

Domínios da Imagem

***EL BOTÓN DE NÁCAR: A
CINEMATOGRAFIA E A MEMÓRIA
DA ÁGUA***

Rogério Luiz Silva de Oliveira

vol. 17, n. 32. junho de 2023





EL BOTÓN DE NÁCAR: A CINEMATOGRAFIA E A MEMÓRIA DA ÁGUA

El Botón de Nácar: cinematography and the memory of water

Rogério Luiz Silva de Oliveira¹

Resumo: *El Botón de Nácar* (2015) é um documentário dirigido por Patricio Guzmán. Lançado no intervalo entre *Nostalgia de la Luz* (2010) e *La Cordillera de los Sueños* (2020), o filme, assim como os outros dois, adota uma estratégia de criação que, nas palavras do próprio diretor, a respeito de seu processo criativo, segue “o caminho da intuição, da dedução ou das metáforas” (GUZMÁN, 2017, p. 22). Assim como os outros filmes², *El Botón de Nácar* oferta uma experiência audiovisual que conecta os acontecimentos do regime de Augusto Pinochet, durante a ditadura militar chilena, com outros episódios da memória do país. A partir de uma experiência de cinematografia rigorosa, assinada pela diretora de fotografia Katell Djian, *El Botón de Nácar* é feito de metáforas visuais que estão a serviço de um argumento profícuo: a água tem memória. Em torno desta inferência, as imagens do filme constituem um conjunto de formas obtidas por meio de recursos particulares da direção de fotografia. Diante dessas imagens, é possível construir uma reflexão sobre o modo como sua captura táctica intensifica a ideia de que a água tem memória, e amplia nosso olhar a respeito da relação da água na Terra com a dinâmica do Universo. O estudo faz uso de uma metodologia que, a partir de uma análise imagética, tem inspiração na maneira como Fayga Ostrower pensa o processo criativo e na disposição teórica de Georges Didi-Huberman, no que diz respeito ao trato da memória por meio da ideia de anacronismo. Apesar da presença de um vasto repertório de recursos visuais na narrativa, a ênfase do estudo recai sobre a direção de fotografia, especialmente em elementos como os grandes planos e planos detalhe (registrados com artifício macro), desfoque e movimentos de câmera.

¹ Doutorado pelo Programa de Pós-Graduação em Memória: Linguagem e Sociedade da UESB - PPGMLS, Vitória da Conquista, BA. Professor adjunto da Área de Cinema e Audiovisual do Departamento de Filosofia e Ciências Humanas – DFCH e do Programa de Pós-graduação em Memória: Linguagem e Sociedade, na mesma instituição. E-mail: rogerioluizso@gmail.com. Orcid: 0000-0002-5108-2830.

² Os três filmes constituem um conjunto de filmes que o pesquisador Fábio Monteiro denomina de “Trilogia da imensidão íntima” (MONTEIRO, p. 34, 2021). Cada um dos filmes, constrói uma dimensão metafórica para se compreender a ditadura militar chilena, a partir da geografia do país. Enquanto *Nostalgia de la Luz* (2010) se passa no Deserto do Atacama, *El Botón de Nacar* (2015) é filmado na região sul – junto ao Oceano Pacífico. Já *La Cordillera de los Sueños* (2020), está estruturado a partir da Cordilheira dos Andes.



Palavras-chave: Cinematografia; Memória; Anacronismo; Metáfora Visual; Forma.

Abstract: *El Botón de Nácar* (2015) is a documentary directed by Patricio Guzmán. Released between *Nostalgia de la Luz* (2010) and *La Cordillera de los Sueños* (2020), the film, like the other two, adopts a creative strategy that, in the words of the director – regarding his creative process, follows “the path of intuition, deduction or metaphors” (GUZMÁN, 2017, p. 22). Like the other films, *El Botón de Nácar* offers an audiovisual experience that connects the events of Augusto Pinochet’s regime, during the Chilean military dictatorship, with other episodes from the country’s memory. Based on a rigorous cinematography experience, signed by director of photography Katell Djian, *El Botón de Nácar* is made of visual metaphors that are at the service of a productive argument: water has memory. Around this inference, the images of the film constitute a set of forms obtained through particular resources of the cinematography. Faced with these images, it is possible to build a reflection on the way in which the tactical capture of images intensifies the idea that water has memory and broadens our view of the relationship of water on Earth with the dynamics of the Universe. The study makes use of a methodology that, based on an imagery analysis, is inspired by the way Fayga Ostrower thinks about the creative process and in the theoretical disposition of Georges Didi-Huberman, with regard to the treatment of memory through the idea of anachronism. Despite the presence of a vast repertoire of visual resources in the narrative, the emphasis of the study is on photography direction, especially on elements such as close-ups and detail shots (recorded with macro artifice), blur and camera movements.

Keywords: Cinematography; Memory; Anachronism; Visual metaphor; Form.

“DISSERAM QUE A ÁGUA TEM MEMÓRIA”³

Esta frase é dita pelo próprio diretor Patricio Guzmán nos minutos finais de *El Botón de Nácar* (2015) e aponta o horizonte que se quer alcançar nos 80 minutos de duração do longa-metragem. O documentário é dirigido por ele e tem o trabalho de cinematografia assinado pela fotógrafa Katell Djian.

³ Ao longo do texto, os trechos destacados com aspas, sem referência, são fragmentos do texto narrado pelo diretor Patricio Guzmán, na condução da narrativa, em forma de voz *over*.



São as imagens em movimento, geradas por esse departamento, que interessam à presente análise. Ou seja, a análise alude às particularidades da direção de fotografia, ou da cinematografia, sinônimo que também adotamos. Toma-se as imagens em movimento como porta de entrada para leitura do filme. Por essa razão, a análise não aprofunda nos recursos de outros departamentos. A busca está relacionada a perceber as nuances fotográficas utilizadas no sentido de materializar imagetivamente o argumento condutor do filme. O estudo espera, com isso, contribuir para a área da direção de fotografia, apresentando o modo como os procedimentos de cinematografia assumidos por Katell Djian não apenas colaboram, mas viabilizam a constituição daquilo que Moisés Carlos Ferreira entende como “uma metáfora da violência cultural, política e econômica” relacionada à ditadura militar no Chile (FERREIRA, 2017, p. 295). A partir das estratégias desse departamento do audiovisual, partimos da ideia de que a construção visual da narrativa do filme está, toda ela, alicerçada na assertiva que abre esta seção. É em torno desse princípio que imagens e sons – principalmente vozes – constituem e perseguem o objetivo de traduzir, em forma de linguagem cinematográfica, alguns entendimentos possíveis sobre como a ditadura militar chilena assassinou pessoas. Como se não bastasse o extermínio, praticou crimes de ocultação de corpos. A água, nesse contexto, cumpre um papel doloroso, pois o argumento do filme é desenvolvido em torno do modo como o Oceano Pacífico, em sua parcela chilena, abriga um cemitério de vítimas das investidas assassinas de Augusto Pinochet. Para as suas famílias, décadas depois, essas pessoas seguem como desaparecidas políticas. Essa tentativa de síntese da produção dirigida por Guzmán suscita, por essas e outras razões, inúmeras perguntas. Elaboramos algumas ao assumir a direção de fotografia como perspectiva para observar o filme: de que modo a direção de fotografia do documentário materializa a pergunta norteadora do filme? Em outras palavras: quais recursos e estratégias de cinematografia são mobilizados no



sentido de plasmar a memória da água? Como é possível sistematizar os recursos de câmera a partir de um exercício teórico?

A área de estudos em direção de fotografia tem fornecido horizontes reflexivos sobre as imagens em movimento, no sentido de amparar incursões como essas que aqui se propõe. A pesquisadora Ana Carolina Roure Malta de Sá é um exemplo disso. Ao construir sua reflexão sobre o processo de criação do diretor de fotografia Walter Carvalho, sugere, de forma inspiradora, pensarmos a cinematografia como espaço de manifestação de anacronismo (SÁ, 2021). Ampliando o conceito a partir de uma leitura profícua da obra de Georges Didi-Huberman, a pesquisadora sugere considerar o quanto a direção de fotografia, em seu ato criador, promove uma “montagem de tempos heterogêneos” (DIDI-HUBERMAN, 2015, p. 23).

