

A Cosmopoética da Água em *El Botón de Nácar*: O Som Ambiente na *Mise en Scène* de Patricio Guzmán

Raquel Salama Martins

Doutoranda pelo Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Cultura Contemporâneas, da Faculdade de Comunicação da Universidade Federal da Bahia (UFBA). Membro do Laboratório de Análise Fílmica da UFBA. Bolsista Capes. 40130-000. Salvador (BA), Brasil.
E-mail: raquelsalam@gmail.com

José Francisco Serafim

Doutor em Antropologia Fílmica pela Université Paris OuestNanterre (França), professor da Faculdade de Comunicação da Universidade Federal da Bahia (UFBA). Pesquisador do Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Cultura Contemporâneas da UFBA. 40170-115. Salvador (BA), Brasil.
E-mail: serafimjf@gmail.com

Resumo: Este artigo almeja contribuir para os estudos do som no cinema latino-americano contemporâneo, analisando o documentário *El botón de nácar* (2015), de Patricio Guzmán. Compreendendo o cinema como um “aparelho cosmopoético”, interessa-nos saber como os sons são encenados com as imagens de modo a “escovar a história a contrapelo”. Nossa hipótese é que, com a ajuda do desenho de som, Guzmán encena os sons em relações dialéticas com as imagens, de modo a tecer relações entre a geografia insular do país, a cosmologia universal e a cosmologia indígena, profundamente vinculadas com as águas. O resultado do estudo confirma a relevância dos “sons fundamentais e arquetípicos” das águas do Chile na *mise en scène* do documentário, que figuram na obra enquanto elementos constituintes de metáforas audiovisuais de violência e morte, bem como de memória e resistência às violências que marcaram a história do Chile.

Palavras-chave: documentário, cosmopoética, desenho sonoro, encenação.

La Cosmopoética del Agua en *El Botón de Nácar*: El Sonido Ambiental en la Puesta en Escena de Patricio Guzmán

Resumen: Este artículo pretende contribuir a los estudios sonoros en el cine latinoamericano contemporáneo, analizando el documental *El botón de nácar* (2015), de Patricio Guzmán. Entendiendo el cine como un “aparato cosmopoético” (Ribeiro, 2019), nos interesa saber cómo se escenifican los sonidos con las imágenes para “cepillar la historia a contrapelo” (Benjamin, 2020). Nuestra hipótesis es que, con la ayuda del diseño sonoro, Guzmán escenifica los sonidos en relaciones dialécticas con las imágenes, para tejer relaciones entre la geografía insular del país, la cosmología universal y la cosmología indígena, profundamente ligada a las aguas. El resultado del estudio confirma la relevancia de los “sonidos fundamentales y arquetípicos” (Schafer, 2001) de las aguas chilenas en la puesta en escena del documental, que aparecen en la obra como elementos constitutivos de metáforas audiovisuales (Nichols, 2005) de violencia y muerte, así como memoria y resistencia a la violencia que marcó la historia de Chile.

Palabras-clave: documental, cosmopoética, diseño sonoro, puesta en escena.

The Cosmopoetics of Water in *El botón de nácar*: Ambient Sound in Patricio Guzmán's Staging

Abstract: This article aims to contribute to sound studies in contemporary Latin American cinema, analyzing the documentary *El botón de nácar* (2015), by Patricio Guzmán. Understanding cinema as a “cosmopoetic apparatus” (Ribeiro, 2019), we are interested in knowing how sounds are staged with images in order to “brush history against the grain” (Benjamin, 2020). Our hypothesis is that, with the help of sound design, Guzmán stages sounds in dialectical relationships with images, in order to weave relationships between the country's island geography, universal cosmology and indigenous cosmology, deeply linked to the marine waters. The result of the study confirms the relevance of the “fundamental and archetypal sounds” (Schafer, 2001) of Chilean waters in the *mise en scène* of the documentary, which appear in the work as constituent elements of audiovisual metaphors (Nichols, 2005) of violence and death, as well as memory and resistance to the violence that marked Chile's history.

Este artigo tem como objetivo contribuir para os estudos da encenação no contexto do cinema político latino-americano contemporâneo a partir da análise do documentário *El botón de nácar* (2015), do cineasta Patricio Guzmán. Na obra, Guzmán filma as águas do Chile, onde foram jogados os corpos de centenas de pessoas durante a vigência do regime ditatorial do general Augusto Pinochet. De um modo ensaístico e poético, Guzmán faz uma triangulação entre a geografia¹, o passado colonial (com a morte e o estupro de indígenas) e a ditadura de Pinochet.

¹A geografia do Chile é marcada por um extenso litoral banhado pelo oceano Pacífico, com áreas formadas por conjuntos de ilhas, mais ao sul.

Partindo do pressuposto de que, em *El botón de nácar*, o diretor, servindo-se do cinema como um “aparelho cosmopoético” (Ribeiro, 2019, p. 42), promove a descolonização do nosso olhar e da nossa escuta sobre o Chile, “escovando a história a contrapelo” (Benjamin, 2020), a questão investigada aqui é: como os sons são encenados e montados com as imagens de modo a promover essa releitura histórica? Como os elementos sonoros são encenados em diálogo com os elementos visuais para promover essa sensibilidade e esse entendimento de uma outra história, até então silenciada (Trouillot, 2016), que revela violações aos direitos humanos no Chile desde a colonização?

