vez através das regiões-fronteiras do Deserto do Atacama, do Oceano Pacífico e da Cordilheira do Andes, respectivamente (Figura 2), em um movimento centrípeto, que começa no Deserto do Atacama e que termina na cidade de Santiago. Com isso, realiza um movimento intervalar, em espiral, espaço-temporal, entre as duas trilogias.

A análise cartográfica utilizada é inspirada no mapa de Joan de Santa Cruz Pachacuti Yamqui Salcamayguaco (1613) que retrata a concepção cosmológica ameríndia dos Andes Centrais na passagem do período pré-hispânico ao colonial (Figura 5) .

Figura 5 - Manuscrito de Pachacuti Yamqui (1613)



Fonte - Santa Cruz Pachacuti Yamqui Salcamayhua, Juan de (1613). Relação das antiguidades deste Reyno del Piru. (Secund.:) Marcos Jiménez de la Espada (ed., 1879). Três relações de antiguidades peruanas. - Madrid, Imprenta e fundação de M.Tello. pág. 257<sup>8</sup>

O uso da cartografia Pacha não pressupõe uma tradução do mapa realizado, mas sim, uma apropriação e ressignificação que contribui para traçar a cartografia das trilogias de Guzmán. Interessa, principalmente, a complexidade espacial e suas referências toponímicas que dão a relação entre escalas dos lugares-idades-mundos.

as pachas e runas são apresentadas como formas de construir sobreposições e junções de gentes e mundos com origens regionais distintas, mas que habitariam e comporiam, aditivamente, o mundo atual, compondo a sua complexa paisagem natural e social. Em lugar de confeccionarem uma única linha histórica, temporalmente ordenada e na qual se localizariam as personagens e os eventos pretéritos, parece que as cosmologias e histórias andinas compunham tecidos com fios entrelaçados, dispostos em diversas direções e que configurariam, ao se cruzarem e entrelaçarem, imagens de personagens e eventos pretérito-presentes, dispostos por esse espaço ou paisagem têxtil. (Santos, 2019, p. 382)

<sup>8</sup> <https://archive.org/details/tresrelacionesd00fomegoog/page/n308/mode/2up?view=theater>

Assim, como exemplo, o realizador relaciona as estrelas de uma constelação, com os ossos e os corpos-espíritos, em seus filmes. É possível também de se ver a representação da constelação do Cruzeiro do Sul duas vezes na Figura 5, como se fosse uma imagem espelhada (no alto e no centro da carta). Segundo o filme *A Nostalgia da Luz*, o cálcio, elemento das estrelas, também é componente dos ossos humanos, tanto dos desaparecidos políticos da época da ditadura, como do homem pré-histórico dos Alpes. Ocorre um diálogo com *O Botão de Pérola*, em que os membros da etnia indígena da Patagônia Selk'nam, acreditam, que após a sua morte, se transformam em estrelas (Figura 6), apresentando-as pintadas em seus corpos como pontilhados em semelhança com as constelações.

Figura 6 - *frame* do filme *O botão de pérola*



Fonte - *print* do *frame* do filme

Outra associação, dentre muitas realizadas, relaciona a ilha de Dawson a um campo de concentração responsável pelo extermínio de indígenas (Figura 7) e posteriormente, de presos políticos, na época da ditadura (Figura 8).

Figura 7 - *frame* do filme *O Botão de pérola*





Fonte - *print* do filme

Figura 8 - *frame* do filme *O Botão de pérola*



Fonte - *print* do filme

Fica configurado aqui um topocrono, semelhante ao pensamento milenar andino espacial

que organizaria explicações sobre o passado-presente agrupando e vinculando narrativamente os entes e os eventos – ou suas marcas – segundo suas proximidades e conexões – por linhas imaginárias ou caminhos – na própria paisagem atual. (Santos, 2019, p.384)

Na cosmologia andina todos os seres, animados ou inanimados, têm vida e se comunicam. Nos filmes da segunda trilogia, são corpos vivos, as galáxias, a areia do deserto, a pedra da Cordilheira e a água do oceano. Todos são testemunhos da história e tem o que dizer, cabe ao espectador saber escutar. Essa comunicação, segundo o diretor, encurta as distâncias. Na cartografia da Figura 5 podemos ver todos esses seres em harmonia, configurando uma paisagem.