O arranjo teórico aqui evidenciado é aproximado de uma investigação imagética em que os planos dedicados à filmagem da água ganham atenção especial. Interessa notar, nesse exercício teórico, a maneira como diferentes mecanismos são mobilizados pela equipe de cinematografia, a fim de transmutar memórias em metáforas visuais. Uma observação do conjunto de blocos narrativos do filme aponta para um repertório amplo. A incursão da câmera no documentário vai de planos gerais, em tomadas aéreas, a planos detalhe de um bloco de quartzo. No meio do caminho, encontra planos filmados de cima de embarcações e mergulha em sequências subaquáticas que envolvem a narrativa numa rica variedade de possibilidades de expressão da memória. Em torno das imagens integrantes de *El Botón de Nácar*, é possível dedicar atenção às especificidades plásticas obtidas pela direção de fotografia e a maneira como os recursos de cinematografia traduzem diferenciais de tempo. Mais que isso, cabe tomar as palavras de Didi-Huberman de empréstimo para pensar acerca da ideia de que “a visualidade exige é que seja vista sob o ângulo de sua memória, de suas manipulações do tempo” (DIDI-HUBERMAN, 2015, p. 27). Com isso, nos filiamos à ideia de que



os planos do documentário são resultantes de operações do tempo. De diferentes maneiras, as tomadas expressam vestígios de memória em diferentes graus: individual, coletiva e geológica. Apontam para as individualidades de pessoas que perderam suas vidas e, ao mesmo tempo, para os traumas agora situados numa atmosfera coletiva que envolve um país. Tudo isso, a partir de um respeito à passagem do tempo, materializada em diferentes superfícies constituídas por água e que, na narrativa, funcionam como metáforas para a construção do dispositivo de criação. Essa a maneira poética, apontada por Moisés Carlos Ferreira, a que o filme recorre, por meio da direção de fotografia (FERREIRA, 2017, p. 298). Um exemplo significativo disso está na escolha das lentes macro utilizadas no registro de uma pequena gota d'água dentro de um bloco de quartzo. Mantida intacta dentro do bloco de quartzo, ela é não apenas resultado da ação do tempo e da natureza, mas matéria-prima para uma experimentação visual que amplifica e transforma o seu sentido. Ao evidenciar a gota por meio de um recurso macro e filmar o bloco de quartzo num fundo infinito escuro, enfatiza-se o quanto tal arranjo natural ilustra e representa um fenômeno de memória. É como se a gota que perdura no bloco funcionasse como uma lembrança. O itinerário do filme faz com que se pense no quanto arranjos desse tipo também são, segundo os acontecimentos ditatoriais, feitos de sangue, truculência e violência. O aprisionamento da gota, que o plano detalhe dá a ver, funciona, desse modo como um vestígio.

Contornar o filme a partir da plasticidade imagética/cinematográfica é, justamente, perceber as nuances dos planos que servem à direção de fotografia do documentário em questão e verificar como tais tomadas plasam um anseio de reunir, nas imagens em movimento, uma sobredeterminação temporal em torno de um mesmo elemento: a água. As imagens criadas pela direção de fotografia de Katell Djian, abre diferentes frentes em torno da relação entre cinematografia e memória. Essa primeira



ideia, amplificando o modo de pensar de Fayga Ostrower a respeito do processo de criação, demonstra o quanto as intenções criativas se estruturam junto com a memória.

Imagem 1 – Bloco de quartzo



Fonte: *Frame* do documentário *El Botón de Nácar*. 1m20s.

A sequência que abre o filme enquadra um bloco de quartzo iluminado com luz difusa. A superfície sobre a qual está a peça, tal como o plano de fundo, são escuros. A luz que ilumina não deixa dúvida: a ênfase de nossa percepção visual deve estar nesse ajuntamento mineral. A forma quadrada é, no mínimo, sugestiva, pois a forma geométrica é traço de que o objeto sofreu algum tipo de intervenção. Potencializa-se ainda mais se estendemos a presença das elaborações de Fayga Ostrower. Em seu *Criatividade e Processos de Criação*, ela inspira a pensar: “Criar é, basicamente, formar” (1987, p. 9). E onde se lê formar, deve-se supor ordenar. Para essa artista visual, dedicada à elaboração conceitual sobre a criatividade, memória pode ser justamente o ato de ordenação por meio de formas (OSTROWER, 1987, p. 24). Ao lado de Patricio Guzmán, Katell Djian, com suas escolhas de exposição da câmera à luz, e vice-versa, adiciona um diferencial de tempo. Ao iluminar desse modo ela acrescenta atributos que somam valores ao objeto. Mais que isso, acentua e



amplia a forma do bloco de quartzo ao adicionar uma iluminação que interfere na concepção estrutural do objeto. A criação da direção de fotografia, nesse caso, é manifestada na adição de recursos que inserem valor de volume e dimensionalidade. Ao posicionar o bloco diante de um fundo preto, infinito, há intervenção nesse sentido formal. Ao filmá-lo num ambiente preparado para tal, há indícios de uma procura por plasticidade, nesse caso, o recurso que insere a direção de fotografia na dinâmica de tempo associada à moldagem dessa peça. Por meio de uma técnica, a cinematografia é inserida na dinâmica de transformação do bloco, que acontece ao longo do tempo. Somada a isso, a luz difusa dá acesso a uma textura reveladora da passagem do tempo ou, se quisermos traduzir a materialização revelada no plano detalhe, o acúmulo de arranjos da natureza ao longo dos séculos.

Imagem 2 – Gotícula de água



Fonte: *Frame* do documentário *El Botón de Nácar*. 2m05s.

O superclose dá protagonismo à gotícula de água formada há 3.000 anos dentro do bloco de quartzo encontrado no Deserto do Atacama, no Chile. No conjunto do filme, as gotas d'água cumprem um papel fundamental. Teria tudo começado com gotas d'água trazidas por um cometa? Parte-se da ideia

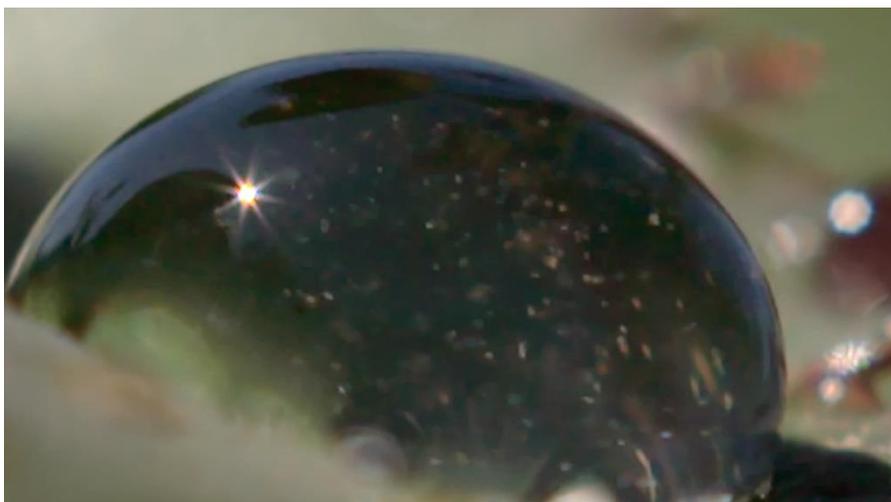


de que “cada gota é um mundo à parte. Cada gota é uma respiração”, nas palavras do diretor que empresta sua voz à narração. Podemos compreender que esse entendimento é um primeiro apontamento para a tradução das memórias individuais que compõem o todo da organização coletiva. O recurso ao close acentuado ocorre em outras tomadas. A forma de enquadrá-las é marcada por características de cinematografia, como a contraluz difusa e modeladora ou a baixa profundidade de campo. Chama a atenção a forma desses planos. Eles dialogam entre si pelo modo de contornar as gotas d’água. O recurso de diafragma, aqui, está essencialmente conectado com o princípio de autonomia, autenticidade ou raridade de cada gota. É assim com essas pequenas partículas aquosas porque é assim com as vidas humanas.

A todo instante, ao longo da história contada por Guzmán, são as personagens o que mais importam. São as relações das pessoas com o tempo o que mais interessam ao diretor. Seja no que diz respeito aos representantes dos povos originários, seja do poeta Raúl Zurita, são essas reminiscências de um passado violentado o que, realmente, interessam. Ao destacar as gotas do conjunto, o recurso fotográfico enfatiza a individualidade. É como se diante do todo fosse possível destacar as histórias/memórias singulares perdidas, seja num bloco de quartzo, seja na grandiosidade oceânica do Pacífico.



Imagens 3, 4 e 5 – Gotas d'água filmadas em plano detalhe



Fonte: Frames do documentário *El Botón de Nácar*. 26m08s, 26m16s, 26m31s.

Aos detalhes dos pequenos corpúsculos são incorporados brilhos. Isso faz lembrar um fundamento fotográfico utilizado quando se filma pessoas. O



brilho nos olhos servem como referência para a marcação de foco. A cintilação sutil de gotas ou olhos, no fundo aponta para a prodigalidade da vida quando experienciada pelas vias harmônicas da manutenção.

Imagem 6 – Brilho de luz em gota d' água



Fonte: *Frame* do documentário *El Botón de Nácar*. 26m21s.

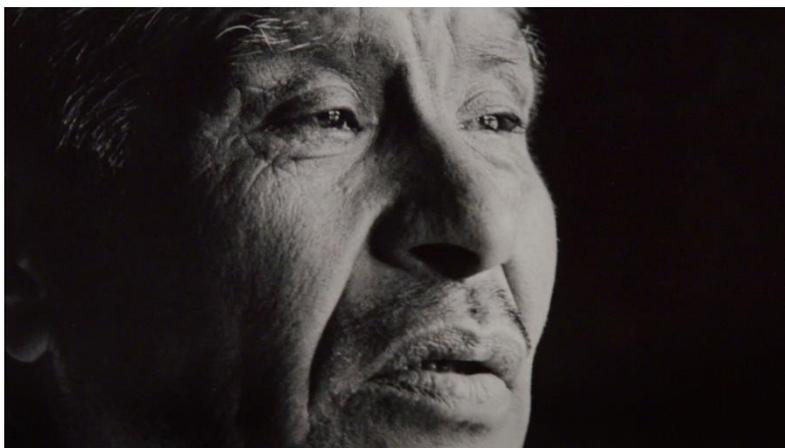
Imagem 7 - Foto de Gabriela Paterito – Entrevistada do documentário



Fonte: *Frame* do documentário *El Botón de Nácar*. Foto: Paz Errázuriz. 47m03s.