Para apontar possíveis respostas para essa questão, realizamos inicialmente uma reflexão sobre a obra de autores que investigam o cinema como arquivo, relacionando-a a questões de história, memória e direitos humanos. Em seguida, apresentamos alguns conceitos da teoria do cinema e do campo de estudos do som cinematográfico para levantar reflexões iniciais sobre o som como elemento da encenação cinematográfica no documentário.

Por fim, realizamos uma análise interna da imagem e do som, tal como sistematizada por Jacques Aumont e Michel Marie no livro *A análise do filme* (2009). Compreendendo o filme como um meio de expressão, esse tipo de análise centra-se no espaço fílmico enquanto um texto, sem deixar de levar em conta seu contexto – histórico, social, cultural e político – e recorre a conceitos da linguagem cinematográfica relativos à imagem, ao som e à estrutura do filme para explicitar seu funcionamento e propor uma interpretação, tendo como suporte o trabalho de decupagem, onde identificamos e descrevemos brevemente numa tabela os lugares visitados, as personagens, os tipos de planos visuais e os elementos sonoros.

Como possível resposta para nortear essa busca, nossa hipótese é que o diretor se serve de um projeto sonoro para encenar os sons tanto quanto encena as imagens, dispondo-os dialeticamente nos planos (e entre os planos, na montagem), de modo a tecer relações entre a geografia insular do país, a cosmologia universal e a cosmologia indígena, profundamente vinculadas com as águas marinhas. Desse modo, Guzmán cria “metáforas audiovisuais” (Nichols, 2005) da violência colonial e ditatorial no Chile, bem como das resistências a essas violências.

A Dialética entre Sons e Imagens em *El Botón de Nácar*

Pensando as relações entre imagem, arquivo e direitos humanos, Marcelo Ribeiro compreende o projeto cosmopolítico dos direitos humanos como um projeto que implica questões cosmopoéticas. Para Marcelo Ribeiro (2019, p. 44), o cinema atua como “aparelho cosmopoético” ao articular as possibilidades da montagem, que permite em especial articular “uma multiplicidade de sentidos heterotópicos”, e outras formas imagéticas, como a fotografia, “que convertem toda interrogação do cinema em uma espécie de aventura entre imagens”. Nesse sentido, Marcelo Ribeiro (2019, p. 45) investiga o estatuto do cinema como arquivo, recorrendo a um “momento paradigmático do arquivo do mal” na história do cinema e do século XX, que é o “arquivamento visual (e sonoro) do horror do extermínio”, possibilitado com a abertura dos campos nazistas:

Para pensar a questão do estatuto do cinema como arquivo e as imagens dos campos como uma de suas modalidades, será necessário desdobrar uma deriva interrogativa que começa pelas questões da semelhança (na medida em que a comunidade da humanidade é uma comunidade de semelhantes) e da memória. Interrogar as modalidades de relação com os arquivos dos campos na história do cinema implica diferenciar o rearquivamento ficcional de suas imagens,

a recusa de sua pertinência e a remontagem anarquívica de sua iconografia, que permanece assombrada pelas imagens que faltam. (Ribeiro, 2019, p. 45)

Os caminhos que Marcelo Ribeiro aponta para compreender o estatuto do cinema como arquivo, no contexto de seu uso cosmopoético, são cruciais para compreendermos contextualmente o modo como Patricio Guzmán encena os sons e os monta com as imagens em *El botón de nácar*, bem como o modo como ele monta diferentes imagens (de tempos e lugares distintos) dos rastros de violações de direitos humanos no Chile, descolonizando nosso olhar e nossa escuta sobre a história do Chile, o que nos faz pensar também sobre a América Latina.

No texto “Sobre o conceito de história”, escrito em 1940, Walter Benjamin (2020, p. 224) reflete sobre o nazismo, uma ameaça então presente em sua vida, e ressalta que “articular o passado historicamente não significa conhecê-lo ‘como ele de fato foi’. Significa apropriar-se de uma recordação, como ela relampeja no momento de um perigo”. O perigo sobre o qual reflete o autor (2020, p. 224) é a ameaça da “existência da tradição”, ou seja, de transformar a interpretação do passado e, ao mesmo tempo, de modificar os sujeitos no presente. Assim, a importância da memória está no seu poder de retomar o passado em diálogo com o presente.

Em livro no qual faz uma leitura das teses “sobre o conceito de história”, Michael Löwy (2007, p. 35) ressalva que Benjamin coloca questões referentes a “toda a história moderna e ao lugar do século XX no percurso social da humanidade”, a partir das quais é possível encarar não somente o fascismo, mas todas as ideologias que resultam em violações de direitos humanos, em violências as mais nefastas contra as vidas humanas e a natureza como um todo. Assim, Benjamin (2020, p. 225) compreende que a própria narrativa do passado é submetida a um processo histórico e, portanto, político, de modo que é preciso “escovar a história a contrapelo” para revelar o que se esconde sob a superfície da tradição.