Figura 9 - Cartazes da Segunda Trilogia de Patricio Guzmán



2010



2015



2020

Fonte - *print* dos cartazes na *web*

Os cartazes da segunda trilogia (Figura 9) mostram a importância da espacialidade, a relação do elemento humano com a paisagem, o horizonte que se descortina como uma possibilidade e os elementos terra (Deserto do Atacama; Cordilheira dos Andes), água (Oceano Pacífico), ar (A Galáxia) e fogo (vulcões no Deserto do Atacama, o atrito das placas tectônicas conformando a Cordilheira). Diferentemente da primeira trilogia que tem uma característica antropomórfica, a segunda trilogia procura

dar forma ao espaço na medida em que ele seria não uma condição transcendental da sensibilidade, mas um processo morfogenético que engajaria, a cada vez diferentemente, todas as maneiras, pensáveis e impensáveis, de estar dentro: vivendo ou morrendo, protegido ou ameaçado, livre ou prisioneiro... E, decerto, a “Figura humana” recebia, desse ponto de vista, a dupla determinação de ser compreendida (em sua verdade) tanto quanto decomposta (em seu desmentido violento). (Didi-Huberman, 2015, p. 102)

Interessante de se notar que um detalhe (Figura 10) como um botão de madrepérola, numa desproporção escalar, pode metaforizar uma galáxia (comparar o cartaz de *Nostalgia da luz* com *O Botão de pérola* na Figura 9), um aborígene patagônico e um desaparecido político jogado ao mar.

Figura 10 - *frame* do filme *O Botão de pérola*





Fonte - print do filme

### Considerações finais

As duas trilogias funcionam como testemunhos da história de um povo que resiste às intempéries do ambiente. Enquanto a primeira trilogia perfaz um caminho centrífugo, com o primeiro filme no centro da agitação política, iniciando com a explosão da casa do executivo em Santiago, o último filme da primeira trilogia termina no deserto do Atacama. Corpos-território emergem do subterrâneo onde ocorre a extração de salitre. A região desértica foi palco da Guerra do Pacífico no final do século XIX, com consequente extensão do território chileno, o que lhe dá um caráter bélico. A segunda trilogia, por sua vez, se inicia no deserto do Atacama. O Deserto do Atacama e o Oceano Pacífico, regiões de onde os corpos de ativistas políticos torturados foram atirados e a Cordilheira dos Andes, rota de fuga e símbolo de resistência do povo, durante a ditadura militar, são personagens dessa trama. A abordagem, em estratos topológicos e topográficos, dissectiona a simultaneidade de tempos que povoam esses espaços. Evidencia as dobras do tempo-espaço, através do uso de material de arquivo sobre o genocídio dos povos originários por colonizadores e os eventos que marcam o golpe de estado comandado pelo general Augusto Pinochet. Com isso, traz à tona, a cosmovisão milenar andina quadrimensional Pacha, onde o mundo é simultaneamente espaços e tempos em movimentos espiralados, e a constelação de Chakana (o Cruzeiro do Sul) e a Pachamama (a Terra-Mãe) se interrelacionam, trazendo mais de uma forma de dar sentido e direção às experiências vividas (Arriagada Peters, 2019). Onde, o apreensível dança com o aleatório da história, produzindo transformações no seu rodopio. Como, por exemplo, as entrevistas com o astrônomo, que compara o corpo às estrelas pelo conteúdo de cálcio e tece reflexões sobre o homem como um ser do passado e com o arqueólogo e as suas escavações que o levam à história pré-colombiana e, a diferença dispensada aos restos mortais do homem pré-histórico, conservado em um museu e os dos mortos da ditadura, amontoados em caixas de papelão aguardando pela identificação genética. Além da metáfora da constelação, em *Nostalgia da Luz*, Guzmán utiliza em *O Botão de Pérola*, a metáfora do arquipélago e traça a importância de um povo se situar, se deslocar e almejar futuros possíveis. Em *A Cordilheira dos Sonhos*, faz um alerta sobre as práticas extrativistas no símbolo de solidez, sabedoria e memória de um povo. Outra associação, se refere, na filosofia Pacha, ao ser humano inserido na paisagem. Nas duas trilogias, o diretor

não se furta a testemunhar sobre a sua experiência do vivido e dos afetos envolvidos. Em *O Botão de Pérola*, filma um antropólogo entoando um canto indígena e revela que, porém, não existe ninguém próximo o suficiente para escutá-lo. No filme, o diretor age como o navegador que escuta o canto da sereia e o segue. Blanchot (2005, p. 4), correlaciona esse som a uma bússola, “de fazer, do canto, o movimento em direção ao canto, e desse movimento, a expressão do maior desejo. Estranha navegação, mas em busca de que objetivo?” Trazer à superfície da pele do espectador esse questionamento, talvez seja uma das disposições dentro do dispositivo do diretor. Em *Nostalgia da Luz*, o realizador se torna de novo menino, no museu, através da câmera subjetiva, e entra no arcabouço ósseo de uma baleia pré-histórica, tal e qual Achab que deseja o encontro com Moby Dick, e cuja “busca também se relaciona com a origem, parece remetê-lo igualmente à profundidade do passado” (Blanchot, 2005, p. 12). Através de uma metodologia cartográfica, com uma análise fílmica relacional das duas trilogias do território-corpo chileno, espera-se que a cosmovisão ancestral Pacha se evidencie através das mediações abordadas nas obras, em relação ao tempo-espaco-fluxo, na identidade político-cultural chilena, no acionamento cognitivo propiciado pela forma ensaística dos documentários da segunda trilogia e de um cinema participativo, da primeira. Os filmes sugerem respostas do espectador às perguntas realizadas pelo diretor e a formulação de novas perguntas frente às metamorfoses e infirmitades fílmicas, que acontecem através do tempo, no espaço da experiência, em movimentos de aglutinação e dispersão em ambas as trilogias.

