

**ESPAÇO E MEMÓRIA: PAISAGENS E ENTREOLHARES NO
DOCUMENTÁRIO *O BOTÃO DE PÉROLA***

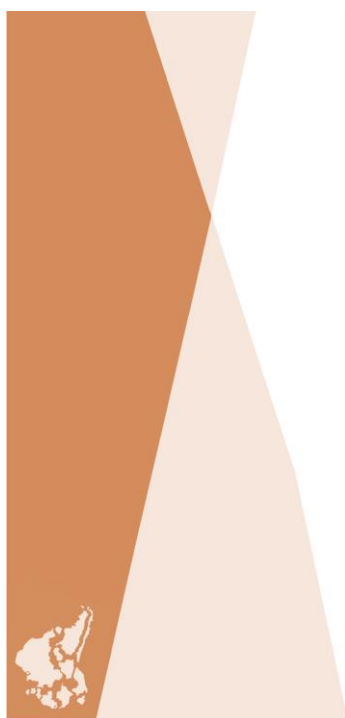
**SPACE AND MEMORY: LANDSCAPES AND PERSPECTIVES IN THE
DOCUMENTARY *THE PEARL BUTTON***

**ESPACIO Y MEMORIA: PAISAJES Y PERSPECTIVAS EN EL
DOCUMENTAL *EL BOTÓN DE NÁCAR***

Helena Augusta da Silva Gomes

Universidade Federal dos Vales do Jequitinhonha e Mucuri (UFVJM)

helena-gomes.hg@ufvjm.edu.br



Destaques

- Um espaço em cena construído por olhares. São elas, as imagens, expressões de um mundo visível que quer ser partilhado, mediante a imagem e a cena: formação olhares compartilhados.
- As paisagens do mundo são por nós construídas. Elas nos atravessam, sempre, por sensações e percepções individuais. Há, no entanto, a possibilidade de uma partilha de um olhar em comum, coletivo.
- Rememorar é colocar em perspectiva, em interpretação. Elaborar certas memórias a partir de imagens parece requerer uma escrita fílmica próxima do ensaio.

RESUMO

O presente artigo estuda e interpreta o espaço cênico e histórico do documentário *O botão de pérola*, do chileno Patricio Guzmán, lançado no ano de 2015. A forma ensaística, própria do olhar de Guzmán, constrói a cena do filme como um espaço em cena, a partir do espaço filmado e dos eventos históricos evocados na narração e na memória. Em cena, um novo espaço é criado, um espaço-paisagem-cena, como um imbricamento entre de materialidades dos ambientes filmados, ações dos sujeitos filmados e os grandes eventos de vários estratos de tempo da história do Chile. Partindo de elementos, muitas vezes, estudados e enquadrados no campo de uma “ciência natural”, como o oceano, o deserto e a cordilheira, Patricio Guzmán constrói narrativas espaciais e historiográficas através da imagem.

Palavras-chave: Paisagem. Espaço. Memória. Cena. Guzmán.



ABSTRACT

This article studies and interprets the scenic and historical space of the documentary *The Pearl Button*, directed by Patricio Guzmán, released in 2015. The essayistic form, typical of Guzmán's perspective, constructs the film's scene as a space in the scene, through the filmed space and the historical events evoked in his narration and through the memory. In the scene, a new space is created, a space-landscape-scene, as an overlap between the materialities of the filmed environments and the actions of the filmed subjects and the major events from various events of Chile's history. Through elements often studied in the field of a “natural science”, such as the ocean, the desert and the mountain range, Patricio Guzmán constructs spacial and historiographic narratives through images.

Keywords: Landscape. Space. Memory. Scene. Guzmán.

RESÚMEN

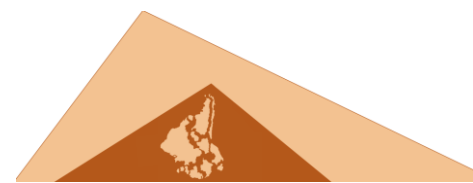
Este artículo estudia e interpreta el espacio escénico e histórico del documental *El botón de nácar*, de Patricio Guzmán, estrenado en 2015. La forma ensayística, propia de la perspectiva de Guzmán, construye la escena del filme como un espacio en la escena, desde el espacio filmado y de los hechos históricos evocados en la narración y a través de la memoria. En escena, se crea un nuevo espacio, un espacio-paisaje-escena, como una superposición entre las materialidades de los ambientes y las acciones de los sujetos filmados y los principales acontecimientos de diversos eventos temporales de la historia de Chile. A partir de elementos, muchas veces estudiados en el campo de las “ciencias naturales”, como el océano, el desierto y la sierra, Patricio Guzmán construye narrativas espaciales e historiográficas a través de la imagen.

Palabras clave: Paysaje. Espacio. Memoria. Escena. Guzmán.