Desse modo, o materialismo histórico proposto por Walter Benjamin, compreendido como método de constante reinterpretação da história, consiste em ressignificar o presente a partir dos rastros do passado:

O materialista histórico não pode renunciar ao conceito de um presente que não é transição, mas para no tempo e se imobiliza. Porque esse conceito define exatamente aquele presente em que ele mesmo escreve a história. O historicista apresenta a imagem “eterna” do passado, o materialista histórico faz desse passado uma experiência única. . . . Ele fica senhor das suas forças, suficientemente viril para fazer saltar pelos ares o *continuum* da história. (Benjamin, 2020, p. 231)

O filósofo e historiador da arte Georges Didi-Huberman (2018, p. 128), inspirado em Benjamin, também levantou uma reflexão sobre o estatuto das imagens como agentes históricos, por meio das quais o passado aparece intempestivamente no presente como um gesto sobrevivente, um lampejo. Para o filósofo, a “imagem dialética” surge da percepção crítica de um anacronismo, tornando-se uma imagem política, “capaz de abrir o próprio campo da nossa reflexão histórica e política”.

O conceito de “imagem dialética”, proposto por Benjamin e retomado por Didi-Huberman, parece-nos pertinente para compreender as relações entre imagens e sons nos planos dos rastros, encenados e montados dialeticamente por Guzmán em *El botón de nácar*. De caráter ao mesmo tempo ensaístico, poético e político, o filme elabora metáforas audiovisuais da memória que põem em relação a astronomia, a geografia, a cosmologia indígena e a ditadura chilena. Essas metáforas têm em seu cerne a noção de rastro como delicada materialidade que resiste à força do tempo e do esquecimento.

Antônio Weinrichter (2013) ressalta que a sincronização da imagem e do som se tornou um elemento básico e quase obrigatório da linguagem do documentário, desde o surgimento do *cinéma vérité* dos anos 1960. Por outro lado, a voz *over* tornou-se um elemento essencial no cinema de realizadores como Chris Marker². Weinrichter interpreta o cinema de Marker como uma desconstrução do documentário expositivo, identificando em sua obra uma forte influência da montagem soviética que marcou

² Christian François Bouche-Villeneuve (1921-2012), conhecido por seu pseudônimo, Chris Marker, é um cineasta francês visionário, considerado o pioneiro do filme-ensaio. Em sua obra, que transita entre a ficção, o ensaio e o documentário, como *A plataforma* (*La jetée*, 1962), *Carta da Sibéria* (*Lettre de Sibérie*, 1958) e *Sem Sol* (*Sans soleil*, 1982), o diretor foi capaz de expressar as mudanças políticas e sociais, mantendo a coerência estética e política.

o primeiro cinema documentário. Para o autor, Marker não apresenta as imagens como índice ou signo da realidade, mas as oferece à análise do espectador como ruínas ou rastros – no sentido alegórico benjaminiano – ou seja, como fragmento, que leva uma força histórica ao abrigar origens não deliberadas no curso temporal.

Abordando a questão do fluxo do pensamento no filme-ensaio, Weinrichter (2007, p. 32) defende que, na linguagem cinematográfica, o que gera um processo mental no espectador é a montagem: “un recurso básico –incluso por su analogía con el carácter asociativo del pensamiento– del ensayismo”. Segundo o autor, o projeto ensaístico é pensar com a imagem, construir uma imagem pensante. E o princípio em jogo é o da montagem – entre palavra e imagem. A imagem está em relação dialética com o som, e não deve perder sua autonomia. Weinrichter (2007, p. 28) chama de “montagem de proposições” esse princípio básico do ensaio. Podemos compreender também como uma consideração do som – e não somente da enunciação verbal, mas também dos sons ambiente e da música – na *mise en scène* do plano.

De qualquer forma, na *mise en scène* poética de Patricio Guzmán, que se serve da potência das imagens (visuais e sonoras) dialéticas, a montagem apresenta-se como procedimento operativo fundamental para a releitura histórica do Chile, o que reflete o pensamento de Didi-Huberman sobre a montagem como ferramenta de construção do discurso histórico. Para o autor, “o passado se torna legível, logo conhecível, quando as singularidades aparecem e se articulam dinamicamente umas com as outras – pela montagem escrita, cinemática – como tantas imagens em movimento” (2018, p. 20). Assim, Didi-Huberman defende o poder heurístico da montagem, sua capacidade de revelar conhecimentos a partir da articulação entre elementos isolados. Nos termos de Marcelo Ribeiro (2019, p. 45), seria a “remontagem anarquívica”, constitutiva do estatuto do arquivo no cinema como cosmopoética de um projeto cosmopolítico.

Em suma, é em diálogo com as noções de “imagem dialética” e rastro, de Benjamin, e montagem, de Huberman, que buscaremos compreender melhor o cinema de Guzmán como cosmopoético, investigando as potencialidades e desafios das imagens numa *mise en scène* dialética com os sons em *El botón de nácar*. Seria essa encenação sensorial e dialética, aliada à montagem anacrônica crítica, capaz de dar novos sentidos às imagens e sons da memória histórica relacionada às ditaduras latino-americanas?

