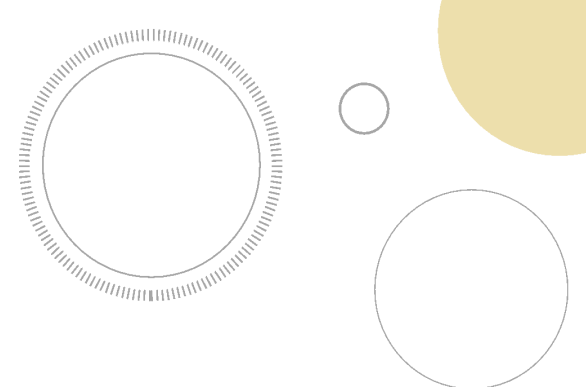


A MEMÓRIA DE DESAPARECIMENTOS EM *EL BOTÓN DE NÁCAR*

The memory of the disappearances in El botón de nácar

La memoria de las desapariciones en El botón de nácar



Ana Daniela de Souza Gillone¹

DOI: doi.org/10.31501/esf.v2i36.16840

Resumo: Propõe-se um estudo do filme *El botón de nácar* (*O botão de pérola*, 2015), de Patricio Guzmán. Discorre-se sobre os procedimentos narrativos envolvidos na construção da memória de desaparecimentos de etnias indígenas que habitavam o Chile e de militantes políticos na ditadura militar de Augusto Pinochet (1973-1990). Questiona-se as elaborações críticas ao poder colonial relacionado aos desaparecimentos. O trabalho de analisar as estruturas do filme, suas imagens e sons, envolve identificar tais recursos em suas intersecções com o pensamento crítico à colonialidade.

Palavras-chave: Cinema chileno. Patricio Guzmán. Imagens. Desaparecimentos.

Abstract: A study of the film *El botón de nácar* (2015), by Patricio Guzmán, is proposed. It discusses the narrative procedures involved in the construction of the memory of disappearances of indigenous ethnic groups that inhabited Chile and of political militants in the military dictatorship of Augusto Pinochet (1973-1990). The critical elaborations of the colonial power related to the disappearances are questioned. The work of analyzing the structures of the film, its images and sounds, involves identifying such resources in their intersections with critical thinking about coloniality.

Keywords: Chilean cinema. Patricio Guzmán. Images. Disappearances.

Resumen: Se propone un estudio de la película *El botón de nácar* (2015), de Patricio Guzmán. Abordamos los procedimientos narrativos implicados en la construcción de la memoria de las desapariciones de grupos étnicos indígenas que habitaron Chile y de militantes políticos durante la dictadura militar de Augusto Pinochet (1973-1990). Se cuestionan las elaboraciones críticas del poder colonial relacionadas con las desapariciones. El trabajo de analizar las estructuras de la película, sus imágenes y sonidos, implica identificar dichos recursos en sus intersecciones con el pensamiento crítico sobre la colonialidad.

Palabras-clave: Cine chileno. Patricio Guzmán. Imágenes. Desapariciones

¹ Doutora; Universidade de São Paulo, São Paulo, SP, Brasil. danielagillone@gmail.com | <https://orcid.org/0000-0002-6242-6256>.

Introdução

A crítica ao nefasto ideário da ditadura militar chilena (1973-1990) é tema constante na filmografia de mais de vinte obras do diretor Patricio Guzmán. Nascido em Santiago, no Chile, em 11 de agosto de 1941, Guzmán foi preso em 1973, após o golpe de Estado que deu início ao governo militarizado liderado por Augusto Pinochet, e depois conseguiu exilar-se, primeiro em Espanha e depois em Cuba, onde finalizou a trilogia *La batalla de Chile, la lucha de un pueblo sin armas* (1975-1979), composta pelos capítulos *La insurrección de la burguesía*, *El golpe de Estado* e *El poder popular*. Lançada em 1975, a obra fílmica narra os acontecimentos ocorridos alguns meses antes do golpe de Estado no Chile, com o marco da data: 11 de setembro de 1973. Desde o triunfo do ex-presidente Salvador Allende (que governou o país de 1970 a 1973) e da Unidade Popular até os eventos que desencadearam o golpe de Estado. As filmagens foram feitas no calor da hora, com imagens que mostram o Palácio de la Moneda, sede do governo chileno, em chamas. As abordagens se referem aos embates entre os blocos políticos (os partidos Nacional e Demócrata Cristiano) e a Unidad Popular (formada por partidos de esquerda que apoiam um parlamento para o presidente constitucional Salvador Allende e apresenta planos de uma burguesia opositora). A teórica marxista Marta Harnecker (2020, p. 230), em 1977, destacou o potencial de *La batalla de Chile* em seu propósito político contra o fascismo, alertando sobre a necessária autocrítica da esquerda chilena. Como diz o próprio subtítulo da trilogia, as imagens mostram o drama e a impotência de um povo mobilizado e consciente que vê no período de eleições o resultado desfavorável chegando e se encontra sem armas para enfrentá-lo.

A trajetória de Patricio Guzmán e suas produções influenciaram, e influenciam, na produção de políticas e estéticas que definem um cinema militante. Seus filmes não se limitam a retratar os acontecimentos. Convocam o espectador a reinterpretar os fatos para sua tomada de posição na realidade. Além de *La batalla de Chile*, Guzmán também realizou, entre outros filmes: *El primer año* (1971-1972), *En nombre de Dios* (1985-1986), *La cruz del Sur*, (1989-1992), *Pueblo en vilo* (1995), *Chile, la memoria obstinada* (1995-1997), *La isla de Robinson Crusoe* (1999), *El Caso Pinochet* (1999-2001), *Madrid* (2002), *Salvador Allende* (2004), *Mi Julio Verne* (2005), *Nostalgia de la luz* (*Nostalgia da luz*, 2010), *El botón de nácar* (*O botão de pérola*, 2015), *La cordillera de los sueños* (*A cordilheira dos sonhos*, 2019) e *Mi país imaginario* (*Meu país imaginário*, 2022).