A HISTÓRIA, A IMAGEM

Nos primeiros momentos do documentário *O botão de pérola*¹ nos aparece um cubo cristalino transparente que, iluminado por uma luz artificial, contrasta com um fundo escuro de estúdio. No interior do cubo, manipulado gentilmente por uma mão anônima, vemos algumas solitárias gotas de água líquida comprimidas entre arranjos moleculares sólidos — encadeamentos minerais — que constituem a inteireza das camadas do fragmento de quartzo que é dado a ver (Figura 1). Percebemos, por sensibilidades, uma arquitetura que estrutura a filmagem: eis a cena inicial do filme. Ela

¹ O filme “O botão de pérola” pode ser assistido a partir do seguinte link: <https://www.youtube.com/watch?v=zhksqh5P3xc>. Acesso: 11 de junho de 2023.



apresenta um elemento fundamental, a água. Será ela nosso guia pelos meandros da narrativa?

Pela narração em voz *over*² que acompanha tais imagens, sabemos: formado há três mil anos atrás, tal cristal foi encontrado no mais árido deserto da Terra, o Atacama, no Chile. É esse um dos locais mais privilegiados da superfície terrestre para as visadas sobre os alhures universais e onde, hoje, estão instalados enormes satélites que perscrutam a presença de água em outros planetas, sistemas solares e nebulosas.

Nas seguintes imagens do filme, as águas da costa oeste sul-americana são capturadas e fluem *pacificamente*. Há, ainda, a voz que continua a ressoar e que acompanha as imagens. É esta narração — terna e reflexiva — que nos apresenta e conduz aos movimentos marítimos e nos propõe à contemplação dos planos que captam a lenta fluidez de um gigante corpo d'água oceânico e os segredos, que, por ventura, guarda. O interlocutor que nos interpela parece querer se abrir a uma partilha, construir um olhar conjunto.

Integrando esses planos iniciais do filme, movimentos vacilantes e lentos das águas filmadas parecem estreitar laços cambiantes de uma história e querer formar ligações. Seriam talvez pontes a serem estreitadas, por meio da cena? O encontro da voz que nos vem com as capturas imagéticas apresentadas, está a tatear a atualização de uma história. O movimento da imagem parece, também, querer ligar os movimentos hídricos à história, de modo a revolvê-la e reapresentá-la, perfazendo sua possível reelaboração, mediante a imagem. A voz em *over* continua a ressoar em cena, refletindo sobre as matérias terrestre e cósmica: “A água é um órgão mediador entre as estrelas e nós”.

² Essa se caracteriza pela voz inserida na pós-produção das imagens, diferente da voz em *off*, aquela proferida por alguém que está presente no momento das filmagens, porém fora de campo, fora da vista do espectador.

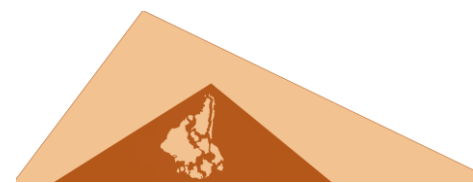
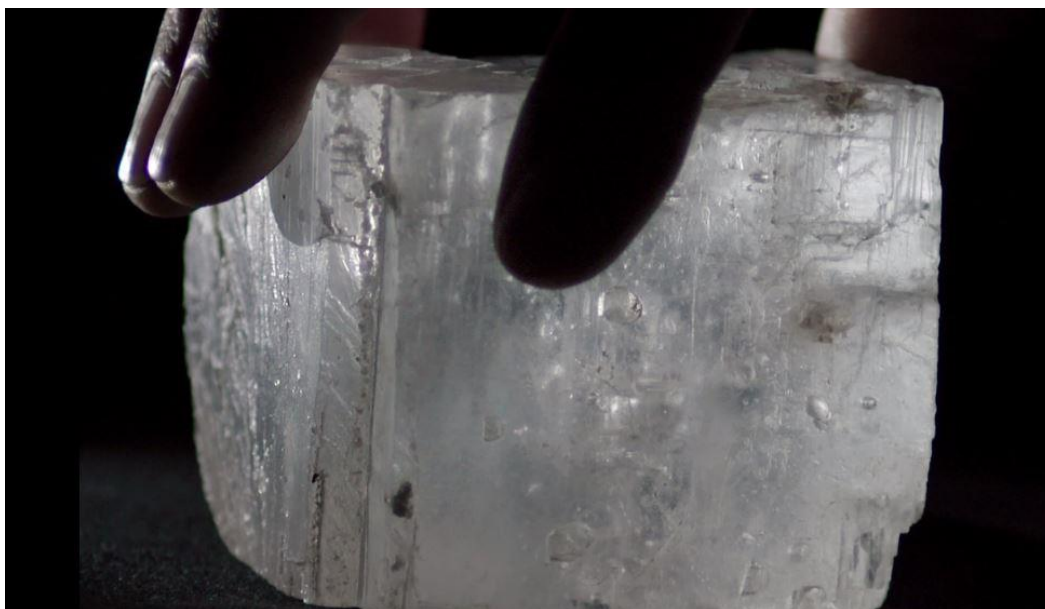


Figura 1: Cubo cristalino. *Frame de cópia digitalizada de O botão de pérola.*



Fonte: captado pela autora (2024)

Partindo de elementos, muitas vezes, estudados e enquadrados no campo de uma “ciência natural”, como o oceano, o deserto e a cordilheira,³ Patrício Guzmán constrói fios narrativos historiográficos, tramas espaciais feitas de inúmeras linhas de força constituidoras da experiência chilena contemporânea, que dispersas, requerem um *certo olhar*.