O Som na Mise en Scène Cinematográfica

Na teoria do cinema, o conceito de encenação se refere a elementos expressivos essencialmente visuais. Jacques Aumont (2008, p. 68) diz que encenar é “exercer o olhar sobre o que se filma, distinguindo-lhe o essencial e tornando-o visível”. David Bordwell (2008, p. 36) considera que “o essencial sentido técnico do termo denota cenário, iluminação, figurino, maquiagem e atuação dos atores dentro do quadro”.

Entretanto, o som pode ser um elemento constituinte na encenação de um filme documental, para além da performance dos sujeitos filmados, enquadramento, iluminação ou outros aspectos visuais. Nos últimos trinta anos, o refinamento das ferramentas de manipulação sonora, a crescente importância do diretor de som e o novo espaço de convivência sonora, fomentado pela Dolby e pela difusão multicanal, são fatores que evidenciaram a criação e a escuta sonora no cinema, inclusive no documentário. Para Antoine Gaudin (2013, p. 6), o espaço cinematográfico não deve mais ser considerado – como na maioria das vezes – como um cenário ou um quadro de ação, nem mesmo como um motivo ou uma narrativa atuante, mas como um “fenômeno envolvendo o nosso corpo espectador como um todo”.

Para compreender como os sons do documentário *El botón de nácar* são encenados tanto quanto as imagens, de modo a “escovar a contrapelo” (Benjamin, 2020) a história do Chile, tomamos como referência os conceitos de paisagem sonora, de Murray Schafer (2001), de “escritura do sonoro”, de Daniel Deshayes (2006), de “efeitos audiovisógenos”, de Michel Chion (2009), bem como as reflexões de Luiz Carlos Oliveira Júnior (2010) sobre a *mise en scène* na contemporaneidade.

O conceito de paisagem sonora, central para os estudos de Murray Schafer, é criado a partir de um diálogo com os estudos da geografia e do urbanismo, abordando a vida cotidiana do homem contemporâneo com a sonoridade do mundo. A paisagem sonora seria, então, o ambiente sonoro passível de mudança e análise com o qual se convive. As classificações temáticas que Schafer (2001) faz sobre a paisagem sonora são muito usadas nos estudos do som no cinema, principalmente quando o território é um aspecto importante do filme, como é o caso do documentário *El botón de nácar*. Schafer (2001, p. 25) propõe descobrir os aspectos significativos da paisagem sonora, “aqueles sons que são importantes por causa de sua individualidade, quantidade ou preponderância” e identifica alguns temas: os sons fundamentais, sinais, marcas sonoras³, e os sons arquetípicos.

³ Por “marcas sonoras”, Schafer (2001) entende os sons das comunidades que têm qualidades que os tornem significativos para o povo daquele território. As marcas, ou marcos sonoros, determinam um sentido de lugar específico de uma determinada região.

Sons fundamentais são, para Schafer (2001, p. 26), o ambiente sonoro básico da paisagem. São aqueles criados pela geografia e pelo clima do lugar: água, vento, pássaros, insetos e animais. Para o autor, são sons naturalizados, nem sempre ouvidos conscientemente, e por isso podem afetar os comportamentos e o estilo de vida da sociedade, delineando o caráter dos homens e das mulheres que vivem aí inseridos. Os sinais são sons destacados, em volume e espaço superiores para serem ouvidos conscientemente, como sinos, apitos, buzinas e sirenes. Já os “sons arquetípicos” são definidos por Schafer (2001, p. 26) como “misteriosos sons antigos, não raro imbuídos de oportuno simbolismo, que herdamos da alta Antiguidade ou da Pré-História”. Para Schafer, mesmo os sons fundamentais, tidos como um pano de fundo sônico do lugar, podem conter um significado arquetípico, ter uma presença marcante na vida das pessoas que os escutam.

Embora não tenha abordado diretamente o documentário, Michel Chion é um teórico basilar, que produziu diversos livros sobre o som no cinema, como *Audiovisão: som e imagem no cinema* (2011) e *Film: a sound art* (2009), nos quais o autor apresenta conceitos cruciais para a compreensão das interações entre sons e imagens no cinema. Aqui, é importante comentar o conceito de efeitos audiovisógenos, que são efeitos criados pela simbiose entre sons e imagens. Chion defende que podem ocorrer ao menos quatro tipos desses efeitos:

Efeitos de significado, atmosfera e conteúdo; efeitos . . . de materialidade (índices materializantes do som), que criam impressões de energia, texturas, velocidade, volume, temperatura e assim por diante; efeitos da cenografia, que dizem respeito à construção do espaço fílmico imaginário (particularmente através do jogo de extensão e suspensão, e de zonas na tela, fora da tela e não diegéticas); efeitos relativos à temporalidade e à construção do fraseado temporal: manipulação da temporalização da imagem pelo som, criação de vetorização temporal, pontos de sincronização perceptíveis que se alternam com sequências mais soltas. (Chion, 2009, p. 239)

