

## A poética constelar e espectral de *O Botão de Pérola*

Júlia Vilhena RODRIGUES

Doutoranda em Estudos Artísticos - FLUC/UC

[vilhena.julia@gmail.com](mailto:vilhena.julia@gmail.com)

**Resumo:** A partir da análise do filme *O Botão de Pérola* (2015), do realizador chileno Patricio Guzmán, serão discutidas questões relativas ao documentário ensaístico, como o caráter subjetivo e o tratamento poético dado à narrativa. Veremos como o filme de Guzmán aciona no espectador potentes pensamentos de mundo, por meio de uma cartografia afetiva descentrada, repleta de belas metáforas visuais. Ao enfatizar a força da natureza, *O Botão de Pérola* reforça a potência do território chileno e o poder de resistência e renovação de seus povos. Analisaremos como o diretor adensa as imagens do presente com a energia das sobrevivências (Didi-Huberman, 2013) através de rostos, falas, paisagens e vestígios.

**Palavras-chave:** Patricio Guzmán, filme-ensaio, cartografia afetiva, paisagem, memória, rasto

**Abstract:** Based on the analysis of the film *The Pearl Button* (2015), by Chilean director Patricio Guzmán, the article will discuss issues related to the documentary essay, such as the subjective voice and the poetic treatment given to the narrative. We will see how Guzmán's film triggers on the viewer powerful thoughts of the world, through a decentralized affective cartography, full of beautiful visual metaphors. By emphasizing the strength of nature, *The Pearl Button* reinforces the power of the Chilean territory and the resistance and renewal of its population. We will analyze how the director thickens the images of the present with the memorial survival (Didi-Huberman, 2013) through faces, speeches, landscapes and vestiges.

**Keywords:** Patricio Guzmán, film-essay, affective cartography, landscape, memory, trace

A obra cinematográfica de Patricio Guzmán se constitui num trabalho de fôlego em torno da memória e, no caso de seus filmes mais recentes, da memória inscrita na paisagem. Em seus filmes, o realizador chileno, radicado na França, narra a história social e política de seu país focando no golpe de Estado, que depôs o governo socialista de Salvador Allende e instaurou a sanguinária ditadura militar de Augusto Pinochet (1973-1990), gerando traumas profundos. Em sua última trilogia, composta pelos filmes *Nostalgia da Luz* (2010), *O Botão de Pérola* (2015) e *A Cordilheira dos Sonhos* (2019) – o último ainda a ser lançado no Brasil, Guzmán opera uma “virada subjetiva” em sua prática documental, ensaiando um discurso de memória a partir de uma perspectiva subjetiva, que nasce de sua experiência pessoal.

Neste artigo, pretende-se refletir mais detidamente sobre o segundo filme da trilogia – *O Botão de Pérola* –, um ensaio poético em torno da água que é abundante no Chile, dono de um imenso litoral. O elemento água estabelece na narrativa a conexão entre o extermínio da população indígena e os crimes da ditadura de Pinochet. Como dito por Guzmán em voz *over* no filme, « a água tem memória e contém ausências e presenças, flutuando ou adormecidas nas profundezas, esperando para serem descobertas ou emergir e testemunhar o que se pretendia ocultar » (*apud* Chauvin, 2017: 177). Por meio de um

tratamento metafórico, costurando paisagem e histórias de vida, céu e terra, o filme possibilita a expansão da comunidade afetada pela perda (Chauvin, 2017).

Em *Expanded Fields: Postdictatorship and the Landscape* (2012), o crítico Jens Andermann examina a função da paisagem em dois filmes do Guzmán – *Nostalgia da Luz* e *O Botão de Pérola* – e defende que esta aparece como um dispositivo de memória capaz de abrir camadas temporais e energias cósmicas. Sendo assim, destaca o seu potencial para trabalhar o trauma e pensar politicamente o presente.

Segundo Depetris Chauvin, a partir da dimensão material e afetiva da paisagem no cinema, torna-se possível elaborar discursos de memória – e contra-discursos – em relação a catástrofes políticas. No seu artigo *Memorias en el presente: Afecto y espectralidad en imaginarios acuáticos contemporáneos*, a autora analisa a inscrição da água na geografia afetiva de três filmes, sendo um deles *O Botão de Pérola*, de Guzmán. A autora defende que as imagens contidas nessas cartografias ajudam a elaborar a perda, na medida em que produzem modos de ver, afetar, compreender e lembrar: « Assim, essas obras insistem em uma “estética de afetos” que possibilita “tocar” eventos, espaços ou assuntos esquecidos ou excluídos e estabelecer pontes entre diferentes memórias e geografias no presente » (*idem*: 171).