Aqui, a imagem do filme é estabelecida como um espaço feito em cena, um meio atravessado pela matéria filmada e pela história narrada. Outrossim, ela se constrói por uma visada entremeada de perspectivas diversas tecidas entre as narrativas possíveis sobre o espaço. Um espaço em cena construído por olhares. São elas, as imagens, expressões de um mundo visível que quer ser partilhado, mediante a imagem e a cena: formação olhares compartilhados, assim.

³ Esses são os elementos centrais dos três filmes que constituem o mais recente conjunto de obras do cineasta chileno Patrício Guzmán. A trilogia de filmes tateia um encontro e o entendimento sobre uma história natural, a colonização e a mais recente ditadura militar no Chile, em direção a uma elaboração dessa longa memória. O cineasta filma, em 2010, *Nostalgia da luz*, seguindo por *O Botão de Pérola*, em 2015 e finalizando com *A Cordilheira dos Sonhos*, em 2019. Anteriormente, Guzmán, já havia se estabelecido como documentarista em seu país, tendo a maior parte de sua produção realizada em seu exílio entre a Espanha, Cuba e, sobretudo, na França, em decorrência do golpe militar no Chile.

O espaço da cena, assim como o espaço social — conjuntamente formado, a partir de suas fisicalidades e, também, do dinamismo que o movimentam e dão vida⁴ — é entendido para além da dimensão cênica em campo, abarcando todos os movimentos que fazem o filme existir, dentro e fora da imagem.

NOSSAS IMAGENS: AS PAISAGENS

As paisagens do mundo são por nós construídas. Elas nos atravessam, sempre, por sensações e percepções individuais. Há, no entanto, a possibilidade de uma partilha de um olhar em comum, coletivo. De paisagens compartilhadas. Recorte espacial da pele do mundo, a ideia de paisagem⁵ se nos apresenta, quase sempre, pela perspectiva de um horizonte, fronteira-espaço que, antes de limitação, possibilidade de abertura, vivida através do corpo:

A paisagem é o evento do horizonte. Mas o horizonte exprime aqui muito além da existência de mundos longínquos. Esse termo tem um alcance ontológico tanto quanto epistemológico. Remete à parte de invisível que reside em qualquer visível, a essa dobra incessante do mundo que faz do real, definitivamente, um espaço inacabável, um meio aberto e que não pode ser totalmente tematizado. O horizonte é o nome dado a essa potência de transbordamento do ser que se apresenta na paisagem. (Besse 2014, p. 50).

No âmbito da representação a forma moderna da paisagem, a partir de sua construção cênica, muitas vezes relaciona-se à modulação do olhar e da arte. E...:

[...] se atualmente se admite que a ideia de paisagem e sua percepção dependem da apresentação que se fez delas na pintura do Ocidente no século XV, que a paisagem só aparece ‘natural’ ao preço de um artifício permanente, resta muito a fazer para defender e dar continuidade a essa posição e ampliar seu alcance até a época inteiramente contemporânea, no próprio momento em que estão em fase de constituição abordagens sensivelmente diferentes da natureza, do real e de sua imagem. (Cauquelin, 2007, p.7-8).

⁴ Essa ideia de espaço como um conjunto de fixos e fluxos é trabalhada por Milton Santos no conjunto de sua obra por exemplo em Santos, 1997, quando elabora a ideia de relação entre objetos e ações que constituem o espaço.

⁵ São algumas as conceituações de paisagem dentro da geografia humana, ainda que consideremos autores importantes como Santos (1997) que a associa a “configuração espacial”, na sua distinção quanto ao conceito de espaço, seguimos um pensamento que a entende por formas representativas e imagéticas dos espaços, experimentadas nos lugares do mundo. Assim, pensamos como Cássio Hissa: “Desde o primeiro movimento de sua existência, o corpo — olhos de corpo, corpo que sente e pensa — é a consciência da existência imagética e cultural da paisagem. Talvez, ainda mais, a paisagem é o corpo a experimentar e a pensar a paisagem” (Hissa, 2009, p. 53-54).



Partilhada sensivelmente pela imagem, a paisagem é mediada no ato fílmico, através de discursos, histórias, lugares e o aqui e agora do documentário, que se reúnem e se reorganizam, por entreolhares, através das cenas. Uma voz que oscila entre o sussurro e a eloquência, endereça questões à história e reúne discursos de sujeitos e fatos que a indagam. Essa voz punge, também, o espectador e o implica na história.