O conceito de efeitos audiovisógenos e suas tipologias, classificadas por Chion, em particular os efeitos de cenografia e significado, fortalece nossa defesa da *mise en scène* em *El botón de nácar* como um ato de exercer não somente um olhar, mas também uma escuta, sobre o que se filma. Em *Audiovisão: som e imagem no cinema*, embora Chion não faça uma revisão sistemática do conceito de *mise en scène*, ele faz algumas reflexões pontuais em sua obra sobre o papel do som na encenação do filme. No livro *Cinema: uma arte sonora* (2009), por exemplo, o autor usa o termo “*mise en scène* em áudio” para refletir sobre seu conceito de imagem fantasma:

a imagem fantasma é uma imagem precisa sugerida pelo som, mas que não aparece. Por exemplo, . . . no *Hulot*, de Tati, há aquela *mise-en-scène* em áudio de crianças brincando e chamando umas às outras, mas nunca vemos uma cena delas fazendo isso. Em outra cena de *Os Pássaros*, ouvimos os pássaros atacando (de dentro de uma casa com as venezianas fechadas), mas não os vemos. Sons fantasmas são fantasmas sensoriais que devem ser levados em consideração na análise audiovisual, e sua existência confirma que não há uma “banda sonora” composta por todos os sons tomados em conjunto e separadamente das imagens. (Chion, 2009, p. 483)

Ao abordar o conceito de “índices sonoros materializantes”, aqueles sons que nos remetem para a sensação da materialidade da fonte e para o processo concreto da emissão do som, Michel Chion (2011, p. 92) também se refere à dimensão aural da *mise en scène*, que seria algo próximo à sua ideia de “efeito de materialidade”, um dos efeitos audiovisógenos:

No contrato audiovisual, a dosagem dos índices sonoros materializantes – uma dosagem que se controla, quer na fonte, pela maneira de produzir os ruídos na rodagem e de os gravar; quer na introdução de efeitos sonoros e na pós-sincronização – é um meio eminente de encenação, de estruturação e de dramatização. (Chion, 2011, p. 92)

Dessa forma, o som, mesmo sendo invisível, também é fonte de sentido no plano, nos traz significados culturais, inclusive os sons fundamentais do ambiente, tendo em vista que o som da água, por exemplo, pode nos remeter a sentidos profundos, se tiver um valor arquetípico, como demonstrou Schafer (2011). É o que acontece com os sons aquáticos em *El botón de nácar*, que em vários momentos do filme são destacados do fundo sônico (*background*), como nos planos que precedem a entrevista com o antropólogo Cláudio Mercado, que aborda a importância da água e suas sonoridades na cosmologia dos povos originários do Chile, para quem a água é fonte de música, sendo compreendida como uma entidade viva, questão que será retomada mais adiante por Guzmán ao abordar a astronomia, na qual a água também é contentora de vida e memória.

O *background* (tecnicamente chamado de BG) é o som ambiente de determinada cena, que Michel Chion (2011, p. 64) chama de “som território”, sempre denso e contínuo, sem eventos sonoros pontuais que possam se destacar. Os sons aquáticos do riacho que precedem o depoimento do antropólogo Cláudio Mercado em *El botón de Nácar*, por serem sons mais distintos, destacados das demais sonoridades ambiente, são classificados por técnicos e estudiosos do som, a exemplo de Débora Opolski (2013), como “*background effects*”. São sons isolados e específicos que exercem a função de situar o espectador em determinada sequência⁴.

⁴ Similarmente, Virgínia Flôres (2013, p. 131) denomina esses sons pontuais de “ruídos-sinal”, por serem indiciais de um lugar ou de uma situação.

⁵ No original: “à distance du phénomène” (Deshays, 2006, p. 15).

⁶ No original: “des pratiques de perte comme méthode de structuration” (Deshays, 2006, p. 15).

⁷ No original: “excès d’informations” (Deshays, 2006, p. 82).

⁸ No original: “la perte des règles acquises par les expériences antérieures” (Deshays, 2006, p. 15).

⁹ No original: “ruptur[e] avec les usages courants” (Deshays, 2006, p. 13).

Para Daniel Deshays (2006, p. 15, tradução nossa), a escritura sonora é principalmente uma reconfiguração da paisagem sonora, de modo a produzir significado e sentimentos. Deshays (2006, p. 15, tradução nossa) explica que o *designer* deve se colocar “à distância do fenômeno”⁵, desenvolver “práticas de perda como um método de estruturação”⁶. Essa perda se deve principalmente a dois níveis: em primeiro lugar, pelo excesso que mascara o objeto sonoro por meio da seleção – na paisagem, na cena – de alguns fenômenos que podem, então, ser utilizados no contexto de criação. Uma vez que o som direto vem sempre muito cheio, rico, sobrecarregado, o *designer* deve classificar, escolher, cavar nesse “excesso de informações”⁷ para extrair objetos sonoros adequados para a criação. Em segundo lugar, há “a perda das regras adquiridas por experiências anteriores”⁸, o que permitirá que o gesto criativo se reinvente ao propor novas formas e novas estruturas. É por meio desses dois níveis que, segundo Deshays (2006, p. 13, tradução nossa), uma escrita sonora é possível: a seleção de materiais e a invenção de novos arranjos em “ruptura com os usos comuns”⁹ mostra como uma escrita é elaborada após a tomada do som.