Em sua análise, Chauvin ressalta os sentidos contraditórios da água « como fonte de vida, epicentro de culturas, mas também cemitérios, tanto para vítimas da ditadura quanto para grupos indígenas » (*ibidem*). A representação da natureza em *O Botão de Pérola* reforça a potência do território chileno e de suas culturas originais. Os planos abertos sobre paisagens naturais, do Pacífico à Cordilheira, enfatizam a força da natureza e o poder de resistência e renovação do povo chileno.

Guzmán, por meio de uma pesquisa rigorosa, traça uma cartografia da História de extermínio e resistência em seu país, começando pelos povos originários, que viviam como nômades marítimos sobre os arquipélagos da Patagônia, chegando ao regime brutal da ditadura de Pinochet. O filme contém um impressionante arquivo etnográfico dos grupos étnicos, pré-colombianos, que viviam no Sul do Chile em harmonia com a natureza e o cosmos. As imagens se encadeiam através de uma costura sensorial, que conecta o cosmos à Terra, e faz ressoar múltiplas vozes; como a dos índios kawéskar da região da Patagônia (hoje são apenas 19 sobreviventes) falando em seu próprio dialeto, de cientistas, poetas e artistas.

Guzmán relata que a ilha de Dawson, onde os aborígenes haviam sido presos, também foi um campo de concentração para os perseguidos políticos da ditadura de Pinochet. Milhares deles foram jogados por helicópteros ao mar. Décadas depois, mergulhadores em busca desses vestígios, encontraram trilhos no fundo do mar, e atrelado a um deles, um botão de pérola, como último rastro de uma vítima da ditadura, cujo corpo foi jogado ao mar.

Nesta costura, reside o tratamento poético da obra. Guzmán cria imagens que aproximam o plano da Terra ao celestial, como a da pedra que parece, em um primeiro momento, a Lua no firmamento. Há outra passagem belíssima do filme, que sobrepõe os corpos pintados de um extinto grupo indígena do sul do Chile às imagens do Cosmos, criando uma correspondência do pontilhado dos corpos com as estrelas.

*O Botão de Pérola* dá voz aos muitos sujeitos frequentemente apagados na corrente dos acontecimentos históricos, permitindo que essas subjetividades emergjam na narrativa da obra. Apesar de contar com uma voz de narrador, a voz *over* do próprio diretor, ela não se coloca como autoridade, mas como experiência viva atenta e crítica, que se move em torno de outras vozes, lugares e acontecimentos. O realizador chileno se reconhece como participante da história, afetado e transformado no tempo e no espaço.



Fig.1: Frame de *O Botão de Pérola* (Guzán, 2015)

Jáques Rancière (2010) propõe que pensemos o trabalho artístico em sua essência: uma maneira de desocupar uma história em sequências ou de editar histórias, de ligar e separar as vozes e os corpos, os sons e as imagens, de esticar ou comprimir tempos. Segundo ele, o cinema é uma arte que permite construir uma memória como entrelaçamento de temporalidades deslocadas e de regimes heterogêneos de imagens.

*E o cinema “documentário”, pode mais do que o cinema dito de ficção, jogar com as concordâncias e discordâncias entre vozes narrativas e as séries de imagens de época, de proveniência e significados variáveis. Ele pode unir o poder da impressão, o poder de enunciação que nasce do encontro do mutismo da máquina e do silêncio das coisas, com o poder da montagem – em um sentido amplo, não técnico, do termo – que constrói uma história e um sentido pelo direito que se atribui de combinar livremente os significados, de ‘re-ver’ as imagens, de encadeá-las de outro modo, de restringir ou de alargar sua capacidade de sentido e de expressão. (Rancière, 2010: 182)*

As reflexões de Rancière sobre a “ficção documental” parecem dirigir-se perfeitamente às escolhas de Guzmán na montagem de livres associações e encadeamentos temporais em *O Botão de Pérola*. A obra opera uma escrita ensaística, diferenciando-se das narrativas tradicionais do cinema documentário. A criação e reflexão crítica em torno do filme-ensaio foi impulsionada por uma virada subjetiva do documentário, que exigiu para si um lugar de mediação e reflexão sobre o mundo. É nesse contexto que passam a ser classificadas como ensaísticas obras com um teor mais autobiográfico e reflexivo. A mediação de uma subjetividade, de uma voz pessoal, que conduz o fluxo de imagens e sons no filme-ensaio, constitui um dos elementos mais canônicos da forma. Esse gesto, assim como a justaposição de pensamento e forma, se apresentam como contornos importantes para identificar o modo particular como a linguagem e os dispositivos do cinema são agenciados no filme-ensaio.