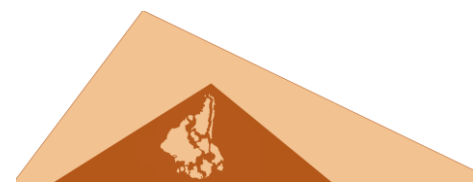
As imagens aqui trazidas são elementos visuais, também táteis, quase manipuláveis, que se mostram a partir de sua materialidade. Parecem ser, além das formas que conhecemos e que conferimos às águas, maneiras de se aprofundar. Um mergulho, talvez. Poderia certa memória ser inscrita na paisagem de uma cena, ou antes, uma arquitetura de imagem-paisagem pensada sob a luz de uma certa memória, e ainda, a partir de um certo olhar?

A memória, como nos lembra José D'Assunção Barros (2011), hoje é concebida para além de sua antiga relação a um campo estático, não dinâmico, oposto à história e à historiografia. Ressignificada dentro das ciências humanas, hoje é lida na importância de sua vocação narrativa, interpretativa, trazida à vida pela linguagem.

A questão da Memória como aberta a uma dialética de lembrança e esquecimento, aliás, deixa aqui de ser limitação para a historiografia, e passa a ser fator de enriquecimento de perspectivas. Essa virada na compreensão da Memória apresenta vários desdobramentos para a História: desde uma possibilidade para que a própria Historiografia possa repensar seus pressupostos fundamentais, até as possibilidades de uso da Memória – coletiva ou individual – como fonte histórica. (Barros, 2011, p. 320).

Rememorar é colocar em perspectiva, em interpretação. Elaborar certas memórias a partir de imagens parece requerer uma escrita fílmica próxima do ensaio. Obviamente, essa elaboração só poderia ser feita à revelia, como algo diferente do referendado como um certo “rigor” e de procedimentos próprios de uma pesquisa dita como científica. No entanto, uma densidade está sempre presente em elaborações ensaísticas, ao contrário que o senso comum científico pode fazer crer. Tampouco é banal reafirmar essa forma de expressão como uma maneira tão vigorosa como qualquer outra escrita pretende ser, ainda que não se estruture e se projete aos modelos de tais. Pensando o documentário contemporâneo, e seu encontro as ideias de Theodor Adorno (2003) sobre a forma do ensaio, Arlindo Machado escreve:

Denominamos ensaio uma certa modalidade de discurso científico ou filosófico, geralmente apresentado em forma escrita, que carrega



atributos amiúde considerados ‘literários’, como a subjetividade do enfoque (explicitação do sujeito que fala), a eloquência da linguagem (preocupação com a expressividade do texto) e a liberdade do pensamento (concepção de escritura como criação, em vez de simples comunicação de idéias). O ensaio distingue-se, portanto, do mero relato científico ou da comunicação acadêmica, onde a linguagem é utilizada no seu aspecto apenas instrumental, e também do tratado, que visa uma sistematização integral de um campo de conhecimento e uma certa ‘axiomatização’ da linguagem. (Machado, 2003, p. 02).

O botão de pérola se apresenta a partir de uma história a ser reinterpretada e de espaços a serem repensados, mediante a costura mesma entre o que a visão abrange e o que memória recolhe. Na imagem, entre o mar e a cordilheira, há um espaço, que é apresentado em suas fisicalidades e rasura (Figura 2). Sua forma metaforicamente *insular* nos aparece como uma região construída e identificada entre o isolamento e a violência de sua ocupação.

Figura 2: A costa chilena. *Frame* de cópia digitalizada de *O Botão de pérola*.



Fonte: captado pela autora (2024).

A paisagem patagônica abriga muito além de fenômenos e movimentos físicos. No seguir do filme, nos surge a construção de uma instalação, um mapeamento da costa chilena. Feito por uma artista amiga do realizador, o recorte cartográfico evidencia a vasta região costeira do Chile. Ela nos aparece alheia, distante, mesmo abstrata. Se apresenta como o que é, um enorme recorte de mapa feito em encomenda. Ela aparece, também, estranhada ao próprio narrador, que, ainda, nos guia.

No entanto, sua locução procura uma aproximação, para ele e para nós, seus espectadores, como um exercício de reflexão sobre uma cartografia tradicional em direção a uma leitura um pouco mais aproximada, subvertendo escalas, na perscruta de olhares mais aproximados. A narração continua, nos guia, de alguma maneira. Guzmán nos introduz aos pequenos detalhes de sua própria vida e de sua memória, que ressoam e que, não surpreendentemente, articulam partes insuspeitas da história.⁶

No continuar do filme, nos achegamos. A cada cena há como uma reunião de sensores que perfazem a imagem, como a mão que tateia algo, os olhos que miram e a suave voz que nos ressoa. Presentificação de *detalhes*⁷ e, mesmo, o que os excede.