Se os sons ambiente podem ser mais do que um pano de fundo, um “som território” (Chion, 2009, 2011); se podem, a depender de como são captados, editados e mixados, ser fonte de sentido, para além dos sentimentos e das emoções que expressam, então por que, na teoria do cinema, o som ainda não é reconhecido como um elemento de encenação? Para Michel Chion (2009, p. 239), o valor do som muitas vezes é apagado em virtude do que ele chama de “valor acrescentado”:

o valor expressivo e informativo com que um som enriquece uma determinada imagem, até dar a crer, na impressão imediata que dela se tem ou na recordação que dela se guarda, que essa informação ou essa expressão decorre “naturalmente” daquilo que vemos e que já está contida apenas na imagem. E até dar a impressão, eminentemente injusta, de que o som é inútil e de que reforça um sentido que,

na verdade, ele dá e cria, seja por inteiro, seja pela sua própria diferença com aquilo que se vê. (Chion, 2011, p. 12)

Ao som não é atribuído o mesmo “valor” que é conferido à imagem visual no que concerne a sua potencialidade narrativa. Devido ao efeito de “valor acrescentado”, que, segundo Chion (2011, p. 12), funciona principalmente “no âmbito do sincronismo som/imagem”, podemos afirmar que a *mise en scène* cinematográfica é hegemonicamente projetada na imagem e atribuída a ela, tanto que, como vimos anteriormente, o conceito de *mise en scène* cinematográfica é predominantemente relacionado a elementos visuais (Aumont, 2008; Bordwell, 2008). Trata-se de um conceito mais relacionado ao cinema ficcional, que surge num contexto no qual a sincronia era muito valorizada, especialmente a sincronia entre vozes e imagens. Entretanto, encenar também é exercer uma escuta sobre o que se filma, captando o essencial dos sons e tornando-os audíveis, especialmente as sonoridades relacionadas às escutas “reduzida” e “semântica” (Chion, 2011, p. 29-32). Esse processo de produção de sentido, que é a forma pela qual a direção expressa suas intenções dramáticas e/ou argumentativas, também se dá por meio do som: fala, música, sons ambiente, ruídos, silêncio.

Luiz Carlos Oliveira Júnior, em *O cinema de fluxo e a mise-en-scène* (2010), afirma que no cinema de diretores como Hawks, Lang, Preminger e Mizoguchi, o elemento fundador da *mise en scène* era um olhar diante do mundo:

Acesso ao sublime ou à abjeção, expressão de um acordo ou de um conflito entre um corpo e o mundo do qual ele é o veículo de conhecimento, o fato é que a *mise-en-scène* era a emanção de um ponto de vista situado frente ao mundo (ou contra o mundo, se preciso fosse). (Oliveira Jr., 2010, p. 107)

Oliveira Júnior (2010, p. 100) defende que o cinema de fluxo – uma certa tendência contemporânea que ele investiga por meio da análise de filmes como *Café Lumière* (Hou Hsiao Hsien), *A mulher sem cabeça* (Lucrecia Martel), *Last Days* (Guns Van Sant) e *Blissfully Yours* (Apichatpong Weerasethakul) – apresenta “uma estética derivada de um olhar não mais diante do mundo, seja para buscar um acordo ou dissonância, e sim imerso no mundo”.

Essa sensorialidade que marca o cinema de fluxo tem sido tema de estudos recentes sobre o som na *mise en scène* contemporânea (Costa, 2019; Farkas, 2017; Flôres, 2015), questão que merece atenção em documentários contemporâneos que trazem algumas características do cinema de fluxo, como o ritmo lento da narração, e uma postura mais contemplativa do que assertiva da direção. É o que pretendemos investigar nos trechos mais contemplativos e poéticos de *El botón de nácar*, entre os momentos mais assertivos da narração ensaística que Patricio Guzmán ou entre os planos verbalmente enunciativos dos depoimentos dos personagens.

Dois Botões e uma Mesma História

El botón de nácar (2015) é o segundo filme da mais recente trilogia de Patricio Guzmán – iniciada com *Nostalgia de la luz* (2011) e encerrada com *La cordillera de los sueños* (2019) – que retrata a história do Chile, particularmente o golpe de Estado de 1973, que gerou traumas profundos. Essa trilogia tem uma abordagem peculiar, se olharmos a obra do diretor como um todo, pois transforma nossa forma de ver o mundo e expõe uma relação imaginária entre o cosmos, a cosmologia indígena e a história chilena.

Para tanto, Guzmán se serve de procedimentos do documentário ensaístico e poético que enfatizaremos nesta análise. Para Bill Nichols (2005, p. 138), o uso recorrente de justaposições espaciais e temporais, explorando “associações e padrões” entre imagens e sons, em contraposição “às convenções da montagem em continuidade”, que criam uma ideia de “localização muito específica no tempo e no espaço”, é um dos elementos que caracterizam o documentário poético.