Imagens 8, 9 e 10 – Brilho nos olhos de pessoas do povo Kawésqar



Fonte: *Frames* do documentário *El Botón de Nácar*. Foto: Paz Errázuriz.47m31s, 47m21s, 47m39s.

Uma aproximação entre as imagens de gotas d'água e de olhos de pessoas do povo Kawésqar torna possível a visualização de uma operação sobre a forma do reflexo de uma luminosidade. Tornada materialidade, essa cintilação tem a ver com o ato criativo da imagem de forma sutil. Por um lado,



indica para as individualidades e suas originalidades; por outro, tem a ver com uma dimensão muito maior quanto à coletividade. É como se a construção dessas imagens, que ressaltam o fulgor nas gotas, enfatizasse a condição autêntica das tantas histórias que constituem a existência de um povo ou, por consequência, da população do planeta. Dá a sensação de que a água tem memória e tem brilho. É como os olhos das pessoas.

“SOMOS TODOS ARROYOS DE UNA SOLA AGUA”⁴

Com esta frase do poeta chileno Raúl Zurita, Patricio Guzmán abre o documentário *El Botón de Nacar*. A metáfora tem latentes caminhos de entendimento, explorados pelo diretor com uma voz *off* articuladora de outras figuras de linguagem da mesma natureza. Busca-se, mediante esse arranjo, entender a presença da água na Terra como recurso metafórico para evidenciar os abusos e absurdos da ditadura militar chilena. Mas não só. Os crimes cometidos pelo regime de Pinochet são outro capítulo de uma história que, antes, violentara os povos originários. Esta é, a propósito, uma marca dos três filmes integrantes da “trilogia da imensidão íntima” (MONTEIRO, 2021, p. 34). Guzmán parte sempre de uma reflexão extraída de sua intimidade para alçar voos por sobre a história de seu país. Igualmente, em *Nostalgia de la Luz* e *La Cordillera de los Sueños*, a cinematografia funciona como ferramenta de investigação da geografia chilena, como porta de entrada para dimensões muito mais amplas do que o presente ou o passado mais imediato referente à ditadura. Nos três filmes, há uma conexão entre essa memória e uma dimensão universal, materializada pelas diferentes formas de apresentação da natureza no território chileno. A atenção dedicada à conformação geográfica de seu país passa, também, pelo fato de que Guzmán foi um exilado

⁴ “Somos todos regatos de una só água”.



político que teve que deixar o lugar e construir sua vida fora dali. Como demonstra em muitos momentos, é como se, de alguma forma, seu olhar para o Chile fosse de fora.

O período, sabe-se, marcou profundamente a memória e a vida do diretor. Enquanto cineasta, dedicou, por exemplo, inúmeras obras a episódios do regime, sempre se colocando como um agente narrativo mediador de lembranças e vestígios dessa época⁵. Nesse sentido, certa ideia de Fayga Ostrower sugere considerar o modo como um cineasta plasma suas inquietações. À luz da memória, para ela, a memória pode ser o ato de ordenação por meio de formas (OSTROWER, 1987, p. 24). E vai além, inserindo outra nuance desse entendimento: “TODO perceber e fazer do indivíduo refletiria seu ordenar íntimo” (OSTROWER, 1987, p. 26). Muitos planos do documentário, considerados sob o filtro da direção de fotografia, exemplificam esse entendimento sobre o ordenamento embutido no ato de moldar as lembranças e a imaginação de Guzmán.

⁵ Patricio Guzmán iniciou a trajetória como realizador no final dos anos 1960. A maior parte da sua obra é dedicada à ditadura militar chilena. Após a tomada de poder por Augusto Pinochet, em 1973, o diretor realiza filmes construídos em torno das memórias do golpe, sempre se posicionando criticamente. Além da “trilogia da imensidão íntima” (MONTEIRO, p. 34, 2021), ao adotarmos a sistematização proposta pelo pesquisador Fábio Monteiro, é possível relacionar outros conjuntos de obras que dialogam entre si em torno do mesmo período: “*A Insurreição da Burguesia* (1975), *O Golpe de Estado* (1976) e *O Poder popular* (1979) que compõem a “*A batalha do Chile*”; depois *Chile, memória obstinada* (1997), *O Caso Pinochet* (2001) e *Salvador Allende* (2003), que compõem a chamada “trilogia dos testemunhos” (MONTEIRO, 2021). Além dessas obras, há, ainda, outros trabalhos da filmografia do diretor que tratam do mesmo assunto: *En nombre de Dios* (1987), *El Caso Pinochet* (2001), *CHILE, una galaxia de problemas* (2010).



Imagem 11 – Gotas de chuva em contraluz



Fonte: *Frame* do documentário *El Botón de Nácar*. 7m51s.

As gotas de chuva em contraluz colocam Patricio Guzmán no jogo da memória da água de uma forma expressiva. Ele conecta a água do Arquipélago da Chuva, avistado em tomadas aéreas, para dizer do quanto aquilo o faz lembrar da infância e do barulho das gotas quando caíam no telhado de zinco da casa onde morava. Esse desvio narrativo para uma questão íntima é uma estratégia sutil de demonstração do quanto a sua trajetória particular é, também, parte da imensidão do Oceano Pacífico, que agora “afunda a Cordilheira dos Andes”, como ele diz em sua narração. Evidenciar o volume dos pingos de chuva é um gesto de busca por esculpir fragmentos de tempo. É demonstração do quão impoderável é querer controlar esse fluxo de água, como também quem quer dizer da incomensurabilidade ante à memória. O conjunto dinâmico de partículas destacadas pela luz dá dimensão, todavia, da condição farta da memória, espelhando a abundância de água da Região Sul do Chile.

A composição geográfica do espaço tomado por água é essencial ao argumento orientador da criação das imagens do documentário. Em *El Botón de Nácar*, ela constitui a materialidade por meio da qual Patricio Guzmán



explicita prioridades interiores, aqui mais uma vez dando continuidade ao modo de pensar de Ostrower (1987, p. 20). O modo de fazer da direção de fotografia acaba por irradiar urgências íntimas em um conjunto de tomadas que dão acesso a muito mais aspectos que, por sua vez, dão acesso à memória. As reminiscências individuais fazem parte de um conjunto de outras memórias, podendo mesmo dizer de uma coletividade. Sem peder de vista o plano da chuva, a opção por criar uma chuva cinematográfica – perceptivelmente construída para o documentário –, é indício da utilização da direção de fotografia como recurso de criação de metáfora visual. No ambiente controlado de luz, o diretor faz uso da cinematografia para dar vida a memórias afetivas. Dentro da narrativa, é como de esse fluxo de reminiscências individuais servisse como uma torrente útil à desintegração da água congelada e filmada na sequência das geleiras. Em outras palavras, é como se a água dessa chuva particular contribuísse para o degelo de grandes blocos coletivos. Metaforicamente, os *travellings* executados numa Patagônia gélida, apontam para uma ideia de que determinadas vivências ficam enregeladas e, em determinado momento, alimentam o fluxo da água, assim como a memória nutre o acervo da vida. A câmera, como agente da memória, é móvel porque se insere, ela mesma, na dinâmica da busca por vestígios. Por algum momento, como nessa sequência destacada de planos, ela também é parte do fluxo da água.



Imagens 12 e 13 – Geleiras na Patagônia Chilena



Fonte: *Frames* do documentário *El Botón de Nácar*. 10m15s e 11m51s.

Já as tomadas com câmera fixa atribuem sentido testemunhal às imagens. O enquadramento fixo dá a ver blocos de cristalização do tempo. Quando descongelam, juntam-se às outras tantas porções de água advindas de diferentes origens. O desprendimento dessas partes supõe a fusão com a água, seja da chuva, seja do bloco de quartzo ou do orvalho na flor antes filmada.



Imagem 14 – Geleira filmada em movimento similar a um *travelling*



Fonte: *Frame* do documentário *El Botón de Nácar*. 10m28s.

A relação entre câmera, direção e esses bloco de gelo avança também na direção de movimentos particulares de cinematografia. A câmera desliza como em um movimento de *travelling*. Contorna a geleira como se indagasse: é possível a memória se desintegrar? A mudança de estado sólido para líquido tem a dizer sobre o processo de retroalimentação da memória. Ora solidificada, essa matéria é transformada para compor um mesmo oceano no qual, segundo o dispositivo de *El Botón de Nácar*, abriga memórias de um país ferido pela ditadura militar.