## Referências

- Arriagada Peters, Leonora. (2019). Avatares de la forma en el espacio-tiempo Pacha. Tópicos del Seminario, 42, pp. 165-204
- Benjamin, Walter. (1984). Origem do drama barroco alemão. Elogio da Filosofia. São Paulo: Editora Brasiliense
- Benjamin, Walter. (1985). Magia e técnica, arte e política. Obras Escolhidas vol. 1. 3º ed. São Paulo: Editora Brasiliense.
- Bispo, Bruno. (2019). Imagens de uma utopia latino-americana: A batalha do Chile, filme de Patricio Guzmán. 1. ed. Curitiba: Appris.
- Blanchot, Maurice. (2005). O livro por vir. São Paulo: Martins Fontes.
- Castro, Tereza. (2015). Impulso cartográfico do cinema. Intervalo Entre Geografias e Cinema.
- Cavalcante, Sandra; & Gomes Junior, Ronaldo Corrêa. (2021). Metáforas visuais e multimodais na conceptualização da COVID-19. Calidoscópio, 19(1):104-119.
- Corrêa, Alexandre. (2007). Metáforas do arquipélago: diversidade e transculturação nas Américas. Tese (doutorado). Universidade Federal de Pernambuco. CAC. Letras. Recife: O autor.
- Didi-Huberman, Georges. (2015). A semelhança informe: ou o gaio saber visual segundo Georges Bataille /Georges Didi-Huberman; tradução Caio Meira, Fernando Scheib. 1. ed. Rio de Janeiro: Contraponto (ArteFíssil).
- Fonseca, Maria. (1997). Bordas, margens e fronteiras: sobre a relação literatura e história. v. 1. Belo Horizonte: Scripta
- Gumbrecht, Hans (2015). Nosso amplo presente: o tempo e a cultura contemporânea. São Paulo, Unesp.

Guzmán, Patricio. (2017). *Filmar o que não se vê: um modo de fazer documentários*. São Paulo: Edições Sesc São Paulo

Haesbaert, Rogério. (2021). A corporificação “natural” do território: do terricídio à multiterritorialidade da terra. *GEOgraphia*, v.23, n.50, pp.1-19.

Haesbaert, Rogério. (2020) Do corpo-território ao território-corpo (da Terra): Contribuições decoloniais. *GEOgraphia*, v.22, n.48, p. 75-90

Koselleck, Reinhart. (2006). *Futuro passado: contribuição à semântica dos tempos históricos*. Rio de Janeiro: Contraponto, Ed. PUC-Rio

Martín-Barbero, Jesús. (2018). Dos meios às mediações: 3 introduções. *MATRIZES*, v.12, n.1, pp 24-30

Martín-Barbero, Jesús (2004). *Ofício de cartógrafo. Travessias latino-americanas da comunicação na cultura*. São Paulo, SO: Edições Loyola

Mattei, Tobias & Mattei, Josias. (2019). A cognição espacial e seus distúrbios: o papel do Córtex Parietal Posterior The spatial cognition and its disturbances: the role of the Posterior Parietal Cortex. *Revista Neurociências*. 13. 10.34024/rnc. 2005.v13.8834.

Nichols, Bill. (2013). *Introdução ao documentário (5° ed.)*. Campinas, SP: Papirus

Oliveira Jr, Wenceslao (2014). Lugares geográficos e(m) locais narrativos: um modo de se aproximar das geografias de cinema. In Eduardo Marandola Jr., Werther Holzer, Livia de Oliveira, Qual o espaço do lugar?: geografia, epistemologia, fenomenologia. São Paulo: Perspectiva.

Pomian, Krzysztof. (1993). *Tempo/Temporalidade*. Enciclopédia Einaudi vol. 29. Edições da INCM.

Robalo-Cordeiro, Cristina, Jacinto, Rui. (2020). *Geografias & poéticas de fronteira. Leituras do território*. Lisboa: Ancora Editora.

Santa Cruz Pachacuti Yamqui Salcamayhua, Juan de (1613). *Relação das antiguidades deste Reyno del Piru*. (Secund.:) Marcos Jiménez de la Espada (ed., 1879). *Três relações de antiguidades peruanas*. - Madrid, Imprensa e fundação de M.Tello

Santos, Eduardo. (2019). Espaço-tempo e agentes nas cosmologias e histórias ameríndias dos Andes Centrais. *Estudos Históricos Latino-americanos*. *Revista Unisinos*. v.23, n.3.

Teixeira, Elinaldo. (2015). *O ensaio no cinema: formação de um quarto domínio das imagens na cultura audiovisual contemporânea (1°ed.)*. São Paulo, Hucitec