Todas essas narrativas documentais de Guzmán propõem um reconhecimento da história do Chile. Destacamos as escolhas estéticas e os recursos narrativos de três dos seus filmes mais recentes, que caracterizam uma forma ensaísta de narrar uma história com o evidente posicionamento político do diretor. *Nostalgia de la luz* configura o deserto como um lugar de ambiguidade: de um lado, representa o local de importantes estudos astronômicos e arqueológicos; de outro, o território pode desvendar histórias dos desaparecidos da ditadura de Pinochet. Em *El botón de nácar*, as águas marítimas são identificadas como esse lugar de reconhecimento dos desaparecimentos, das mortes e da cumplicidade na vida.

Lá, a câmera magistral do cineasta documental não explora mais o deserto, mas as águas do Chile: suas belas geleiras, seu mar, seus rios. Se no filme anterior o personagem central é o deserto, neste é a água. E a água que banha, lava, corre, faz sons absolutamente originais, limpa, deslumbra o olhar, assume formas às vezes sólidas, às vezes líquidas, às vezes vaporosas e adquirem colorações que passam pelo verde, azul, cinza. Água que é o modo de vida, o habitat, o lar dos povos nativos que se alimentam e

vivem dela. Esses povos são retratados pelo filme com a riqueza de sua cultura, sua língua, sua identidade quase extintas pela agressão dos brancos (Bingemer, 2022, p. 70)²

Nostalgia de la luz e *El botón de nácar* propõem reflexões sobre a memória, a história e a eternidade. As imagens mostram paisagens monumentais e valorizam a beleza da terra e do céu. Prioriza-se ver o lado oculto do deserto e da água, onde estão guardados segredos de um passado muito mais antigo que a humanidade. Esses dois filmes e o documentário *La cordillera de los sueños* são analisados por Fábio Monteiro (2021, p. 34), que denomina o conjunto desses três filmes como “Trilogia da imensidão íntima” (Monteiro, 2021, p. 34). Rogério Luiz Oliveira (2023, p. 166) destaca existir em todos eles um sentido metafórico na representação da ditadura militar chilena relacionado com a geografia do país. Enquanto *Nostalgia de la Luz* se passa no deserto do Atacama, *El botón de nácar* é filmado na região sul do país, junto ao oceano Pacífico. Já *La cordillera de los sueños* está estruturado a partir da cordilheira dos Andes. Segundo Moisés Carlos Ferreira (2017, p. 174), enquanto a memória tende a ser construída e enquadrada de acordo com os acontecimentos que a história oficial julga pertinentes, *El botón de nácar* pode ser visto como uma forma alternativa de resgatar e manter viva a memória chilena. “É nesse sentido que se deve manter viva não somente a memória nacional, mas também a memória subterrânea, muitas vezes representada nos que foram silenciados pela história oficial” (Carlos Ferreira, 2017, p. 174).

² Allí, la magistral cámara del documentalista ya no explora el desierto, sino el agua de Chile: sus hermosos glaciares, su mar, sus ríos. Si en la película anterior el personaje central es el desierto, en esta es el agua. Y el agua que baña, lava, corre, hace ruidos absolutamente originales, limpia, deslumbra la vista, toma formas que a veces son sólidas, a veces líquidas, a veces vaporosas y adquieren coloraciones que pasan por el verde, el azul, el gris. Agua que es la forma de vida, el hábitat, el hogar de los pueblos originarios que se alimentan y viven de ella. Estos pueblos son retratados por la película con la riqueza de su cultura, su lengua, su identidad casi extinguida por la agresión de los blancos (Bingemer, 2022, p. 70).

O livro *Filmar o que não se vê*, de Patricio Guzmán, é referência para entender os conceitos que o diretor desenvolveu nesses seus três filmes. Nele, Guzmán recorre a teóricos do cinema como Alan Rosenthal, Bill Nichols e Jean-Louis Comolli para apresentar o processo de construção da subjetividade do cineasta e da realidade a ser representada em documentários. Considera a importância de o cineasta não se limitar a testemunhar a realidade e ter uma tomada de posição na condição de reinterpretá-la.

A subjetividade tem um valor expressivo atraente; o olhar dá forma ao que olha. Filmada com entusiasmo, com veemência, a imagem de uma pessoa ou de um grupo tem já uma forma distinta, um conteúdo mais convincente. Jamais o documentário foi um espelho imparcial da vida, mas um olhar singular. Todo mundo sabe que nós, documentaristas, damos nosso parecer. Quando eu era jovem, porém, não se podia falar abertamente de subjetividade; era um tabu. (...) *A batalha do Chile*, por sua vez, entra no torvelinho de uma revolução. É uma obra protagonizada por uma maré humana contraditória; mostra um período no qual se produziu uma aceleração da história, em que ocorreram milhares de fatos que culminaram num golpe de Estado. Transmitia, e continua transmitindo, uma carga de energia que supera qualquer programa informativo clássico, e a minha posição sempre foi a de estar ao lado de Salvador Allende (Guzmán, 2017, p. 10).

Patricio Guzmán (2017, p. 11) considera a potência de um documentário não por sua “objetividade”, mas por sua autenticidade, sua credibilidade e disposição para comunicar ao público um fenômeno de forma ampla. O documentário como um espaço de reflexão que deixa o espectador percebê-lo para que ele mesmo chegue às suas próprias conclusões. Os conceitos elaborados pelo cineasta chileno no mencionado livro são identificáveis em *El botón de nácar*.