O registro das geleiras resulta em plasticidade para a direção de fotografia. O registro da modificação do horizonte gelado fornece materialidade à montagem e à direção. As formas gélidas são intensificadas tanto por enquadramentos quanto por uma movimentação de câmera, que se somam ao gesto criativo, em um possível sentido de misturar, numa mesma porção, o degelo e quem navega, ou navegou, nas águas que se misturam. A navegação da embarcação que comporta a câmera nesse contexto do documentário, pressupõe, no filme, a repetição de um ato praticado por povos originários que por ali navegaram. Direção de fotografia e memória se encontram nessa estratégia de linguagem que possibilita a repetição de uma prática localizada de forma pretérita no tempo. A câmera, ao navegar e



presenciar as modificações da água, é introduzida nessa mecânica, como sinal de que agora ela participa desse arranjo complexo de temporalidades.

A água em transformação diante da câmera é, desse modo, a mesma água pela qual chegaram os colonos, em 1883, levando e trazendo coisas e pessoas, em um ato que transformou, de forma violenta, esse território. É por ela que navegaram os “Nômades da água”, povos originários que chegaram há dez mil anos: Kawésqar, Selk’nam, Aoniken, Hausch, Yamana.

Esse apontamento para a condição de homogeneidade da água, do ponto de vista da natureza, serve como contraponto para uma questão fundamental ao documentário: como deixamos de viver em comunhão com a água para utilizá-la como um cemitério? Um dos dados trazidos no texto narrado pelo próprio diretor acrescenta informação potencializadora disso: “Segundo a justiça, as forças armadas chilenas lançaram entre 1.200 e 1.400 pessoas no Oceano, vivas ou mortas”.

As tomadas sobre o barco dão a dimensão do quanto o mar, enquanto caminho sobre os quais transitavam os “nômades das águas”, revela-se como memória. Se somos todos regatos de uma água, o Oceano conteria, então, fluxos heterogêneos. É uma questão incômoda evidenciada por esse aspecto do anacronismo sugerido por Didi-Huberman. Não apenas de relação harmônica e pacífica com as águas, se faz o Oceano. O mar sobre o qual, agora, navegam os nômades da água, num recurso de sobreposição de imagens, é o mesmo que traz à superfície o corpo de Marta Ugarte. Devolvido pela corrente de Humboldt, no mesmo lugar onde, na infância, desapareceu um amigo de Patricio Guzmán, o corpo dessa mulher assassinada pela ditadura é um vestígio indubitável. O acontecido – o ressurgimento do seu corpo – é, por certo, o maior e mais incômodo episódio do documentário. Diante dele, não apenas não resta dúvida quanto à atrocidade militar, como também se tem a dimensão do quanto a forma da água é igualmente feita desse atravessamento de tempos.



No conjunto de imagens, uma variação de cinematografia convocada para compor o repertório vai justamente na busca por aquilo que a profundidade das águas pode, potencialmente, dar a ver sobre o período da ditadura. As imagens subaquáticas são como um mergulho profundo num oceano de memórias.

Imagem 15 – Tomada subaquática



Fonte: *Frame* do documentário *El Botón de Nácar*. 69m18s.

Essas profundas submersões deslindam fenômenos do tempo. A textura da ferrugem, somada à intervenção dos seres subaquáticos, revivesce variadas tessituras ocasionadas pela passagem do tempo. A imagem, materializada a partir de objetos encontrados no fundo do mar, funciona como ponto de concentração de fragmentos de vivências ali suportadas ou sentidas. É, mais uma vez, o recurso macro que intensifica as qualidades que se busca enfatizar por meio das imagens. A textura acumulada no trilho do trem ganha ênfase num plano próximo. Tomadas como esta permitem perceber o quanto os vestígios, assim filmados, contêm estruturas materiais do tempo.



Imagem 16 – Textura da ferrugem no trilho

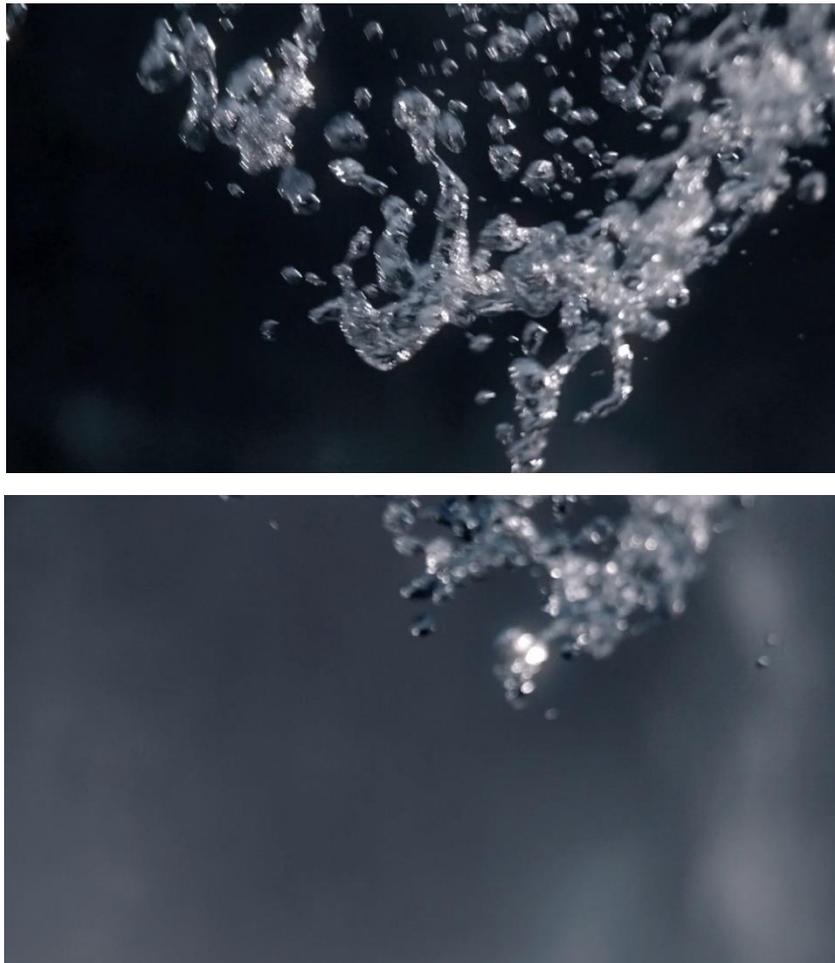


Fonte: *Frames do documentário El Botón de Nácar. 70m08s.*

A narrativa conduzida por Patricio Guzmán autoriza aproximações como essa: tecer ponderações sobre a textura de um trilho metálico de trem, como se reflexiona sobre a passagem temporal. Essa anuência, concedida pelo diretor e pelas imagens, instaura-se na compreensão do próprio Guzmán ao albergar a água como “um conceito que é inseparável da vida”. Ao permitir esse exercício de leitura das imagens, nos damos conta do quanto as formas moldadas pela direção de fotografia caminham na direção de acolher: tudo é água.



Imagens 17 e 18 – Experimentação plástica do som da água



Fonte: *Frames* do documentário *El Botón de Nácar*. 29m45s e 29m41s.

Uma materialização simbólica disso está no conjunto de imagens construídas para ilustrar o som da água. A estratégia de Guzmán, ao convidar o antropólogo Claudio Mercado, para demonstrar como os povos originários ouviam e experienciavam o “idioma da água”, também repercute imagetivamente. A música, as notas, a harmonia, a sinfonia das águas, são motes para a criação da cinematografia. A imagem em movimento desacelerado, enquanto recurso atribuído à direção de fotografia e à montagem, promove uma adequação das imagens ao compasso do canto dos povos indígenas – aprendido por Claudio. Aqui, a água não aparece como se vê na natureza, mas remodelada a partir de um recurso típico de cinematografia, quando se quer atribuir sentido narrativo à imagem por meio



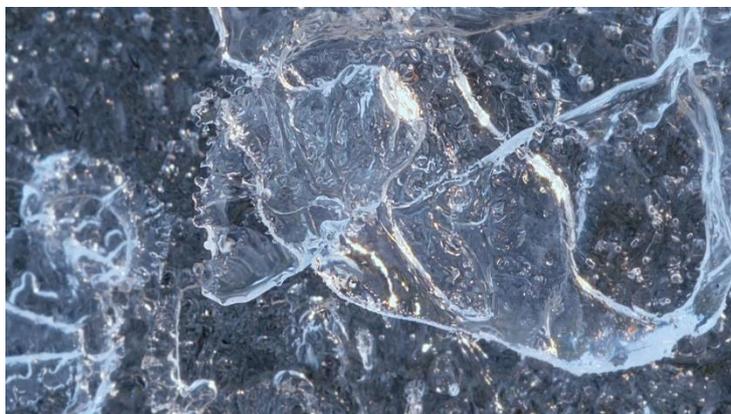
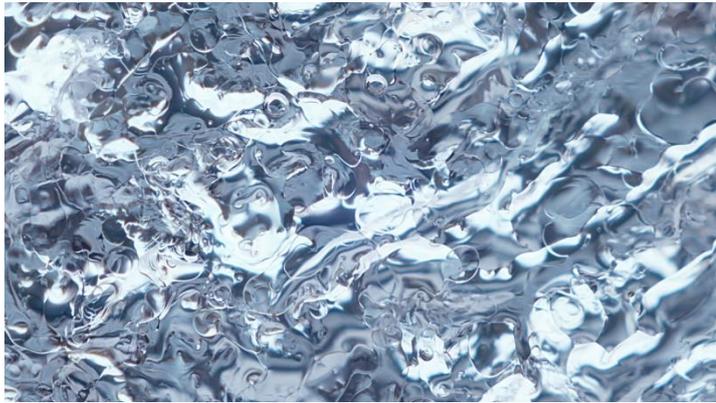
de sensações. A mediação deliberada sobre a cadência dos *frames* por segundo é um jeito particular de transpôr símbolos sonoros em símbolos imagéticos, efeito intensificado pela desaceleração das imagens em movimento.