A POTÊNCIA NARRATIVA DA ÁGUA

Água: vida. A relação parece inequívoca. Todas as vezes em que se conjectura sobre a existência de vida fora do planeta, há sempre a ponderação de que o fenômeno só pode ser possível pela presença dela, em qualquer estado. A água cobre a maior parte da Terra, compõe os oceanos, as geleiras, a atmosfera e, nas entranhas do solo, dá coesão ao solo que, muitas vezes, se faz terra fecunda.

A imensidão das águas do oceano foi associada, na modernidade ocidental, à ideia de uma certa liberdade, pelo imaginário que a enormidade dos mares projetava a quem se encorajava a navegá-los. As primeiras incursões europeias em direção ao designado *Novo Mundo* se deram pelo mistério que as terras além-mar representavam. A “curiosidade” era, também, revestida de uma ideia, gestada por muito tempo no imaginário moderno, sobre a relação entre homem e natureza. Chegando ao que designaram de América, o mistério parecia continuar entre os europeus.

Os espaços ocupados por aqui projetaram alguns dos imaginários anteriores. O projeto de colonização, no entanto, provocou vários novos olhares, feitos de perspectivas diversas. Em processos de colonização são onipresentes as imposições de

⁶ No decorrer do filme parece não haver um embate entre as *mise-en-scènes* do realizador e dos sujeitos filmados. Guzman institui uma cena, que feita de multiplicidades, se estabelece como um documentário histórico, mas distante do tipo assertivo.

⁷ Cumpre dizer que o detalhe aqui, leva o sentido, mesmo que aberto a certa ambiguidade, em que é elucidado por Didi-Huberman (2013), acompanhando a questão sobre o significaria “ver em detalhe” em relação às imagens de pintura: “O detalhe seria — com suas três operações: aproximação, divisão e soma — o fragmento enquanto investido de um ideal de saber e de totalidade. Esse ideal de saber é a descrição exaustiva. Ao contrário do fragmento que só se relaciona com o todo para questioná-lo, para assumi-lo como ausência, enigma ou memória perdida, o detalhe nesse sentido impõe o todo, sua presença legitimada, seu valor de resposta e de referência ou mesmo de hegemonia.” (Didi-Huberman, 2013, p. 298).

dinâmicas que de outro espaço e tempo nos veem. E essa imposição nunca acontece prescindindo de certa violência.

No espaço fílmico de *O botão de pérola*, o elemento da água toma contornos diversos. A água contorna e preenche todas as linhas narrativas do documentário, e substância suas imagens. A abundância de um oceano, a temeridade de tempestades, ou um filete de água que, bem devagar cresce, se segue ao lento gotejamento d'água que produz um quase imperceptível som; tais sensações coexistem passagens do filme.

A incessante passagem entre a delicadeza de uma diminuta gota e a enormidade de um mar, captado em um amplo quadro parece refletir às forças imaginantes de nossa mente, que Gaston Bachelard ⁸ identifica a partir de uma duplicidade:

Umas encontram seu impulso na novidade; divertem-se com o pitoresco, com a variedade, com o acontecimento inesperado. [...] As outras forças imaginantes escavam o fundo do ser; querem encontrar no ser, ao mesmo tempo, o primitivo e o eterno. Dominam a época e a história. (Bachelard, 2018, p.1).

Ao se propor a estudar filosoficamente a criação poética, Bachelard debruça-se sobre as linhas imaginantes que acompanham a *imaginação formal* e *imaginação material*, ou melhor, do que confere vida. Dali se desdobra um estudo sobre o elemento da água, procurando profundidades, germinações em algumas obras, para além do “devir das superfícies” que algumas criações poéticas apresentam:

[...] além das imagens da forma, tantas vezes lembradas pelos psicólogos da imaginação, há [...] imagens da matéria, imagens diretas da matéria. A vista lhes dá nome, mas a mão as conhece. Essas imagens da matéria, nós as sonhamos substancialmente, intimamente, afastando as formas, as formas perecíveis, as vãs imagens, o devir das superfícies. Elas têm um peso, são um coração (Bachelard, 2018, p.2).

Não é difícil intuir a reciprocidade das duas forças imaginantes. Elas alimentam, mesmo, o incessante movimento entre a superfície e o interior. A forma guarda algo de sua germinação; a obra que se aprofunda na densidade da matéria, quer, também florescer, corresponder aos desígnios de uma imagem formal (Bachelard, 2018). A forma da imagem apresenta a água. A água, como matéria, parece preencher a imagem,

⁸ Aqui, há a referência a essa potente ideia, ainda que pensada, inicialmente, uma poética desenvolvida a partir outras expressões estéticas. O estudo de Bachelard (2018) foi realizado no intuito de refletir filosoficamente sobre a criação poética traduzida pela literatura. No entanto, suas interpretações nos levam a pensar a imagem, em seu encontro com as palavras, na convergência de linguagens poéticas que podem se aproximar.

substanciá-la no perene processo de trocas entre superfícies e profundidades, leveza e densidade.