Neste estudo discutimos a forma e conteúdo da obra fílmica por meio de diversificados olhares sobre o tema dos desaparecimentos e de opressões vividas na história do Chile. Além da referência do

livro, também destacamos o catálogo *Paixão de memória: Patricio Guzmán*, organizado pelo Instituto Vladimir Herzog em 2017, e ainda a experiência de participação no curso³ ministrado por ele no Brasil.

Passamos a analisar as imagens do filme *El botón de nácar*, que configuram duas temporalidades. As primeiras imagens apresentam as violências contra indígenas por parte da colonização. Em seguida são narradas as violências ocorridas na ditadura militar chilena. A memória de desaparecimentos está configurada em planos individuais e em sequências que provocam o espectador a uma leitura à contrapelo da história. A narrativa tende a convocar à conscientização dos traumas gerados pelo governo de Pinochet e das violências contra indígenas historicamente vividas. O filme narra o tempo histórico da colonização, revê os genocídios indígenas, retrata a ditadura militar chilena e ainda reflete sobre os desaparecimentos no tempo presente. A construção da memória de desaparecimentos parece reivindicar a ética e reacende a importância de reconhecer o que não foi dito no passado e que reverbera nos conflitos e crises do presente.

A configuração do poder desaparecedor

Em *El botón de nácar*, uma narração, acompanhada de imagens da paisagem chilena, conta as histórias de desaparecimentos de indígenas de diferentes etnias durante a colonização e de pessoas que vivenciaram a ditadura militar de Augusto Pinochet. Locução, depoimentos, imagens de arquivo – dos primeiros grupos étnicos que habitaram o Chile e de militantes políticos desaparecidos na ditadura – ilustrações e sons diversos compõem esse mosaico narrativo de repúdio à opressão, que tem a

³ Produzido pelo Instituto Vladimir Herzog, o curso ministrado por Patricio Guzmán, com dez aulas, fez parte da programação da Mostra de Cinema Paixão de Memória, em São Paulo, em 2017.

pretensão de partir de tempos imemoriais para passar pelo tempo histórico dos genocídios indígenas e dos assassinatos da ditadura militar chilena, até chegar nos dias de hoje, onde a violência do “dispositivo desaparecedor” ainda está em pleno funcionamento. Referimo-nos ao conceito de dispositivo de desaparecimento desenvolvido pela cientista política argentina Pilar Calveiro (2006)⁴. Ela define que, em suma, o “dispositivo desaparecedor” de pessoas e corpos inclui, por meio da fragmentação e burocratização, mecanismos para diluir a responsabilidade, equalizá-la e, em última instância, fazer desaparecê-la (Calveiro, 2006).

Considerar o passado como o tempo de reconhecimento crítico das opressões vivenciadas no Chile amplia a discussão das imagens e sons. Identificamos no filme a construção de temporalidades e de regimes de visibilidade (presença/ausência), em uma contração do passado e do presente. Tempo denso e memorial que permite a percepção de um poder ligado a desaparecimentos em termos gerais, pelo qual o passado pode estar ligado ao presente. Essa memória, dependente do presente, constituída por depoimentos e imagens, não percebe o passado como um patrimônio constituído e fechado. Nas palavras de Walter Benjamin, “(...) um evento vivido é finito, ou pelo menos fechado na esfera do vivido, enquanto o evento lembrado não tem limites, pois é apenas uma chave para tudo o que vem antes e depois” (Benjamin, 1994, p. 37).

As imagens dos indígenas e militantes políticos desaparecidos que aparecem nos planos fílmicos podem ser interpretadas nessa visão mais ampla e podem ser vistas em suas significações dialéticas.

Sobre a imagem dialética. Dentro dela, situa-se o tempo. Ela já se encontra na dialética de Hegel. A dialética hegeliana, porém, conhece o tempo apenas como o tempo propriamente histórico, senão

⁴ Pilar Calveiro define o conceito de “dispositivo desaparecedor” através de uma análise das ações do poder cívico-militar na Argentina, que incluem desaparecimentos de corpos e práticas disciplinares (Calveiro, 2006).

psicológico, como tempo do pensamento. O diferencial de tempo, no qual apenas a imagem dialética é real, ainda lhe é desconhecido. Tentativa de demonstrá-lo na moda. O tempo real não entra na imagem dialética em tamanho natural – e muito menos psicologicamente – e sim sob sua forma ínfima, [cf. N 1, 2] – O momento temporal só pode ser totalmente detectado por intermédio da confrontação com um outro conceito. Este conceito é o “agora da cognoscibilidade” (Benjamin, 2007, p. 905).

Seguimos com a noção benjaminiana da imagem dialética e sua correlação com a percepção da temporalidade neste estudo sobre a memória dos desaparecimentos nos planos fílmicos de *El botón de nácar*. Identificamos o que pode se tornar visível e ser reconhecido por meio das imagens que parecem reivindicar a perspectiva ética de construção das histórias dos desaparecimentos. Esse filme pode ser entendido como processo ativo de rememoração. Narra o sentido de busca de uma reinterpretação do passado à luz do presente. As imagens que constroem a noção de a água possuir memória podem ser vistas nessa perspectiva dialética. Atribuir às águas o poder de guardar as vozes que foram silenciadas ou distorcidas na versão oficial da história é uma forma de iluminar com rememorações de sobreviventes do colonialismo e da ditadura militar o compromisso ético de se contar a história dos desaparecimentos.

Imagens dos indígenas e militantes políticos desaparecidos que aparecem nos planos fílmicos podem ser interpretadas nessa visão mais ampla e podem ser vistas em suas significações dialéticas.