A expressão imagética do documentário torna-se uma manifestação particular, que acrescenta valor à dimensão mnemônica da água. A direção de fotografia, particularmente, funciona como instrumento de modelação. Tendo em vista o tom reflexivo do documentário – que, em muitos momentos, ganha a feição de um filme-ensaio –, tem-se a sensação de que as possibilidades e as ações protagonizadas pela água diante da câmera incitam o diretor no sentido de, nela, encontrar possibilidades metafóricas de pensar a respeito do tempo. Essa relação entre materialidade e imaginação criativa, bem poderíamos aproximar, constitui o escopo de entendimento de Fayga Ostrower (1987). Primeiro, ela lembra que cabe considerar o quanto a matéria “já vem impregnada de valores culturais”. (OSTROWER, 1987, p. 43). As singularidades constituintes desses valores advêm de uma realidade social feita de recursos materiais e vivências materializados em algum suporte. Diante dessa lógica de materialidade enquanto ponto de convergência, apreendemos uma outra construção da pensadora: “São esses aspectos, transformados em valores culturais, que solicitam o indivíduo e o motivam a agir” (OSTROWER, 1987, p. 43).

Consideramos a argumentação com realce no que há de implicação narrativa no processo criativo de *El Botón de Nácar*. E, nesse sentido, nota-se o quanto a experiência da captura de imagens impele as elucubrações de Guzmán. O desfecho do filme é sintomático à vista disso. Ao considerar os últimos seis planos do filme – dos quais extraímos um *frame* ilustrativo –, tem-se dimensão da relação indissociável entre forma, transformação e ordenamento íntimo, articulação tão fundamental a Ostrower.



Imagens 19, 20, 21 e 22 – Formas de pedra de gelo em derretimento



Fonte: Frames do documentário *El Botón de Nácar*. 78m01-03.



Os quatro primeiros planos da sequência final são planos detalhe de pedras de gelo em processo lento de derretimento. Ajustando altas e baixas luzes, a fotometria e o superclose permitem perceber a movimentação de pequenas partículas no interior do bloco. Visto por meio da lente, o deslocamento das moléculas parece gigantesco, característica comum resultada do registro de movimentos pela câmera, que parece deixar tudo maior. A sensação de aumento de proporção, de algo tão aparentemente ínfimo no interior do bloco congelado, direciona nosso sentido para o mundo de dentro. Na leitura aqui construída, remete a uma interioridade íntima. Nesse caso, o conjunto de imagens apresenta potencial metafórico. As frações de água dentro do gelo remetendo ao interior humano. Comparam-se os *closets* na pedra de gelo, e o que ocorre no interior, com a própria condição do diretor e sua equipe. Há inevitável similaridade com a gota d'água dentro do bloco de quartzo do início da narrativa. Ao passo que se desfaz sutilmente diante da câmera, a pedra de gelo inspira a pensar na transformação do próprio Patricio Guzmán. Ao filtrar sensivelmente algumas expressões da água em seu país, ele parece despertar memórias enregeladas de sua intimidade e adicioná-las a esse Oceano, no qual se concentram tantas outras experiências individuais e coletivas. É propício considerar, aqui, a afetividade como um elemento organizador da memória (OSTROWER, 1987, p. 19). O diretor parte de configurações extremamente particulares para se inserir numa troca de interligações e associações com quetões absolutamente universais.



Imagem 23 – Quasar cheio de vapor de água



Fonte: *Frame* do documentário *El Botón de Nácar*. 78m31s.

As duas últimas tomadas do documentário cumprem o papel de conectar essa atmosfera geral da memória. Uma imagem, capturada pelos telescópios e investigada pelas antenas fixadas no Deserto do Atacama, fornecem um dado que aponta para a grandiosidade da estrutura à qual as memórias da água fazem parte: um quasar cheio de vapor de água, com “120 milhões de vezes mais água que todos os nossos mares”. Essa passagem do documentário funciona como ponto de contato com *Nostalgia de la Luz* (2010), filme que inaugura a trilogia da qual *El Botón de Nácar* (2015) faz parte. Em ambos, Guzán reflete sobre o quanto o interesse da humanidade pelo Universo tem a ensinar sobre nós. No primeiro filme, isso é levado às últimas consequências. O trabalho e as buscas dos astrônomos dos observatórios implantados em San Pedro de Atacama, funcionam como contraponto para as buscas efetuadas por pessoas que buscam os restos mortais de familiares no deserto chileno. No documentário aqui analisado, isso aparece de maneira mais tímida, mas não menos potente. O “oceano que deriva no vazio”, sob a forma de quasar, indica tanto para indícios de compreensão acerca da origem da vida na Terra quanto para o quanto o céu tem a dizer sobre nós. As imagens captadas por telescópios se juntam, desse modo, ao conjunto imagético do filme, tornando possível uma aproximação formal entre os diferentes modos



como a água se apresenta. É possível dizer, portanto, que está nisso o amplo campo de contingências criativas de cinematografia. Ou seja, ao filmar a água sob distintos prismas e pontos de vista, as imagens em movimento encontram um leque amplo de opções plásticas por meio das quais se cumpre um papel alegórico.

“A ÁGUA É UM ÓRGÃO MEDIADOR ENTRE AS ESTRELAS E NÓS”.

O último plano de *El Botón de Nácar* enquadra uma pessoa parcialmente, sem que consigamos identificá-la, remando em uma canoa. No fluxo da montagem, a tomada funde com a imagem do quasar que a antecede. O recurso de edição, somado às palavras do texto narrado, não deixa dúvidas de que a conclusão do filme é construída em forma de indagação: o quanto o cosmos, à luz especialmente da cosmologia dos povos originários, funciona como um refúgio das “almas errantes”, outrora viventes na Terra?

Imagem 24 – Pessoa remando em canoa



Fonte: Frames do documentário *El Botón de Nácar*. 79m23s.

A interrogação resultante da experiência narrativa oferecida pelo filme mantém ativa uma conexão fundamental com ele, estabelecida entre céu e terra, aqui compreendida em seu sentido mais imanente. As imagens em



movimento são construídas em torno dessa indissociabilidade. É como se todo o movimento da água na Terra supusesse o céu, e vice-versa. Os recursos de cinematografia cercam ambos em busca de definição de formas que, ora caracteriza em suas especificidades, ora procede em favor das similaridades.

Imagens 25 e 26 – Água como se fossem estrelas



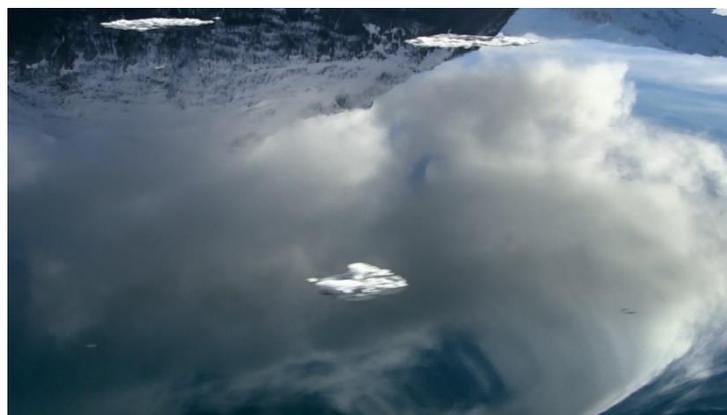
Fonte: *Frames* do documentário *El Botón de Nácar*. 5m11s e 4m49s.

Um conjunto de imagens chama a atenção na cinematografia de Katell Djian. É quando a água é filmada como se fossem estrelas. As formas luminosas, geradas por reflexos no espelho d'água, ora focadas, ora não, cintilam na tela numa experimentação que aproxima a hidrosfera da Terra da gigantesca massa líquida que paira no Universo em forma de quasares, por exemplo, ou mesmo das estrelas. O espelho d'água, nesse conglomerado de formas, fornece uma materialidade impreterível nessa afluência de feições de



céu e terra. Em um primeiro momento, a analogia é imediata. O arranjo desfocado de brilhos refletidos na água forja um céu estrelado. Desse modo, a cinematografia do filme parece querer igualar a água, que se avista a olhos nus na Terra, à organização das estrelas que visualizamos no céu. Daqui, Patricio Guzmán cogita a respeito da origem da vida e da água no Planeta Terra como sendo um resultado da queda de cometas, que trouxeram a centelha primeira.