Como apontado por Henri Gervaiseau (2015), a dimensão dialógica também é um dos traços marcantes do ensaio, « em que se encontra privilegiada a pluralidade das vozes, e onde emergem diferentes registros de estilo e de ideias que se cruzam entre os capítulos » (Gervaiseau, 2015: 109), relacionada à função da intertextualidade no ensaio. O autor

fala da dimensão do ensaio como uma escrita que se faz em processo, e cuja forma privilegia a função poética da linguagem com a ambiguidade, o jogo de palavras e a polissemia.

Segundo o pensador brasileiro Arlindo Machado (2003), não importa de onde o cineasta capta a imagem, mas como transforma seus materiais em « experiência de vida e pensamento » (Machado, 2003: 10). Esta capacidade revolucionária do cinema de experimentar com as ideias originou a expressão “forma que pensa”, nas palavras do grande ensaísta francês Jean-Luc Godard em *História(s) do Cinema* (1988-1998).

Em sua abordagem sobre o campo de forças do filme-ensaio, Timothy Corrigan (2015) destaca o cruzamento de três dimensões – a expressão pessoal, a experiência pública e o processo do pensamento – e defende que a subjetividade não se apoia necessariamente em uma voz enunciativa, pois pode se expressar também pela montagem e outras manipulações da imagem. Trata-se de uma consciência ativa que se abre para a experiência e se desfaz ou se recria nela, originando um pensamento feito de choques, do testar das ideias.

No filme de Guzmán, a voz do diretor ajuda a fazer a costura dos diversos tempos e lugares da narrativa e dilui a fronteira entre o particular e o coletivo, estabelecendo relações entre as experiências de vida do autor com passagens da História. A materialidade da voz na primeira pessoa cria uma aproximação do diretor com os personagens retratados, bem como do espectador com a obra. Desde os estímulos sensoriais da paisagem natural, aos planos minuciosos dos rastros da História, percebe-se em *O Botão de Pérola* um tom poético, fortemente pautado no entrelaçamento da voz subjetiva com a imagem.

O diretor chileno trabalha com maestria a temporalidade e o choque das imagens, na medida em que escova a História a contrapelo. Em seus filmes, as imagens adquirem essa potência crítica por meio de sua junção, o pensamento irrompe no espaço entre dois planos. Sua narrativa explicita a diferença entre testemunhar acontecimentos da História e o gesto de reconhecê-los. A obra realiza uma série de resgates do passado que recompõem o ato de testemunhar, característica dos filmes-ensaio identificados por Timothy Corrigan (2015) como do tipo editoriais. Essa tradição, em geral, além de mostrar e analisar os fatos, traz também as agências subjetivas relacionadas a eles.

Segundo Walter Benjamin, há uma relação dialética fundamental entre o passado e o presente, que é revelada em lampejos de reconhecimento, que cristalizam em imagem uma “constelação do pensamento” (Corrigan, 2015). O filme de Guzmán está repleto dessas imagens, nas quais « as ideias se relacionam com as coisas como as constelações com as estrelas » (Benjamin, 1984: 56).

No prólogo do livro do realizador turco-alemão Harun Farocki, *Desconfiar de las Imágenes* (2013), Didi-Huberman (2013) aponta que os fenômenos de destruição e dominação implicam hoje em uma manipulação sobre as imagens. E defende que para criticar a violência, é preciso saber ver, para então descrever suas relações. Farocki faz uso da montagem crítica dos filmes como instrumento potente de denúncia da violência e opressão, em geral trabalhando com imagens de arquivo. Com a mesma intenção de revisão crítica e de denúncia, a obra de Guzmán representa um trabalho louvável e necessário de arte da memória para a população chilena e latino-americana.