Não é que o passado lança sua luz sobre o presente ou que o presente lança sua luz sobre o passado; mas a imagem é aquilo em que o ocorrido encontra o agora num lampejo, formando uma constelação. Em outras palavras: a imagem é a dialética na imobilidade. Pois, enquanto a relação do presente com o passado é puramente temporal, a do ocorrido com o agora é dialética – não de natureza temporal, mas imagética. Somente as imagens dialéticas são autenticamente históricas, isto é, imagens arcaicas. A

imagem lida, quer dizer, a imagem no agora da cognoscibilidade, carrega no mais alto grau a marca do momento crítico, perigoso, subjacente a toda leitura (Benjamin, 2007, p. 505).

As imagens dialéticas para Benjamin compreendem um método que orienta o historiador a utilizá-las sem que estejam separadas da práxis política. A forma como o passado é recontado por Guzmán parece estar ligada a essa perspectiva de construção da memória que não se limita à recordação. O filme experimenta novas possibilidades de compreensão do passado e suscita o espectador a uma ação no presente.

Recompor a história do Chile é também passar pelo passado histórico da dominação colonial na América Latina. Vamos encontrar no pensamento decolonial a necessidade de reescrever a história por meio da visão do colonizado. Catherine Walsh (2014, p. 8) resgata o termo indígena terras de “Abya Yala”, que é proveniente da etnia Guna (do Panamá e da Colômbia), e descreve a origem da colonização. Retomar esse princípio é expressar que houve uma renomeação do continente “América” pelos invasores. Assim, afirma-se a importância da memória dos povos originários ao ser recontada a história colonial (Walsh, 2014, p. 8), uma história que precisa ser recontada à contrapelo, para ser desvelado o passado de opressão colonial.

Neste estudo correlacionamos o poder colonial⁵ com o “dispositivo desaparecedor”. Os acontecimentos representados nos planos fílmicos remetem à presença unificada de um mundo marcado por relações de poder que resultam nos desaparecimentos dos mais frágeis. Um documentário produzido entre as mediações da dimensão empírica e a definição de uma realidade

⁵ O pensamento decolonial se forma diante da apropriação do conceito de “colonialidade do poder” de Aníbal Quijano (2008) que, nos anos 1990, se constitui como um projeto político e intelectual com críticas ao eurocentrismo e valorização da cultura do “Sul Global”.

própria. Em suma, um mundo articulado como tal, representado e definido com sua dimensão orgânica, unitária e espaciotemporal. A produção recorre a diferentes modos de filmagem e de montagem para a configuração desse mundo que ressignifica a memória de desaparecimentos. Para a análise dos planos que configuram essa memória, prioriza-se identificar a noção do “dispositivo desaparecedor” por meio dos detalhes. Analisa-se a configuração da memória de desaparecimentos, considerando o agenciamento dos planos ou mesmo um plano específico. Subsequentemente é possível interrogar: de que maneira se relaciona um plano com uma cena anterior ou posterior para a construção do mundo representado (um construto da memória dos desaparecimentos e opressões vividas no Chile)? Essa dinâmica de análise baseia-se nos postulados de Francesco Casetti e Federico di Chio (1991), que consideram a *mise-en-scène* (modo de representação da cena) e a serialização (trabalho de montagem e as relações entre as imagens) na construção da narrativa fílmica (Casetti, Di Chio, 1991, p. 126). Nesse sentido, torna-se necessário, em vez de distinguir todas ou apenas algumas unidades do filme, perceber como as estruturas estão associadas à construção da memória do desaparecimento.

Entendemos esta análise imanente como uma leitura descritiva do filme que propõe uma reflexão da estética que intervém na obra. Baseia-se na necessidade de discutir o filme, expondo como ele é organizado. Pode-se dizer que o procedimento consiste em descrever e decompor os planos. Buscamos entender a representação do poder “desaparecedor” de forma sensível. O próximo passo será, então, estudar como se apresentam e se articulam entre si o espaço e o tempo do mundo construído em *El botón de nácar*.

A abertura do passado

Nos primeiros planos do filme, a imagem da gota de água contida no quartzo que tem 3 mil anos coloca-nos a relação entre água e memória, que será um dos principais temas do filme. A água, para Patricio Guzmán, preserva toda a memória do universo, de modo que nela as vozes dos desaparecidos de todas as histórias traumáticas vividas no Chile são mantidas aprisionadas.

Em outra sequência, o trabalho de Emma Malig para o filme aparece com o propósito de criar um pensamento sobre a água dentro do contexto geográfico chileno. Um mapa criado pela artista remete à ideia de que o Chile é o espaço onde se localiza grande parte das águas oceânicas do mundo. Assim, diante da premissa do filme, podemos pensar que nesse lugar há uma confluência aquática memorial privilegiada.

A narração e as imagens nos apresentam os cinco primeiros grupos étnicos que habitavam o sul do continente e que andavam pelas águas de ilha em ilha: os Kawéskar, os Selkn'am, os Aonikenk, os Haush e os Yámanas, também chamados de nômades da água. Gabriela Paterito e Martín G. Calderón (talvez os únicos sobreviventes dos Kawéskar) tomam a palavra para falar sobre como era a vida naquele período inicial. Passado e presente se cruzam nas memórias/testemunhos dos indígenas. No momento, Martin, de acordo com seu depoimento, não pode sair para o mar, devido à restrição feita por órgãos oficiais. A justificativa é que os barcos Kawéskar são pequenos demais para o arquipélago chileno da Patagônia, que tem águas turbulentas. No entanto, ele lembra que aos 12 anos atravessou o Cabo Horn com uma canoa de remo em meio a ventos fortes. As narrativas sobre naufrágios são bem conhecidas e se manifestam no tom de admiração de Guzmán quando ele pergunta: “Cabo de Hornos?”. Hoje, apesar de não ser capaz de navegar, Martin ocupa seu tempo fazendo barcos

Kawéskar ou miniaturas deles.