Imagens 27, 28 e 29 – O céu no reflexo da água



Fonte: *Frames* do documentário *El Botón de Nácar*. 8m53s, 9m05s e 9m13s.



O céu, capturado no reflexo do espelho d'água em movimento, é outro recurso que aproxima céu e terra. Variando o ângulo da câmera, a cinematografia revela a tentativa de articular o chão e o firmamento em uma mesma composição formal. A estratégia cria um mosaico rítmico de interligação entre dois espaços nos quais existem matérias vitais em comum. A busca por compreender a antiguidade da água utiliza as imagens em movimento como instrumento também a partir do movimento da câmera. Ao promover experimentações como essa, age-se nos espaços aparentes recusados pelos telescópios, lugares estes que parecem estar aquém dos interesses longínquos dos equipamentos, instalados no Deserto do Atacama, a fim de capturar vestígios da anciania da água no cosmos. A cinematografia, neste caso, acomoda, no retângulo da câmera, “formas significativas” que evidenciam “viabilidades novas da matéria” em questão (OSTROWER, 1987, p. 33). Reverberando Fayga Ostrower, há que se considerar que a aproximação formal entre céu e água na Terra alavanca um novo jogo de significação. A reflexão descamba necessariamente no vínculo entre matéria e linguagem cinematográfica. Mais especificamente, o modo como enquadramentos invertidos são experimentados, ainda que na pós-produção, e exprimem uma qualidade que está para além do que é meramente físico. Nisso, diz Ostrower, a materialidade se diferencia da matéria. A direção de fotografia é, assim, utilizada como instrumento de materialidade, por acrescentar novos arranjos de significação. Com a experimentação em questão, o documentário quer, mais do que dar a ver o céu e a terra, comunicar sobre uma interação que passa despercebida a partir da naturalização de usos vis da água na Terra.

Ao entrevistar pessoas que, ao longo de suas vidas, firmaram um compromisso saudável e respeitoso com a água, o documentário oferece um contraponto para as formas violentas contra as quais se levanta, como colonos e torturadores, por exemplo. Ao tomar o ponto de vista dessas pessoas, que ao serem perguntadas, respondem que nem se consideram



chilenas, mas indígenas, o filme convida para a inversão da perspectiva de observação da relação entre céu e terra.

Imagem 30 – Tomada aérea da Patagônia Chilena

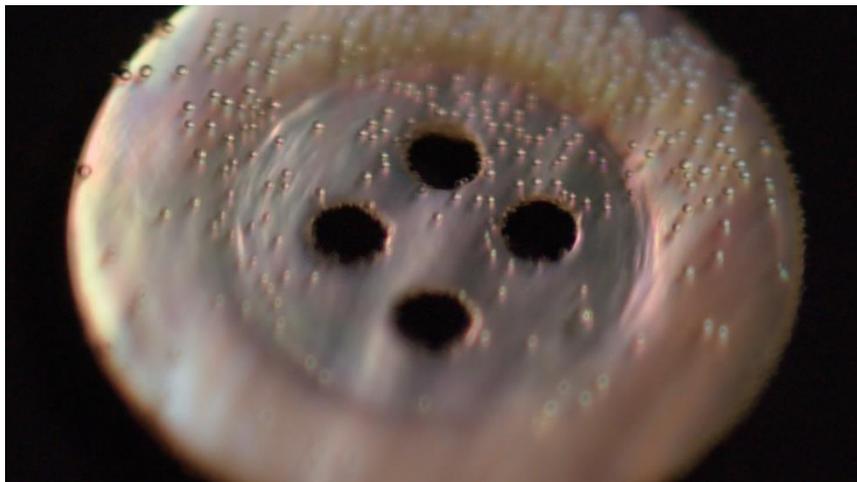


Fonte: *Frame* do documentário *El Botón de Nácar*. 6m08s.

O sobrevôo sobre a Patagônia Ocidental é imperativo no sentido de invertermos o ponto de vista de observação. E se olhássemos de cima para a grandiosidade da água na terra? A tomada aérea, em sua dimensão panorâmica, dá conta do arranjo complexo de memória, desnudado por meio dessa estratégia de cinematografia. Explorando as distintas formas de operação da câmera, no espaço entre as nuvens e o espelho d'água revela-se uma grandiosidade também notada de cima para baixo, do céu para a terra. Considerando as formas das nuvens, das superfícies congeladas, das ilhas desse arquipélago, tem-se a sensação de um espelhamento do Universo, com suas nebulosas, constelações e planetas. Observar a terra de cima, possibilita pensar se, da mesma forma como os recônditos universais – quando vistos da Terra -, as profundezas das águas também não guardam seus segredos, mistérios e vestígios, quando observados do alto. O desejo manifestado diante do aparente silêncio das estrelas encontra paralelo no anseio de decifrar os códigos do fundo do mar.



Imagem 31 – Botão submerso



Fonte: *Frame* do documentário *El Botón de Nácar*. 52m13s.

Antes da mergulho profundo, uma simulação. O botão está submerso. Em uma estratégia criativa, forja-se uma situação de filmagem. Ambiente e luz controlados para registrar um objeto que, como diz o próprio título do trabalho, é peça-chave para a narrativa. De tão próxima, a tomada dá indícios de uso de lente macro. E revela um detalhe sugestivo. Vê-se pequenas esferas de água no entorno do objeto. As moléculas de DNA concentradas pela atração de átomos de hidrogênio conformam a água de uma maneira distinta. É como se o botão respirasse. Mesmo inanimado, pulsa vida. Por outro lado, o botão, quimicamente falando, protagoniza um fenômeno de tensão superficial. O que figura como um efeito plástico para a imagem assinada por Katell Djian, ante os princípios da Química, tem a ver com a presença do botão, que ocasiona a formação de pontes de hidrogênio que conectam as moléculas. No conjunto narrativo, a situação forjada enceta uma condição de estranheza, de deslocamento, de não adequação. Além do mais, gera interferência, transformação. A estrutura do botão promove uma reorganização do entorno. No que diz respeito à reflexão aqui apresentada, inserem-se novos elementos à memória da água. Os pequenos pontos líquidos não deixam de dialogar com a forma pontilhada como se apresenta o céu estrelado, ou mesmo estratégias,



como as destacadas no início desta seção. Desse modo, as imagens do filme corroboram a ideia de que o que se vê no céu tem muito a ver com o que há no fundo do mar. Diante disso, poderíamos perguntar: a exemplo do céu, que abriga tantas evidências de um passado ainda a ser descoberto, seria o mar o arquivo de indícios de um tempo de atrocidades cometidas pela humanidade?

Imagem 32 – Botão incrustado em trilho metálico



Fonte: *Frame* do documentário *El Botón de Nácar*. 71m47s.

Quando mergulhadores acessam as profundezas do Oceano Pacífico, a busca é por evidências de uma ação sinistra: autores de crimes da ditadura militar chilena arremessavam corpos ao fundo do mar. A atenção dedicada à filmagem deste botão está justificada na principal busca empreendida pelo documentário. Funcionando como um vestígio da ação do regime de Pinochet, materializa o legado da ditadura. É um símbolo das tantas vidas perdidas e corpos despejados no mar. Esse pequeno objeto, ao receber tratamento cinematográfico, simboliza memórias que emergem do fundo do oceano. A sequência de imagens dedicada ao botão dá sentido ao cenário de água explorado ao longo do filme. Assim como nos outros dois documentários da trilogia, em *El Botón de Nácar*, a paisagem é apresentada como uma testemunha que atravessou o tempo preservando os resquícios de um tempo de dor. Se em *Nostalgia de la Luz*, este papel é exercido pelo deserto, em *La*



Cordillera de los Sueños, é a própria Cordilheira dos Andes. Nos dois casos, tanto a paisagem árida quanto a de pedra, funcionam como cemitério ou espectadora, respectivamente, dos atos atrozés da ditadura. Já no filme, aqui analisado, é a água, nesse caso, que age como um arquivo que detém elementos trazidos à tona por uma experiência contemporânea construída por meio de recursos audiovisuais documentais. Nesse caso, o que o botão revela é uma prática em que corpos, mortos ou vivos, eram presos a trilhos de metal – com uso de arames –, enrolados em sacos e lançados ao mar. Nesse episódio, está uma virada fundamental do documentário, por ser esse o capítulo mais assombroso. A suspeita se concretiza e o botão incrustado no trilho encontrado no fundo do mar, configura um indício inquestionável.