Em sua última trilogia, o diretor debruça-se sobre os vestígios da História para construir suas narrativas cinematográficas, estabelecendo relações entre fenômenos e acontecimentos distantes no tempo e no espaço. Isis Sadek (2013) defende que Guzmán constrói uma arqueologia do presente através do uso de práticas espaciais, do foco na materialidade da memória e da intermedialidade, que expandem o escopo da memória e permitem aproximar os seus documentários de museus. Em sua análise da obra *Nostalgia*

*da Luz*, a autora defende que o deserto é construído como um arquivo de memória, que reúne os vestígios da experiência humana e cósmica no local em diferentes períodos históricos. Desse modo, a memória aparece inscrita em restos materiais que resistiram ao passado traumático, assim como nas práticas museológicas, transformando a obra em lugar de memória (Sadek, 2013: 64).

Em *O Botão de Pérola*, o objeto que conecta as narrativas é o botão de pérola, que aparece como rastro em duas passagens do filme: quando é relatada a trajetória de Jemmy Button, indígena da Patagônia que foi levado para a Inglaterra em troca de um botão para ser “civilizado”, e ao retornar, viveu como um estrangeiro na própria terra; e no relato sobre o botão encontrado incrustado em uma tábua de ferro, utilizada para afundar os mortos pela ditadura no oceano Pacífico.



Fig.2: Frame de *O Botão de Pérola* (Guzán, 2015)

Guzmán rompe com hierarquias entre natureza e cultura, seres animados e inanimados, ao colocar a materialidade das coisas e a cosmologia no centro da narrativa. O botão deixa de ser apenas um mero objeto e passa a ser símbolo dentro da história. O rastro, como elemento fragmentário e residual, ganha uma enorme importância e pode ser interpretado, à luz dos estudos de Walter Benjamin, como cifra de uma trajetória maior que o ultrapassa (Ginzburg, 2012). Para ganhar tal potencialidade, é preciso um observador atento e reflexivo que saiba interpretar esses rastros na sua ambiguidade temporal - como presença e ausência, daquilo que foi e já não é mais.

Em *Sobrevivência dos Vagalumes*, Didi-Huberman (2011) defende que a imagem é a operadora temporal de sobrevivências; elas permanecem para fazer reaparecer algum vestígio do passado. Sendo assim, o filósofo defende que a política de sobrevivência na História vai de par com toda política das imagens. A colisão do presente ativo com seu passado remanescente é decisiva para liberar constelações ricas de futuro. A metáfora dos vaga-lumes (*luciole* em italiano), emprestada do cineasta italiano Pasolini, é feita tendo em vista seu caráter de lampejo fugaz, intermitente e frágil, perante as luzes ofuscantes do poder dominante.

Sem dúvida, essa força das imagens é perceptível em *O Botão de Pérola* por seu caráter resistente e ressurgente. Através de rostos, falas, paisagens e vestígios, Guzmán adensa as imagens do presente com a energia das sobrevivências. As imagens-vagalumes não servem apenas como testemunhos do passado, mas também como previsões quanto à história política em devir. A obra de Guzmán, assim como toda sua trilogia, evoca a proposta de Derrida de “conviver com os espectros”, considerando que o passado está

ausente e presente e pode abrir novas possibilidades para o futuro (*apud* Blanco & Peeren, 2013: 16).

A força expressiva dos rostos dos indígenas e dos ex-detentos da ditadura carregam no filme a sobrevivência dos vestígios e a irredutibilidade do passado histórico. Benjamin atribui à fotografia a particularidade fascinante de fixar o que é efêmero e secreto. Segundo ele, esta seria a forma mais concreta do rastro, por se constituir em uma “pequena centelha do acaso”, uma cifra do tempo, uma miragem, carregada de significados (Pensky, 1993).

Revolvendo a memória chilena e latino-americana, Patricio Guzmán deixa sua marca autoral na luta contra o silêncio e o esquecimento. Em entrevista, o autor diz: « Os países sem memória são anêmicos, conformistas e não se movem. A minha obra é permeada pela tensão entre memória e esquecimento » (Guzmán, 2016: 1). *O Botão de Pérola* é um exemplo de documentário ensaístico, que conjuga com poesia e maestria, conteúdo e forma. Costurando múltiplas vozes e vestígios sobreviventes, o realizador chileno expressa seu olhar constelar em uma cartografia afetiva descentrada, repleta de belas metáforas visuais.