A memória das águas está muito presente nessa história. Guzmán constitui, assim, uma narrativa que nos leva a questionar e identificar o significado metafórico dessa premissa de seu filme: a água preserva a memória do mundo. “Dizem que a água tem memória. Acho que ela também tem voz” – frase mencionada pelo diretor/narrador em *El botón de nácar*. Tudo no filme é mediado para caracterizar essa memória da água e a condição de que ela também tenha voz. Por mais estranha que possa parecer essa subjetividade, a narrativa reforça tal premissa por meio das imagens das águas e dos vestígios dos desaparecidos encontrados nas profundezas. Tal retórica parece dialogar com a descrição da potencialidade da água. “Uma gota de água poderosa basta para criar um mundo e para dissolver a noite. Para sonhar o poder, necessita-se apenas de uma gota imaginada em profundidade. A água assim dinamizada é um embrião; dá à vida um impulso inesgotável” (Bachelard, 2018, p. 10).

Um exemplo de mediação que reforça o sentido metafórico de a água possuir voz se dá no plano em que o estudioso do imaginário indígena, o antropólogo Claudio Mercado, simula o som que remete a um chamado indígena do passado. Após um enquadramento do rosto desse homem entoando um som que simula um coletivo de vozes, a câmera se fixa na superfície da água em movimento até que uma bolha de ar que vem das profundezas estoura. Nesse momento, temos o agenciamento de sons que simulam vozes (como se esses sons fossem liberados pela bolha que se rompe). O som provoca a percepção de vozes liberadas das profundezas. A imagem da bolha e o som hiper-realista de seu estouro medeiam o reconhecimento metafórico da liberação de vozes dos desaparecidos que podiam contar suas histórias. Essa busca por vozes é a afirmação da necessidade de divulgar verdades sobre desaparecimentos que foram escondidos da sociedade. O que está em

pauta é a necessidade de enfrentar eventos que ainda influenciam a realidade do Chile, a fim de confrontar visões que obscurecem os fatos vividos, e questionar a história da exploração e do subdesenvolvimento, como projetos que definem os sistemas coloniais e ideais da “colonialidade do poder” (Quijano, 2007).

Na sequência descrita acima podemos perceber os recursos que prolongam o tempo da representação. O plano da água em movimento parece ter uma duração maior em relação ao tempo real (ou supostamente real) – marcado pela performance do antropólogo. Recursos extensivos podem ser identificados com imagens de bolhas (como um efeito oposto à aceleração). A extensão do tempo também é constituída por meio de diferentes sons que podem simbolizar vozes dos povos indígenas extintos. A contração do tempo passado e presente é obtida quando, por exemplo, através do quadro em que o antropólogo retoma – após a ação do movimento da água que libera vozes do passado. Nessa construção do sentido metafórico da água ter memória e voz identificamos uma profusão de sons. O som diegético se compõe com a voz do antropólogo e o som do interior das águas. Há o som extradiegético se caracteriza pela simulação de vozes dos povos indígenas extintos. Podemos afirmar que todas as citadas imagens e os sons contidos na sequência evocam um passado colonial e subsidiam a construção de uma narrativa com críticas à colonialidade.

Consideramos a presença do discurso de resistência aos processos coloniais na cinematografia latino-americana como uma referência obrigatória para compreender a retórica do filme em questão. E buscamos compreender as estéticas latino-americanas com suas críticas às imposições de um cinema que defende a colonialidade do poder no mito da modernidade. Reiteramos a noção de poder colonial que Aníbal Quijano (2007) identifica em sua origem na América, com seus elementos constitutivos e

específicos do padrão mundial do poder capitalista (Quijano, 2007, p. 93).

Nesta análise, os genocídios indígenas, as mortes e desaparecimentos ocorridos na ditadura militar também são pensados nessa perspectiva crítica (colonialidade do poder). As imagens e os procedimentos narrativos são avaliados por suas retóricas críticas ao colonialismo. De que maneira a crítica à colonialidade do poder pode ajudar a entender as imagens dos desaparecimentos ocorridos na ditadura?

Rivera Cusicanqui (2015, p. 10) propõe a dinâmica da observação que conduz à análise que problematiza a mera observação e busca os elementos que levam a ver a imagem para além de seu aspecto conservador e colonial. Seu método de análise, com base na sociologia da imagem, permite modos de interpretação de narrativas sociais, que, desde os séculos pré-coloniais, oferecem perspectivas de compreensão crítica da realidade. Em suma, as imagens podem ser percebidas como narrativas das experiências sociais que se definem diante da urgência de confrontação dos traumas gerados pelos processos de colonização.

Este estudo discute as imagens que ressignificam os desaparecimentos políticos durante a ditadura militar chilena também em suas relações com a colonização. A abertura do passado colonial em sua incompletude constitutiva é apresentada por meio de mediações: imagens, sons e histórias que formam o campo político do filme, no sentido do que se torna visível. Os narradores que aparecem no filme têm as mais diversas origens: os últimos sobreviventes da etnia Kawéskar, historiador, antropólogo, jornalista, poeta e o próprio diretor (como narrador). Nessa recapitulação, são utilizadas cenas que expõem práticas militares que silenciaram vozes e extinguiram corpos. Identificar os desaparecimentos é uma forma de enfrentar as opressões vividas e reconhecer a realidade atual, por

meio da recapitulação. O espectador percebe no presente os desaparecidos num acerto de contas com o passado. Ocorre assim a identificação do que passou para além de uma mera nostalgia complacente. Nos parece que a narrativa sustenta interpretações do passado como o lugar de uma experiência que remete à exigência de redenção do que se foi.