O botão preso ao trilho é carregado, também, de potencialidade imagética, para além do peso simbólico e evidenciador. Preso à superfície metálica, o objeto plástico é envolvido por fragmentos ocasionados pela passagem do tempo. O conjunto forma um vestígio cheio de textura e volume. Os aspectos explorados imageticamente apontam na direção da memória da água, num embralhamento de tempos. A simbologia do botão não fica restrita ao passado. Isso porque, quando se pensa a sociedade chilena de hoje, é irrefutável o quanto há uma tentativa de silenciar esse tempo pretérito. A exemplo do botão encravado no trilho, e encoberto pela ação do tempo, os elementos de memória do período ditatorial também parecem resistir em meio a um progresso econômico voraz, que demonstra sede em destruir tudo o que lembre esse período em função do erguimento de novas edificações. A política de tentativa de apagamento vista em Santiago, capital do país, é exemplo disso. Em sua reflexão sobre o filme, o pesquisador Carlos Moisés Ferreira, sublinha um fato que ajuda a fundar esse modelo: “No caso chileno, não se pode olvidar o papel dos “Chicago boys” – jovens economistas que estudaram nos Estados Unidos e aplicaram no Chile uma série de medidas econômicas logo após o golpe de estado de 1973” (FERREIRA, 2017, p. 297).



Como aponta Ferreira, as trocas e processos de formação entre o departamento de Economia da Universidade Católica do Chile e a Universidade de Chicago, mediadas por um nome em destaque do neoliberalismo do período, Milton Friedman, “geraram maior concentração de renda nas mãos dos mais ricos, ampliando os gastos dos mais pobres” (FERREIRA, 2017, p. 297).

Ao observar o centro de Santiago, nota-se casarões que, outrora serviram como esconderijo ou mesmo prisão de preso(a)s político(a)s, resistem à especulação imobiliária no centro da capital do país, onde novos e envidraçados prédios são erguidos impetuosamente. Lembra o modo como, aos poucos, o botão vai se perdendo em meio às investidas do tempo e da ação da natureza no fundo do oceano. Ele continua fixado no trilho, mas encoberto.

Ao filmar o cenário de botão e trilho desse modo, a imagem oferece uma plasticidade carregada de fissuras e fraturas que remetem ao tempo. Sem perder de vista a analogia com o apagamento dos lugares de memória, o embralhamento de tempos implica numa tentativa também forçada de sobreposição e ofuscamento. Contra isso, a trilogia dirigida por Patricio Guzmán se levanta, oferecendo sons e imagens como quem estende um conjunto de evidências. Consideradas à maneira de Georges Didi-Huberman, a composição narrativa traduzida nos planos do botão tem dimensão anacrônica. O botão enquanto vestígio, agora transformado em imagem, sobrevive. Cabe, nesse sentido, recorrer a uma construção por ele apresentada:

Diante de uma imagem, enfim, temos que reconhecer humildemente isto: que ela provavelmente nos sobreviverá, somos diante dela o elemento de passagem, e ela é, diante de nós, o elemento do futuro, o elemento da duração [*durée*]. A imagem tem frequentemente mais memória e mais futuro que o ser [*étant*] que a olha. (DIDI-HUBERMAN, 2015, p. 16)



Inegável adotar o botão como elemento de memória, como agente de montagem de “tempos heterogêneos”, expressão com a qual Didi-Huberman caracteriza o anacronismo (DIDI-HUBERMAN, 2015, p. 23). A concentração de pequenos detalhes tem a ver com a ação temporal da natureza, da ferrugem, da oxidação, dos seres que habitam as profundezas dos mares e, nesse caso, fundamentalmente, de uma vida humana. A sequência de imagens da qual esse plano detalhe faz parte avulta a significância do tanto perdido do ponto de vista de individualidades e coletividades arrasadas por um regime ditatorial. Considerando outros episódios inventariados pelo filme, há que considerar, ainda, o dilema e a destruição da condição de existência dos povos autóctones. Ao elegermos o botão como signo anacrônico, não estamos diante somente de uma prova material dos crimes da ditadura, mas de todo um projeto de dizimação de grupos que se opunham, por natureza, a um projeto de usurpação da terra. O reaparecimento do botão, nesse sentido, é também um rastro da presença das coletividades indígenas que habitaram essa região e navegaram nessas águas. A relação entre a ditadura e o passado nativo se dá na ordem do narrativo. Como se verá adiante, uma personagem da história do Chile ganhará a evidência que ajuda nisso.

Imagens 33 e 34 – Incidência de luz sobre o botão durante o plano





Fonte: *Frames* do documentário *El Botón de Nácar*. 72m04-05s

As duas imagens vistas acima são partes de um mesmo plano. Um recurso de iluminação conecta o botão preso ao trilho – certamente um fragmento de roupa pertencente a uma das pessoas jogadas ao mar pela ditadura de Pinochet –, com Jemmy Button, um dos habitantes do território invadido pela investida colonial no século XIX. O botão, em segundo plano, aos poucos ganha presença no quadro a partir da maneira sutil como o volume de luz aumenta ao longo da tomada. Esse feixe de iluminação é como uma lanterna que vasculha um espaço sob escuridão. Transposta para o conceito de memória, essa ideia reverbera na possibilidade de compreender que o aumento da nitidez é como o ressurgimento de uma lembrança. Nesse caso particular, os dois botões, colocados lado a lado, são como reminiscências de dois tempos distintos que agora se encontram numa mesma imagem. A descoberta do botão é, desse modo, uma centelha que impulsiona investigações que possibilitam ver além do material. Ou seja, diante do indício de uma das práticas da ditadura militar somos impulsionados a pensar que esse modo de operação foi desenvolvido ao longo de séculos.

Os recursos de cinematografia e montagem são utilizados para demonstrar o quanto, no final das contas, a ditadura espelha um processo de colonização. Fazendo alusão a outra estratégia de direção de fotografia, o



período colonizador do século XIX é uma sombra do ditatorial. Para onde o regime e seus símbolos vão, o extermínio colonial segue atrás. Ao lançar luz sobre o botão, em segundo plano, o documentário procura atenuar a zona sombreada. Ao igualar os dois botões, do ponto de vista da luminância, há uma equiparação. A investida europeia sobre os povos originários corresponde à participação dos Estados Unidos na deposição de Salvador Allende e no consequente regime imposto a partir de 1973.

O episódio fundante da estratégia de cinematografia aqui estudada merece, por parte do diretor, uma explicação. Conta-se que Jemmy Button subiu a bordo, em troca de um botão de madrepérola, quando da chegada de um barco inglês à Patagônia e, por isso, teria recebido o codinome. A história de Jemmy Button não termina com sua ida para a Europa. Seu retorno à sua terra, à Patagônia, é o desfecho lamentável da sua história. Transformado, ainda que abandone os trajes europeus e deixe os cabelos crescer, “nunca mais seria o mesmo”.

Os dois botões, para Guzmán, contam a mesma história, “uma história de extermínio”. Por essa razão, constrói-se uma estratégia plástica de aproximação entre histórias distantes no tempo. Essa mesma liberdade de criação, por meio da exploração da potencialidade anacrônica das imagens, licencia a equipe do filme para ampliar o horizonte das inter-relações possíveis em torno da memória da água. O mesmo botão que aproxima Jemmy Button das vítimas da ditadura oferta sua forma circular para outra analogia formal.



Imagens 35, 36 e 37 – Analogia formal entre botão e corpo celeste



Fonte: Frames do documentário *El Botón de Nácar*. 75m40-41s.



O botão de madrepérola, agora, tem sua forma aproximada da circularidade que constitui um corpo celeste que flutua no espaço. É um jeito de metaforizar em torno do entendimento de que “todas as coisas conversam com todas as coisas”, nas palavras do poeta Raúl Zurita, emprestadas ao documentário. Se a água mantém unidas, numa mesma atmosfera de memória, a experiência de povos originários e de desaparecidos políticos, por certo, concluirá o filme, essa mesma água reserva fragmentos de tempos outros, longinquamente anteriores ao que a história humana pode alcançar. Trata-se de um filme de memória por estabelecer nexos que passam despercebidos ao processo de desenvolvimento socioeconômico, tão responsável pelas investidas sobre o território chileno ao longo do tempo. Ao vincular a forma do botão à de um astro, a narrativa aponta não apenas para a relação do universo com a vida na Terra, como também indica o cosmos como perspectiva a ser considerada enquanto ponto de chegada. Patricio Guzmán, nessa direção, abre espaço para lembrar da maneira como os Selk’nam pintavam seus corpos.

Imagens 38 e 39 – Pinturas nos corpos dos Selk’nam





Fonte: *Frames* do documentário *El Botón de Nácar*. 32m05s e 32m51s.

Imagem 40 - Constelação de Orion



Fonte: *Frame* do documentário *El Botón de Nácar*. 32m28s.

Pintando e pontilhando os próprios corpos em forma de estrela, faziam referência deliberada ao céu. Em suas mitologias, acreditavam que, “após a morte”, “podiam se transformar em estrelas”. Uma vez mais, é imprescindível a referência a Raúl Zurita: “Para esse povo, as estrelas eram os espíritos de seus ancestrais”. As imagens do filme dão a ver a água como elemento mediador dessas relações entre os povos na Terra e o cosmos. Filmada em diferentes estados e condições, constrói-se a sensação de que a água conversa com as estrelas.