Eis a potência imaginante da matéria. No entremeio do elemento fundamental, há a abundância de *formas*, a matéria floresce. Entre uma gota de água que cai e a robustez de um oceano, os signos visuais compõem a imagem. Nuvens, geleiras, granizo e blocos que flutuam no gélido mar, suas possibilidades de existências, suas fases, vemos. Também ouvimos, a matéria se completa na imagem a partir da sincronia do som captado: comunicação cinematográfica. É o farfalhar que acompanha o movimento das nuvens e o estalar da imensa escultura de gelo que nos aproxima da inóspita região.

O poder metafórico da água, sobre o qual discorre Gaston Bachelard (2018),⁹ aqui, pressupõe sua presença na cena. A comunicação fílmica, feita do conjunto entre imagem e sons, é uma maneira de tradução de espaços e memórias, outrossim, de olhares. Da cena, enfim. De plano a plano, continuamos a perscrutar a matéria, como expectadores de um filme que, por surpresa, se faz sensorial. Aqui, a reunião entre a matéria e a forma, parece ser fundamental.

Figura 3: Fotografia de nativos em uma canoa. *Frame de O botão de pérola*



Fonte: captado pela autora (2024).

⁹ No decorrer de seu estudo, Bachelard (2018), nos elucida sobre as riquezas metafóricas sobre a qualidade de profundidade da água, trabalhadas pela literatura: “Poderíamos realmente descrever um passado sem imagens da profundidade? E jamais teremos uma imagem da profundidade plena se não tivermos meditado à margem de uma água profunda? O passado de nossa alma é uma água profunda.” (Bachelard, 2018, p. 55).

A água que banha a extensa costa do Chile forma a sua maior fronteira. Ao sul do continente sul-americano, milhares de ilhas salpicam na Patagônia ocidental. Os povos originários dali habitavam a intimidade da água “Todos caminhavam sobre o mar”. Dos vários habitantes dos cinco povos originários, hoje, apenas 20 descendentes diretos vivem na Patagônia chilena (Figura 3).

Nas cenas que se seguem no documentário, algumas fotografias documentais são apresentadas e ocupam a cena do filme.¹⁰ “Los fueguinos”, os nativos, aparecem nas fotos, são testemunhos de um projeto de dizimação, e ladeiam, imagem a imagem, os milenares artefatos perscrutados ali: vestígios materiais de momentos distantes, comprimidos e de existências descontinuadas no tempo e espaço.

Os sujeitos indígenas filmados, remanescentes dos “povos do Sul”, *lembram* da água. Eram povos navegantes, os primeiros. Pela água chegaram à hoje designada Patagônia¹¹ e através da água produziam suas vidas. Hoje, lidam com as verticalidades que os novos e as dinâmicas externas se lhes interpõem. Nas palavras recolhidas por meio de entrevistas, não há menção a algo próprio da água como um corpo *hídrico* funcional, de um *recurso* que a água poderia representar, quando mediada por meios industriais. Há, sim, memórias de vivências, todas elas sobre os escorregares das águas e dos que, através delas, viajavam.

As multiplicidades pelas quais os espaços são vividos e produzidos por povos diversos, a partir de suas práticas espaciais, fazem emergir territórios, paisagens e lugares diversos e concebidos de formas diferenciadas em relação a uma natureza reduzida, sendo concebidos e expressos, para além de descrições e identificações fiéis aos ambientes visualizados.

Entre a força poética de uma imagem e a sua potência enquanto testemunho — como um acontecimento visual, enfim —, há as formas dos registros, possibilidades de sua realização. São múltiplas as maneiras pelas quais os espaços podem ser expressos, por meio da imagem.

Na escrita documentária, muitas vezes, essas formas se misturam às práticas espaciais e de vida dos realizadores e sujeitos filmados. Há, também, as imagens de

¹⁰ Várias dessas imagens são de autoria de Paz Errázuriz, fotógrafa chilena conhecida por sua atuação desde a década de 1970 em seu país, registrando lugares e pessoas às margens da sociedade e, principalmente, reprimidas pelo regime autoritário.

¹¹ Nome cunhado a partir da visão dos colonizados, que em seu contato com os “povos do Sul”, os designaram como “patagones”, que a eles apareceriam como os dotados de pés gigantes.

arquivo que, aqui, compõem a narrativa. Imagens de uma história violenta, interpretada a partir de palavras e de certas vozes, colocadas em curso pelos discursos diversos sobre os fatos, que se nos apresentam, principalmente, em sua visualidade aparente, mas que, sobretudo, nos aparecerem pela legibilidade que nosso olhar.

Essas são as imagens vemos no documentário de Guzmán. São elas, também, as maneiras de ver que se tornam, por suas diversas circunstâncias, emergenciais para o nosso hoje.¹² Resquícios de um projeto de apagamento. Eis algumas imagens, potencializadas pelas metáforas relacionadas às profundidades que a matéria da água continua a propagar. Um mergulho que leva um aprofundamento, uma submersão.

Há, no entanto, o poder do movimento contrário, as possíveis emersões. O que volta da água seria algo mais claro, nítido? Abandonaria sua opacidade à substância que o englobou? Passado pela matéria que o transformou, algo retorna e os regressos nos podem ser trazidos. Representificados, enfim.