No filme, o processo de recordação do passado por meio das imagens visuais suscita o clima de busca documental, como se Guzmán resistisse ao vendaval para retratar desaparecimentos entre ruínas. Os mistérios precisam ser revelados por meio das imagens que reproduzem vozes presas na água e objetos perdidos no mar. Existem segredos a serem desvelados e que estão relacionados com dois botões de madrepérola que serão apresentados. Dois botões traçam o elo das relações de poder associadas aos desaparecimentos de indígenas e pessoas que sofreram opressão durante a ditadura militar. Quando o primeiro botão de madrepérola é apresentado, narra-se o tempo do colonialismo, com a identificação de esse objeto ter sido oferecido a um indígena levado para a Inglaterra e que teve sua experiência de convivência com a sociedade inglesa narrada em estudos – tais como informes indefinidos e densos que anunciam o todo. A memória involuntária está relacionada à imagem dialética. Por sua vez, a imagem do segundo botão simboliza o período da ditadura militar de Pinochet, pois é o último vestígio de um homem desaparecido que foi jogado no mar.

Os dois botões de madrepérola

Um plano mostra um retrato do indígena que foi enviado para a Europa e foi chamado de Jimmy Button – o sobrenome faz referência ao mencionado botão de madrepérola envolvido na negociação de sua transferência do Chile para a Inglaterra para fazer parte de um experimento. Na imagem, ele

aparece vestido como um cavalheiro. A narrativa afirma que ele viveu na Inglaterra e, quando voltou, não se identificava mais com a sua cultura indígena.

O sentimento de não pertencimento, resultante de uma aculturação condicionada, é exposto sob a visão crítica das relações de poder, da dominação dos colonizadores sobre os indígenas. A imagem de Button caracteriza o fundo arqueológico na narrativa e propõe visibilidade à sua existência, como objeto, espectro à sua condição de morto, que, quando estava vivo, teve sua imagem registrada. Além da imagem de Button, há fotografias de indígenas catequizados e formalmente vestidos, que acabaram mortos por contaminação no contato com roupas estrangeiras – esta informação é narrada enquanto vemos as imagens. Todas essas imagens dos indígenas vestidos com roupas são documentos de uma época e são *espectrais*. Essas fotografias marcam o gesto do referente e do objeto fotografado, *espectro*, um espetáculo que se torna visível, e é também o “retorno dos mortos” que Roland Barthes (1984) aborda em *A câmara clara*.

Mesmo que essas imagens não fossem acompanhadas de narrativas explicativas, em certa medida o espectador pode identificar um passado colonial. Há um conhecimento associado à imagem dos indígenas vestidos que tem a ver com a noção de *studium*, conceito definido por Barthes para compreender a imagem em sua dimensão cultural. Tais imagens apresentadas, vistas na dimensão de *studium*, remetem ao passado colonial. Podemos identificar na proposta de Barthes um diálogo com o pensamento de Rivera Cusicanqui (2015) em ver as imagens como peças hermenêuticas para entendê-las em suas significações críticas ao colonialismo. O diálogo se estende à visão heurística como forma de ver as imagens como acontecimentos em sua abertura ao passado.

Essa dinâmica de análise da política das imagens nos propõe o trabalho de pensar a forma e

relacioná-la aos sentimentos evocados em sua recepção. No entanto, tais imagens estão associadas a uma condição universal, capaz de criar um espaço que não é individual ou restrito e que se estabelece como o lugar do comum. Recorre-se a formas de análise que propõem o sentido de ver a imagem como acontecimento. As imagens são percebidas em uma perspectiva temporal e simbólica de um contexto social. O ato de ver a imagem provoca o espectador à sistematização do conhecimento prévio. No caso analisado, por se tratar de uma fotografia antiga de um indígena vestido, sua imagem está relacionada à condição de que ele teve contato com o colonizador e, portanto, houve uma subjugação vivida.

Essas mesmas imagens descritas também podem provocar afetividade. Isso é reforçado pelo fato de que as fotos são apresentadas com a narração de Guzmán, que conta a história de Jimmy e outros indígenas. Portanto, tais imagens caracterizam não apenas o conhecimento de ter um fantasma, uma existência indígena que se decompôs e se manifestou no presente. Vai além disso, pois um determinado elemento ou expressão do rosto pode afetar o espectador a sentir afeto. A imagem dos povos indígenas que foram subjugados pelos colonizadores, vestidos com roupas, opera a intermediação entre o passado e os limites da imagem para ressignificar a morte, sob o efeito da morte e dos mortos que nos sensibilizam. Embora essas imagens não forneçam informações precisas sobre quem são essas pessoas que já morreram, a fotografia está relacionada em seu potencial de estudo pela condição de ser uma imagem de arquivo e pela narrativa que explica como essas pessoas morreram. A imagem pode causar a sensação de afeto aos mortos. Opera-se, então, a relação entre sentimento e conhecimento sobre as pessoas representadas, bem como a realização da própria

materialidade do documento que medeia sentimento e conhecimento, que estão relacionados entre si.

Da exploração colonial à ditadura militar

As imagens dos indígenas antes de serem vestidos e depois de vestidos compõem o fundo arqueológico de reconhecimento da Patagônia com seus antigos habitantes. Na mencionada visão heurística, a recepção das imagens envolve um processo de abertura do passado. Assim, por meio das imagens dos indígenas no filme, podemos supor os primeiros contatos entre as culturas europeia e indígena, e as relações de poder que resultaram na extinção das cinco diferentes etnias reconhecidas como nômades das águas.