Logo no começo do filme, vemos o que parece ser um pedaço de gelo através de um plano do objeto sobre fundo negro. Estamos tão perto que somos levados ao

equivoco, até que a voz *over* de Guzmán revela a fragilidade da nossa convicção na imagem, explicando tratar-se de um bloco de quartzo: “*Tiene tres mil años de antigüedad y contiene una gota de agua*” (2m49s). Nossa percepção, enquanto espectadores, se transforma pela voz *over* de Guzmán, que impõe uma distância crítica. Essa ilusão de ótica inicial prenuncia o propósito do filme: fazer uma releitura crítica da história do Chile, rompendo com os silêncios da história oficial.

Em *El botón de nácar*, o elemento mediador dessa relação imaginária entre o cosmos e a história chilena é a água. O primeiro trecho (25m46s a 30m55s) que destacamos na nossa análise revela, inicialmente por meio do depoimento do antropólogo Cláudio Mercado, a importância da água e da escuta de sua sonoridade para os povos originários do Chile. Para eles, todo manancial tem uma alma, uma voz, uma musicalidade. A sequência destacada traz inicialmente planos de um riacho onde os variados “sons fundamentais” (Schafer, 2001) da água em movimento são destacados, de modo que podemos escutar essa musicalidade da água na “escritura sonora” (Deshays, 2006) da sequência.



Figuras 1, 2 e 3: A escuta da musicalidade da água

Nota. *El botón de nácar* (2015), de Patricio Guzmán

Nesse primeiro trecho, o som é encenado não somente por intermédio da voz do entrevistado, mas também mediante a “escritura sonora” (Deshays, 2006) do filme, que seleciona, desde a captação, focada nos sons aquáticos, até a edição, os variados sons da água do rio registrados para poder inserir, na montagem, esses sons mais significativos para a compreensão da narrativa. O diretor se serve dessa encenação sensorial para que possamos não somente compreender, mas também sentir a cosmologia dos povos originários, sobre os quais o diretor fala inicialmente.

Já no final dessa sequência com o antropólogo Cláudio Mercado, essa mesma sonoridade aquática, já entoada pelo antropólogo enquanto música (um cântico que ele teria aprendido com os indígenas), quando associada às imagens de bolhas de água, em planos de detalhe, ganha um significado que já não é mais indicial, mas simbólico. Seria o que Michel Chion (2009, p. 239) chama de “efeito audiovisógeno de significado”, uma metáfora audiovisual que representa a água como uma entidade, como na cosmovisão dos povos indígenas da Patagônia Ocidental.



Figuras 4, 5 e 6: Os últimos planos de água ganham um sentido simbólico quando associados ao cântico

Nota. *El botón de nácar* (2015), de Patricio Guzmán

Mais adiante, na segunda aparição da indígena kawésqar Gabriela Paterito, não ficamos sabendo muito sobre sua história de vida, sua comunidade e seus problemas cotidianos, como seria comum num documentário antropológico, mas somos levados a apreciar, inclusive esteticamente, como é típico do documentário poético, sua intrínseca relação com as águas marinhas. Quando ela relata em sua língua originária a travessia que fez com sua família de canoa pelo mar até o Golfo de Penas, apreciamos sua fala não somente pelos sentidos que ela traz (há legendas disponíveis em outros idiomas), mas também pela sua sonoridade, em função da similaridade entre os padrões rítmicos do som de seu relato em kawésqar e os padrões rítmicos sonoros e visuais dos planos que representam a travessia

relatada, criando uma sensação de que as palavras de Gabriela fluem como as águas cortadas pelo remo.



Figuras 7, 8 e 9: A associação entre as sonoridades da fala e da água no relato de Gabriela Paterito

Nota. *El botón de nácar* (2015), de Patricio Guzmán

O segundo trecho pertence a uma sequência (1h03m57s a 1h12m53s) que começa com a narração de Guzmán, revelando que, de acordo com dados judiciais, as Forças Armadas do Chile jogaram ao mar os corpos de 1.200 a 1.400 pessoas. O momento que mais nos interessa são as imagens do trabalho da arqueologia forense em busca dos trilhos, após determinação judicial pela busca dos corpos. Guzmán insere imagens do momento em que Raúl Veas, que desde criança navegava próximo aos trilhos (os mesmos que foram atados aos corpos dos militantes torturados até a morte), mergulha em busca de um desses rastros lançados ao fundo do mar.

O trecho é sonorizado inicialmente com uma ambiência composta a partir dos sons da água do mar, sobre a qual é inserida a voz intimista da narração de Guzmán, seguida por uma música instrumental composta por Miranda e Tobar. Em planos de detalhe, surgem imagens do trilho transformado pela ação da água e seus seres, que “talharam segredos dos corpos nos trilhos”, como revela Guzmán em sua narração ensaística. No penúltimo plano do trilho, a câmera percorre a extensão da superfície do rastro até revelar um botão, que no plano seguinte aparece como elemento central. Nesse plano, com música instrumental de fundo, Patricio narra: “Al admirar cada uno de los rieles, aparecieron otras huellas. Apareció un botón pegado a un riel. Este botón es el único que queda de alguien que estuvo allí” (1h11m16s). No plano seguinte, ainda um plano de detalhe do botão, mas quase fixo, seguido de um primeiro plano do desenho do indígena Orundellico¹⁰, o diretor continua: “Jimmy Botton, a cambio de un botón de nácar, liquidó su tierra, su libertad, su vida” (1h11m52s). Sobre outro plano de detalhe do botão, com um leve movimento de câmera que revela outro botão ao lado (representando o botão dado a Jimmy), Guzmán continua: “Cuando fue devuelto a su isla, Jimmy Botton no recuperó su identidad, se convirtió en un exiliado de su propia tierra” (1h12m03s).