Jimmy Button é um personagem que participou, inusitadamente, de um primeiro projeto de colonização na Patagônia. A força metafórica de sua história desvela a tênue relação entre a sutileza das trocas, supostamente recíprocas, entre os povos em contato e a violência da imposição de um mundo a outro. Jimmy Button não é europeu. Habitante das águas do sul, ele embarca em um navio inglês que, no início do século XIX, havia deslizado por ali.¹³ Faz a sua viagem a um outro mundo em troca de um botão¹⁴ de pérola. É levado, pelas águas atlânticas, a uma viagem a milênios para além de seu tempo.

¹² Ainda que apareça como um exemplo distante de nossa contemporaneidade, a leitura de Didi-Huberman (2012) sobre o que ele designa de “quatro imagens arrancadas do inferno”, parece nos endereçar questões atemporais sobre como lidamos com os resquícios do tempo. O autor reflete sobre as imagens testemunhos de um campo de concentração, feitas em 1944. São quatro fotografias, imagens feitas pelos membros do *Sonderkommando*, o comando especial, constituído pelos detidos de Auschwitz designados a realizar o extermínio de seus semelhantes, levar milhares de corpos às câmaras de gás e, posteriormente, para incineração. Uma queima de arquivo realizada pelos próximos a serem executados. Eram essas as últimas testemunhas, judeus que manipulavam a morte de judeus, em silêncio, sob o risco de levar um fim ainda mais dilacerante do que o que presenciavam. Diante de uma iminência de morte tão certa, — já que sua erradicação era de especial interesse para a SS — a resistência possível projetada por esse grupo só pôde se basear contra o projeto de tornar Auschwitz inimaginável. Ela torna-se, mesmo, o esforço para emitir alguns sinais ao exterior, endereçar signos a um futuro: dar a ver o que seria inimaginável. Sob o risco de suas palavras escritas soarem insensatas, incompreensíveis e, portanto, desacreditáveis, surge a possibilidade da fotografia: arrancar precariamente algumas imagens, alguns pedaços de película dos crematórios e endereçá-los a “a um mundo que os tinha como impossíveis”.

¹³ O capitão FitzRoy, comandava a missão que mapeou a região e produziu inúmeras ilustrações dos indígenas.

¹⁴ Em inglês “button”, o que explica o nome designado a ele.



Salta de um mundo ancestral em direção às franjas das revoluções industrial e urbana europeias. Sua história coincide com o início do fim dos povos da Patagônia.

Os mapas ingleses abriram as portas dos mares do sul para os colonos. Os 150 anos seguintes seriam de turbulência e silenciamento. E o narrador nos lembra: “A revolução de Salvador Allende rompeu esse silêncio”.

ONDULAÇÕES

O marulhar da história agita as cenas que se seguem no documentário. Gaston Bachelard descreve como a matéria da água significaria uma destinação de morte na poesia e em algumas mitologias, o mergulho na matéria líquida seria como repouso final ou regresso ao elemento fundamental: sua destinação às ondas: “Por isso quando se quiser entregar os vivos à morte total, à morte sem recurso, eles serão abandonados às ondas.” (Bachelard, 2018, p.76). Ainda que seja a estética poeana¹⁵ que mobiliza grande parte das forças imaginantes de Bachelard sobre as águas *profundas*, a ideia da água e sua associação ao fúnebre — a água como destino — ressoa nas leituras possíveis sobre as imagens que se seguem em *O botão de pérola*.

Ao princípio do segundo ato do filme, há um salto temporal importante. A partir desse momento, a narrativa escorre e se alastra por uma temporalidade mais próxima, a partir de movimentos políticos ocorridos na segunda metade do século XX. Uma viagem no tempo que a efemeridade da imagem proporciona, e que encontra uma ferida atemporal, um golpe de estado.¹⁶ A ruptura institucional produziria novas formas de pensar e dar a ver a história e suas imagens possíveis. Nas ilhas antes utilizadas pelas missões católicas seriam construídos campo de detenção para ministros e simpatizantes do governo de Salvador Allende. Pelas funestas práticas do governo militar chileno em relação aos cidadãos insurgentes.

Vários outros corpos acabaram por outra destinação. Lançados ao mar, seus corpos submergiam nas águas do Pacífico. Entretanto, um desses corpos, ainda nos anos de chumbo, contornaria o projeto de desaparecimento quando devolvido às terras pela

¹⁵ Bachelard faz atentas leituras sobre algumas histórias de Edgar Allan Poe, como *Al Aaraaf*, *Ilha da Fada* e *Histórias extraordinárias*. No livro, elas são referenciadas a partir das publicações francesas usadas por Bachelard (2018), somente com título, sem data de publicação. Aqui só houve a tradução dos títulos.

¹⁶ Em 1973 Augusto Pinochet capitaneou um golpe de estado que instaurou uma ditadura que durou 16 anos no Chile.