As imagens dos corpos nus dos indígenas permitem uma interpretação da resistência às dominações imperiais em uma perspectiva histórica. Assim, a visão heurística vai além da impressão imediatista que fecharia o sentido dessas imagens a um momento isolado da história. Nas fotografias dos Selkn'am com seus corpos pintados podemos identificar elementos relevantes de sua identidade, como as pinturas que faziam em seus corpos nus inspiradas na própria consciência que tinham do cosmos. Laura Pomerantz (2017) apresenta uma análise do filme com enfoque nos povos originários, pontualmente os Selkn'am. As imagens dos corpos nus pintados podem ser vistas em seus aspectos de resistência ao esquecimento, já que são imagens que correm o risco de extinção, tal como foram extintos os Selkn'am.

Assim como o filme, defendemos a visibilidade das imagens que estão em risco de extinção por terem retratado histórias de desaparecimentos. Sequências de imagens dos indígenas, algumas delas só com a presença de mulheres, potencializam a noção de resistência cultural indígena diante das

opressões. As imagens das indígenas expõem não só o estranhamento à invasão, mas a negação às relações de poder dos colonizadores sobre os nativos e ainda às formas de violência desde o período pré-hispânico: dominação, condicionamentos culturais e assujeitamentos, que também são identificados como dispositivos de poder de desaparecimentos.

O contato dos colonizadores com os Kawéskar é um tema explorado nos relatos e na rememoração da língua dos próprios indígenas sobreviventes. Os depoimentos esclarecem a negação mantida por eles ante às imposições culturais e pontuam a falta de sentido dos saberes dos chilenos quando questionados sobre a condição de uma cidadania chilena.

O que interessa a Guzmán é descobrir o que resta e resiste dos imaginários e costumes dos povos originários na memória e na atualidade. O que resta dos povos Kawéskar, de sua cultura e de sua língua, e como resistem os últimos sobreviventes da etnia? Gabriela Paterito é interrogada pelo diretor sobre os costumes e a importância da água na cultura indígena. Algumas palavras são identificadas: água, botão, camisa, canoa, chuva, janela, mar, tormenta e ainda as distinções entre homem bom e homem mal. Quando perguntada pelo significado da palavra Deus, Gabriela informa: *“No, nosotros nunca tenemos eso”*. A indígena também não identifica a palavra polícia em Kawéskar. O não reconhecimento das palavras em espanhol na língua indígena mostra o distanciamento entre as culturas e a resistência dos Kawéskar com o sistema colonial europeu. Assim, Gabriela Paterito deixa clara sua condição de despertencimento do Chile e de recusa a uma identificação chilena. Ela resiste com a cultura dos nômades da água em sua memória e em suas práticas.

As relações entre exploradores europeus e nativos de séculos passados, genocídios e massacres, e o reconhecimento do grupo étnico Kawéskar em sua cultura são abordagens feitas em

profundidade para depois ser explorado o outro tema relacionado ao dispositivo de poder “desaparecedor”: a ditadura militar.

Os desaparecimentos durante o regime militar chileno liderado por Augusto Pinochet são abordados não sem mencionar a colaboração de militares e civis. São feitos cenários para explicar os procedimentos envolvidos nos desaparecimentos de corpos durante a ditadura militar. As Forças Armadas do Chile lançaram entre 1.200 e 1.400 pessoas vivas ou mortas no oceano Pacífico por meio de helicópteros e aviões.

Sequências encenadas mostram os procedimentos envolvidos no preparo dos corpos embalados com sacos plásticos a serem jogados no mar. Simula-se o lançamento de um corpo em uma maca e, sobre ela, uma barra de ferro (um trilho de trem) de cerca de 30 quilos. Acompanha-se o processo de amarrar a barra de ferro às pessoas para serem jogadas no mar. Entre essas fotos aparecem imagens de uma das mulheres que desapareceu através desse procedimento nefasto: é narrado o caso de Marta Ugarte, uma mulher que passou por tortura, foi amarrada viva e, por algum motivo, seu corpo foi liberado do trilho de ferro. O relato do advogado Adil Brkovic, que teve contato com o corpo resgatado na praia, confirma registros de tortura no corpo de Marta e disse que o que mais o impressionou foi vê-la com os olhos intactos e bem abertos. Com grande tristeza, ele revelou que estava pensando sobre o que aqueles olhos poderiam ter visto.

As imagens produzidas simulam os processos de preparo dos corpos que foram jogados no mar durante a ditadura militar chilena. Posteriormente, os planos apresentam os mergulhadores na captura de trilhos de ferro nas profundezas do mar. Essas duas sequências formam as linhas de continuidade entre o passado e o presente e ressignificam o sistema permanente de opressões hoje. O mergulhador

encontra um botão de nácar – o único pertence de um desaparecido. Vemos, então, o botão incrustado numa barra de ferro (um trilho de trem que serviu de carga para o corpo ficar preso no fundo do mar). A imagem do botão como o objeto que restou de um desaparecido durante a ditadura potencializa a caracterização da memória armazenada na água como um poderoso elemento de narração de um terrível passado político e social. Essas imagens produzidas suscitam o reconhecimento das atrocidades vividas. A imagem de um botão pode representar um conjunto de centenas de corpos jogados no mar.

A cena em que o mergulhador captura o botão incrustado em um trilho de ferro pode ser vista como uma abertura do passado. Uma busca por mistérios nas águas a serem desvendados no presente. Essas sequências estão a serviço da resignificação das mortes de desaparecidos e se estruturam em função de reconhecer o “dispositivo desaparecedor”. As imagens dos mergulhadores na captura dos trilhos nas profundezas do mar, além de colaborarem com a compreensão das mortes durante a ditadura militar, corroboram decisivamente com a retórica da água que pode contar esse capítulo sombrio da história do Chile, pois, embora as pessoas mortas não reapareçam, suas memórias e vozes estão no mar.