OS SUPERCLOSES, O DESFOQUE E A TRANSMUTAÇÃO DO BOTÃO

Para fins conclusivos, retomamos uma leitura que parte da sequência inicial do documentário. Nela, como já destacado, o diretor/narrador apresenta um bloco de quartzo encontrado no Deserto do Atacama, com datação de 3.000 anos atrás. Ao longo do texto, percorremos os blocos narrativos do documentário dirigido por Patricio Guzmán pela perspectiva da direção de fotografia, dando atenção a recursos como o dos primeiríssimos planos, recorrentes ao longo da montagem. Nesses *supercloses*, pequenos objetos ocupam considerável parte da tela e, cumprindo seu papel sígnico, estabelecem relação com a sequência inicial. O recurso tanto permite enfatizar os elementos fundamentais à narrativa, quanto promover uma aproximação formal com outros materiais. O destaque final para este elemento se dá também pelo fato de que, ao nosso ver, a opção por acentuar os detalhes, imperceptíveis a olhos nus, intencionam sugerir metáforas pertinentes às questões que atravessam o documentário.

Uma das imagens destacadas (imagem 37) demonstra de que maneira uma técnica fotográfica de enquadramento joga a favor de uma confluência defendida no argumento orientador do documentário. O botão encontrado no fundo do mar, bem como nas páginas da história de Jemmy Button – e intensificados numa *mise-en-scène* criada no filme –, encontram correspondência nas estrelas do céu. A maneira individualizada e destacada como botões são enquadrados constrói a ideia de que, na narrativa, eles representam pessoas, gotas ou estrelas. Na imagem acima destacada, a fusão permite a suposição de que a forma circular do botão corresponde a um corpo celeste que, assim como outros bilhões, emitem uma luz percebida na terra. No argumento embutido nessa estratégia de montagem, está uma tentativa de



materializar a tese dos povos originários de que as almas das pessoas que morrem na terra viram estrelas.

A chegada à primeira delas parte da memória do próprio diretor Patricio Guzmán. É como se a chuva que, nas suas lembranças, toca o telhado de zinco, fosse o dispositivo inicial para o derretimento de um bloco de memória dentro do qual está um fragmento do passado, representado por uma gota. Criando uma situação especial para filmar os pingos que caem do alto, a cinematografia recorre a uma estratégia típica do departamento. A contraluz auxilia a recortar as gotas do fundo. A vividez do aguaceiro traduz, em certa medida, a intensidade das memórias do diretor. Deslocando-as de sua intimidade, ele transforma suas recordações em materialidade, agora trabalhada pela diretora de fotografia Katell Djian.

Ao filmar a chuva, Guzmán dá vida às suas lembranças de infâncias e ao convívio com familiares. Não é a única vez que essas rememorações acontecem ao longo do filme, nem na obra do diretor. Em toda a trilogia aqui levada em consideração, essa dimensão afetiva comparece como elemento fundamental à narrativa. É como se suas memórias individuais fossem a torrente necessária ao descongelamento de grandes blocos de gelo dentro dos quais estão pequenas gotas, tais como aquela que está dentro do bloco de quartzo no plano que abre o filme. No documentário, esse movimento que parte de uma individualidade, reverbera em acontecimentos que têm a ver com o coletivo de um país, por um lado assolado pela violência ditatorial e, por outro, usurpado por um processo colonizador. A natureza, nesse caso, age como a matéria moldada pela direção de fotografia, numa combinação imbricada com a direção de arte. Por essa razão, compreendemos que o filme é uma busca por articulação entre três dinâmicas de memória: individual, coletiva e geológica. Os movimentos sutis da câmera, ao percorrer os blocos de gelo, apontam tanto para uma memória da água na dinâmica da geologia quanto para a da coletividade. Posicionando a câmera de forma estática, o



documentário nos torna observadore(a)s de um fluxo que abarca silenciamentos e tensões. Quando o degelo resulta no desprendimento de pequenos fragmentos do todo gelado, aponta-se para a violência tanto da ditadura militar quanto do processo de colonização que dizimou povos originários. Contudo, o próprio documentário parece construir a ideia de que a quebra do silêncio também se dá em forma de vestígios inequívocos desses tempos truculentos.

Ao dizer, em sua narração, que “cada gota é um mundo à parte, é uma respiração” (GUZMÁN, 2017), o diretor explicita a representação que o interessa: pensar as gotas como pessoas. A aproximação se dá justamente pela dimensão formal entre os brilhos dos olhos e das gotas. Nesse caso, gotas de orvalho, pingos da chuva sobre as folhas ou olhos - nas imagens de Paz Errázuriz -, remetem à imagem fundante do filme, na qual a partícula está acomodada dentro do aglomerado de quartzo.

É ainda possível entender que o mergulho ao fundo do Oceano em busca e vestígios da ditadura militar é como um mergulho para dentro do bloco de quartzo. Em vez de uma gota, encontra-se um botão, encravado na ponta de um trilho que traz as marcas do tempo, em mensagens escritas pela natureza, pela água e seus seres. O *superclose* do botão considera o seu entorno enferrujado e feito de textura. Por sua vez, essa superfície traduz a passagem do tempo. Diante da inter-relação proposta entre diferentes dimensões de memória, cabe dizer que a mesma natureza que silencia também conserva, revela e devolve. Como mostra o filme, a desconfiança de que poderiam existir, no fundo do mar, indícios como o botão da roupa de um(a) desaparecida(o) político(a), vem justamente do fato de que o próprio Oceano devolveu à superfície corpos como o de Marta Ugarte. Nesse sentido, não é estranha a aproximação entre o trilho do trem encontrado e o bloco de quartzo. Nesse caso, botão e gota d’água têm uma correspondência simbólica. Entendendo a memória como contingenciamento de lembranças e esquecimentos, há



paralelo nos dois objetos por oferecerem um fragmento daquilo que dura. A estratégia, importa dizer, torna-se eficiente em virtude das ferramentas de cinematografia, como o uso de lente macro., que amplificam as dimensões dos objetos, favorecendo a correspondência almejada.

Apesar de serem os *supercloses* os elementos principais dessa conclusão, finalizamos refletindo sobre um outro traço de linguagem de cinema recorrente: o desfoque. É ele que possibilita considerar o quanto a direção de fotografia ajuda a materializar o entendimento de que a “água é um órgão mediador entre as estrelas e nós”. Botões são como estrelas, demonstram as imagens do documentário. A cinematografia ajuda a tornar palpável essa transmutação entre botões, pessoas, gotas e estrelas, como quem quer, no final das contas, plasmar a memória resultante da conexão entre o céu e a terra. Ao aproximar esses elementos diferentes a partir de suas formas, o filme utiliza a direção de fotografia para transformar materialidades triviais de sua rotina em elementos de significação. O reflexo da luz que incide sobre o espelho d’água (imagem 26), pode servir como exemplo disso. Desfocados, os pequenos pontos de luz, ao provocar uma experiência de imaginação, apresenta similaridade com um céu estrelado (imagem 40). Ao fazer isso, o documentário impulsiona pensar que a dinâmica da memória é muito mais abrangente do que se possa imaginar. No princípio, parte-se do entendimento de que um bloco de quartzo guarda uma memória de 3.000 anos atrás. Ao fim, induz-se que água percebida na terra de forma tão expressiva, apresenta-se de forma abundante no universo, em quasares à deriva ou outros planetas. O questionamento inquietante, por isso, se concentra na tese fundamental do documentário: a memória tem água. Sendo assim, suas lembranças ainda haverão de revelar as atrocidades e descaminhos de um projeto político sustentado na dizimação do que é diferente.



REFERÊNCIAS

- EL BOTÓN** de Nácar. Direção: Patricio Guzmán. Espanha/França/Chile/Suíça. 2015. 82 min. Colorido.
- LA CORDILLERA** de los sueños. Direção: Patricio Guzmán. Chile. 2019. 84 min. Colorido.
- NOSTALGIA** de la luz. Direção: Patricio Guzmán. Chile. 2010. 90 min. Colorido.

BIBLIOGRAFIA

- DIDI-HUBERMAN, Georges. *Diante do tempo: história da arte e anacronismo das imagens*. 1ª. ed. Belo Horizonte: UFMG, 2015.
- FERREIRA, Moisés Carlos. El Botón de Nácar e a repressão na América Latina. In: Doc On-line – Revista Digital de Cinema Documentário. ISSN: 1646-477X. No. 22. 2017, p. 295-307
- GUZMÁN, Patricio. *Filmar o que não se vê: um modo de fazer documentários*. 1ª. ed. São Paulo: Edições Sesc São Paulo, 2017.
- MONTEIRO, Fábio Aparecido. O Cinema de Patricio Guzmán: história e memória entre as imagens políticas e a poética das imagens. Tese de Doutorado defendida na Pontifícia Universidade Católica de São Paulo. 2021.
- OSTROWER, Fayga. *Criatividade e Processos de Criação*. 15ª. ed. Petrópolis: Vozes, 1987.
- SÁ, Ana Carolina Roure Malta de. *Walter Carvalho entre luzes e sombras: intermedialidade, anacronismo e a estética da estranheza na direção de fotografia*. 2021. Tese de Doutorado defendida no Programa de Pós-Graduação em Comunicação Social da Universidade de Brasília – UnB. Defendida em 20 de junho de 2021.

Data de envio: 15/05/2023

Data de aceite: 01/09/2023