Corrente de Humboldt. “As pessoas começaram a suspeitar que o oceano era um cemitério”.¹⁷

A “mulher da praia”, Marta Ugarte, nos mira. Surpreendentemente preservados, seus olhos parecem nos devolver um olhar, indagar nosso presente. Nos desconcertam, pois. O mirar arregalado de Marta parece questionar nosso próprio olhar de sujeito que interpreta e que quer elaborar seu destino. Tentativa precária e contextual, sabemos.

Acompanhamos, nas cenas seguintes, a reconstituição de como os corpos eram preparados para serem lançados ao mar, engolidos pelo oceano. Há pouco mais de 10 anos, começou-se a busca pelas reminiscências dos corpos destinados à água.

No continuar do filme, surpreendentemente, a história de Jimmy Button mais uma vez ressoaria em nosso presente. As imagens que o mundo não sabe imaginar, seriam, ainda que precariamente, trazidas à tona.¹⁸ Eis, novamente, um botão. Um simples botão de camisa, incrustado em uma das barras de ferro encontrada no fundo do mar. O último vestígio de uma pessoa que ali esteve. “Os dois botões contam a mesma história. Uma história de extermínio”.

Ainda a água. A matéria que engole, incorpora, transforma e separa-se das demais; a forma que evoca e leva o pensamento para além dos estratos superficiais de nossos espaços e de nossas histórias. É ela, com sua força ambivalente, que nos envolve num mergulho como possibilidade de olhares outros, através de paisagens-cenas.

A paisagem de *O botão de pérola* se desdobra nas imagens visuais e nas histórias que Guzmán reúne e, mesmo, fricciona, ao construir a cena do filme. A matéria e a forma da água, como elementos da paisagem, dão substância à cena. Não se trata somente de uma memória narrada, é a própria matéria que nos aparece, a nós espectadores, como um significante material essencial e, ainda, uma forma componente da imagem, que conduz a narrativa.

As imagens do filme carregam uma certa história e a ela endereça questões, talvez intangíveis, provisoriamente. As perguntas constituem a cena do documentário,

¹⁷ Estima-se que cerca de 1200 corpos tenham sido lançados ao mar pelo governo ditatorial chileno.

¹⁸ São as *imagens apesar de tudo*, a que alude Didi-Huberman (2012). Também são essas as imagens feitas de palavras — que traduzem a violência exercida pelo regime contra os presos políticos, muitos deles detidos ilegalmente — e que são narradas por Guzmán.



pelas imagens e suas narrações. Elas são miradas e ouvidas, e, de volta, endereçam um olhar. Uma outra história possível, que sendo olhada, também, interpela.

São cenas, ademais, hídricas, imagens que fazem coincidir as ondulações, nuances, entre o poder metafórico da matéria e a força simbólica de forma sua. Uma criação fílmica, feita pela constituição de um *espaço-paisagem-cena*, como um *entreolhar*. Uma prática, também, espacial. Ademais, de uma prática, *apesar de tudo*.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ADORNO, Theodor. O ensaio como forma. In: **Notas de Literatura I**. São Paulo: Duas Cidades/Ed. 34, 2003. p. 15-45.

BACHELARD, Gaston. **A poética do espaço**. São Paulo: Abril Cultural, 1978. (Os pensadores). p. 181-354.

_____. **A água e os sonhos**: ensaio sobre a imaginação da matéria. — 3ª ed. — São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2018.

BARROS, José D'Assunção. Memória e história: uma discussão conceitual. **Tempos Históricos** • volume 15 • 1º semestre de 2011 • p. 317-343

BESSE, Jean-Marc. **O gosto do mundo**: exercícios de paisagem. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2014.

CAUQUELIN, Anne. **A invenção da paisagem**. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **Imagens apesar de tudo**. KKYM: Lisboa, 2012.

_____. **Diante da imagem**: questão colocada aos fins de uma história da arte. São Paulo: Editora 34, 2013.

HISSA, Cássio Eduardo Viana. Território de diálogos possíveis. In: RIBEIRO, Maria Teresa Franco; MILANI, Carlos Roberto Sanchez (Org.). **Compreendendo a complexidade socioespacial contemporânea**. O território como categoria de diálogo interdisciplinar. Salvador: EDUFBA, 2009. P. 34-82.

MACHADO, Arlindo. O filme-ensaio. Trabalho apresentado no Núcleo de Comunicação Audiovisual, **XXVI Congresso Anual em Ciência da Comunicação**, Belo Horizonte/MG, 02 a 06 de setembro de 2003. Disponível em: <http://www.portcom.intercom.org.br/pdfs/1868450877361748090053890711836232551.pdf>. Acesso em: 03/02/2023.

SANTOS, Milton. **A natureza do espaço**. Técnica e Tempo. Razão e Emoção. Editora Hucited. São Paulo: 1997. 2ª edição.

Recebido em abril de 2024.

Revisão realizada em maio de 2024.

Aceito para publicação em outubro de 2024.