Considerações finais

A retórica que reforça o sentido de uma memória da água no filme *El botón de nácar* tenta, em seu caráter digressivo, repudiar o poder “desaparecedor” e defender a necessidade de sua visibilidade no presente como lugar de confronto com o passado. Os fatos relacionados à extinção de etnias indígenas e aos corpos desaparecidos durante a ditadura militar de Pinochet foram lembrados e

narrados. Esse mundo de desaparecimentos – construído com encenações, depoimentos de diversas vozes de espectadores e narradores de histórias de opressão e desaparecimentos – caracteriza a crítica à colonialidade.

Tal obra fílmica se declara com seus próprios postulados teóricos. Trata-se, então, de um filme que se forma como sintoma cultural, pela necessidade de defender os discursos que confrontam realidades de opressões. A urgência de um acerto de contas com o passado fica ainda mais evidente nas últimas tomadas do filme. Há uma profusão de vozes da população indígena da Patagônia, vozes dos primeiros navegadores ingleses que chegaram ao país e também vozes de presos políticos chilenos. Imagens monumentais do oceano e paisagens que fazem referência ao sobrenatural, com vulcões, montanhas e geleiras, são acompanhadas por sons e ruídos, como vozes apreendidas na água.

As imagens fotográficas de indígenas no passado mais distante e dos militantes políticos mortos durante a ditadura chilena, agenciadas nos planos fílmicos, corroboram com a noção do “dispositivo desaparecedor” – que pode ser visto em termos amplos, incluindo as práticas disciplinares excludentes aplicadas aos povos indígenas que foram catequizados e vestidos com roupas estrangeiras infectadas. Portanto, podemos identificar que a construção formal da memória da água representa a memória que exige ética para contar a história dos povos indígenas que não sobreviveram aos massacres e tonar visível toda a atrocidade envolvida na morte de militantes que foram torturados e jogados ao mar.

A construção da memória da água pode incitar o espectador a correlacionar os desaparecimentos de etnias indígenas no passado colonial e as mortes e desaparecimentos durante a ditadura militar chilena com a noção de “dispositivo desaparecedor” como poder construído pelo

Estado para matar, torturar e desaparecer pessoas. Guzmán procura configurar o poder burocrático assassino, que articula a disciplina, a regulação, o controle e a punição que leva ao direito de matar com a participação de diferentes setores da sociedade civil, para provocar o espectador às relações dialéticas entre o que é representado na tela e o que aconteceu na história. Assim, quem vê o filme pode refletir sobre as realidades dos desaparecimentos que se tornam irreconhecíveis – se não existissem as imagens e discursos construídos em um filme. O reconhecimento final é que existem apenas vestígios do passado do grupo Kawéskar, além dos grupos étnicos desaparecidos, os Selkn'am, os Aonikenk, os Haush e os Yámanas, que, com suas vozes, foram aprisionados nas profundezas do oceano. São essas vozes aprisionadas e os silêncios eloquentes que potencializam a ideia de a água poder narrar a história do Chile e contar experiências para além da história oficial. É na memória da água que se encontram todas as certezas e dúvidas que já foram escritas e que precisam ser confrontadas.

Referências

- Bachelard, Gaston (2018). *A água e os sonhos – Ensaio sobre a imaginação da matéria*. São Paulo: Martins Fontes.
- Barthes, R. (1984). *A câmara clara: nota sobre fotografia*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira.
- Benjamin, W. (1994). *Obras escolhidas I: magia e técnica, arte e política*. São Paulo: Brasiliense.
- Benjamin, W. (2007). *Passagens*. Belo Horizonte: Editora UFMG.
- Calveiro, P. (2006). *Poder e desaparecimento*. Buenos Aires: Colihue.
- Casetti, F., & Di Chio, F. (1991). *Como analisar um filme*. Barcelona: Paidós.
- Guzmán, P. (2017). *Filmar o que não se vê: um modo de fazer documentários*. São Paulo: Edições Sesc São Paulo.
- Monteiro, F. A. (2021). *O cinema de Patricio Guzmán: história e memória entre as imagens políticas e a poética das imagens* (Tese de doutorado, Pontifícia Universidade Católica de São Paulo).
- Aníbal Quijano (2007), Coloniality and modernity/rationality. *Cultural Studies*, 21(2–3), p.168–178.
- Aníbal Quijano (2008), El movimiento indígena y las cuestiones pendientes en América Latina. *El Cotidiano*, núm. 151, p. 107-120. Universidad Autónoma Metropolitana, Unidad Azcapotzalco, Distrito Federal, México.
- Rivera Cusicanqui, S. (2015). *Sociología de la imagen: ensayos* (1ª ed.). Buenos Aires: Tinta Limón.
- Walsh, C. (2014). *Lo pedagógico y lo decolonial: entretejiendo caminos*. Copyleft.
- Bingemer, M. C. (2022). Rostros del mal y poética de salvación al sur de América: un recorrido por heridas y sanaciones según el cantar teopoético latinoamericano. *Teoliterária: Revista de Literaturas e Teologías*, 27, p. 62-89.
- Ferreira, M. C. (2017). *El botón de nácar e a repressão na América Latina. Doc On-line: Revista Digital de Cinema Documentário*, (22), p. 295-307. Universidade da Beira, Covilhã, Portugal.
- Oliveira, R. L. (2023). *El botón de nácar: a cinematografia e a memória da água. Domínios da Imagem*, 17(32), p. 164-208.
- Bento, B. (2017). *Transviad@s: gênero, sexualidade e direitos humanos*. EDUFBA.
- Butler, J. (2008). *Cuerpos que importan* (2nd ed.). Paidós.

Martín-Barbero, J. (2009a). Uma aventura epistemológica. *Matrizes*, 2(2), 143–162. <https://doi.org/10.11606/issn.1982-8160.v2i2p143-162>