## Bibliografia

- Adorno, T. (2003). O ensaio como forma, in *Notas de Literatura I*. Tradução de Jorge de Almeida. São Paulo: Editora 34, Coleção Espírito Crítico.
- Andermann, J. (2012). Expanded Fields: Postdictatorship and the Landscape. *Journal of Latin American Cultural Studies* 21(2): 165-187.
- Benjamin, W. (1984). *Origem do drama barroco alemão*. São Paulo: Brasiliense.
- Benjamin, W. (1987). A obra de arte na era de sua reproduzibilidade técnica. *Obras escolhidas I*. São Paulo: Brasiliense.
- Blanco, M. & Peeren, E. (2013). *The Spectralities Reader: Ghosts and Haunting in Contemporary Cultural Theory*. New York: Bloomsbury Academic.
- Corrigan, T. (2015). *O filme-ensaio: desde Montaigne e depois de Marker*. Campinas/SP: Papirus.
- Chauvin, I. D. (2017). Memórias en el presente: Afecto y espectralidad en imaginarios acuáticos contemporâneos. *Aniki*, 4 (1), 170-191.
- Didi-Huberman, G. (2011). *Sobrevivência dos vaga-lumes*. Trad. Vera Casa Nova. & Márcia Arbex. Belo Horizonte: UFMG.
- Didi-Huberman, G. (2013) *A imagem sobrevivente. História da arte e tempo dos fantasmas segundo Aby Warburg* [Tradução: Vera Ribeiro]. Rio de Janeiro: Contraponto Editora Ltda e Museu de Arte do Rio [MAR].
- Farocki, H. (2013). Prólogo de Georges Didi-Huberman. *Desconfiar de las imágenes*. Buenos Aires: Edición Buenos Aires.
- Gagnebin, J. M. (2014). *Limiar, Aura e Rememoração - Ensaios sobre Walter Benjamin*. São Paulo: Editora 34.
- Gervaiseau, H. (2015). Escrituras e figurações do ensaio. Teixeira, F. E. (Org.). *O ensaio no cinema: formação de um quarto domínio das imagens na cultura audiovisual contemporânea*. São Paulo: Hucitec.
- Ginzburg, J & Sedlmayer, S. (2012). *Walter Benjamin: Rastro, aura e história*. Belo Horizonte: Editora UFMG.
- Godard, J. (1989). *Introdução a uma verdadeira história do cinema*. São Paulo: Martins Fontes.

- Guzmán, P. (2017). Entrevista concedida a Carta Maior. Disponível em <[www.cartamaior.com.br/?/Editoria/Internacional/O-Botao-de-Perola-A-memoria-necessaria-e-o-silencio-dos-midiotas/6/36505](http://www.cartamaior.com.br/?/Editoria/Internacional/O-Botao-de-Perola-A-memoria-necessaria-e-o-silencio-dos-midiotas/6/36505)>. [26 jun. 2020].
- Machado, A. (2003). Filme-Ensaio, in *Revista Concinnitas*, Vol. 2, N. 5. Disponível em <<https://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/concinnitas/article/view/42804>>. [15 jun. 2020].
- Pensky, M. (1993). *Melancholy Dialectics: Walter Benjamin and the Play of the Mourning*. Baltimore: University of Massachusetts Press.
- Rancière, J. (2010). A Ficção Documental: Marker e a ficção da memória. *Arte & Ensaios*, N. 21. Rio de Janeiro: EBA/UFRJ.
- Sadek, I. (2013). Memoria espacializada y arqueología del presente en el cine de Patricio Guzmán. *Revista Cine Documental*, 8, 28-71. Disponível em <<http://revista.cinedocumental.com.ar/memoria-espacializada-y-arqueologia-del-presente-en-el-cine-de-patricio-guzman>>. [29 jun. 2020].

### Filmografia

- Godard, J. (Realizador). (1988-1998). *História(s) do Cinema* [DVD]. Portugal: Midas Filmes.
- Sachse, R. (Produtor) & Guzmán, P. (Realizador). (2010). *Nostalgia da Luz*. Chile: Atacama productions.
- Sachse, R. (Produtor) & Guzmán, P. (Realizador.) (2015). *O Botão de Pérola* [DVD]. Rio de Janeiro: IMS.
- Sachse, R. (Produtor) & Guzmán, P. (Realizador) (2019). *La Cordillera de los Sueños*. [DVD]. Suíça: Trigon-film.