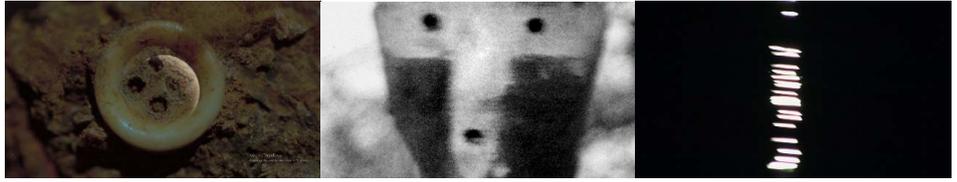
¹⁰Orundellico é o nome do indígena yagán que foi comprado pelo capitão Fitz Roy de seu tio em troca de um punhado de lantejoulas, um botão de pérola e outras quinquilharias, razão pela qual passou a ser chamado Jemmy Botton pelo capitão.



Figuras 10, 11 e 12: A encenação dialética de Guzmán, colocando lado a lado rastros de tempos distintos

Nota. *El botón de nácar* (2015), de Patricio Guzmán

Sobre um plano da artista plástica e seu assistente enrolando o mapa do Chile para devolvê-lo à caixa, Guzmán conclui seu argumento da sequência: “Los dos botones cuentan una misma historia: una historia de exterminio” (1h12m18s). Toda essa narração final da sequência é acompanhada da mesma música instrumental, que acentua o drama dos povos originários do Chile e daqueles que lutaram pelos seus direitos e o direito de todos a uma vida digna, baseada no respeito e na convivência com o outro e a natureza. As imagens do botão e suas sonoridades aquáticas são, portanto, encenadas como o símbolo de resistência à violência contra os povos originários e seus defensores.



Figuras 13, 14 e 15: A metáfora audiovisual da água como lugar de vida e memória
Nota. *El botón de nácar* (2015), de Patricio Guzmán

O terceiro e último trecho analisado (1h15m40s a 1h19m38s) começa com mais um plano de detalhe do botão, mas dessa vez numa montagem com um efeito visual que o funde com o planeta Terra, transformando o botão num símbolo universal de resistência às violações de direitos humanos. Essa resistência, para Guzmán, também vem pela memória. Sobre o plano geral do planeta, Guzmán narra: “*Los indígenas de la Patagonia creían que las almas no morían*” (1h15m50s). Sobre um primeiríssimo plano de uma fotografia de um indígena em ritual, continua: “*Y que podrían vivir de nuevo como estrellas*” (1h15m56). No terceiro plano dos indígenas, escutamos o som de um cântico indígena, que nos remete à memória dos antepassados.

O som do cântico é misturado a uma música instrumental, que segue sobre planos gerais noturnos de uma floresta, até chegar a um plano do cume de uma montanha andina com a Lua no alto. Ao final do cântico, que se encerra sobre um plano de detalhe de um reflexo da lua sobre um manancial (Figura 15), voltamos a escutar os sons da água, enquanto Guzmán tece, sobre uma sequência de planos similares, seu último argumento: “*Dicen que el agua tiene memoria. Creo que ella también tiene voz. Si nos acercamos mucho, podemos escuchar la voz de cada uno de los indígenas y los desaparecidos*” (1h16m59s).

Em seguida, temos uma sequência de três planos médios, fixos, dos indígenas da Patagônia que deram seus depoimentos no começo do filme, sobre os quais são inseridas composições ambiente feitas a partir das sonoridades das águas do Chile, em seus mais diversos estados (líquido, gasoso e sólido). Essas composições representam as vozes dos povos originários e desaparecidos da ditadura chilena (estes últimos representados visualmente por meio de planos de detalhe de água, como na figura 18), numa menção à memória das águas e à cosmologia indígena, já explicitadas.



Figuras 16, 17 e 18: A escuta das águas do Chile como lugar de memória, das vozes dos antepassados

Nota. *El botón de nácar* (2015), de Patricio Guzmán

Considerações Finais

Ao optar pelo modo ensaístico do fazer documentário, com uma narração em voz *over* em tom subjetivo e poético, Patricio Guzmán demonstra revelar o presente em que ele mesmo tece sua narrativa sobre a história do Chile, falando muitas vezes em primeira pessoa e fazendo desse passado uma experiência única, ou seja, colocando seu ponto de vista e sua experiência pessoal sobre esse passado que antes foi narrado como um *continuum*. Para tanto, o diretor se serve do rastro como conceito orientador da estética e do discurso construídos no filme *El botón de nácar* (2015), o segundo de sua mais recente trilogia, toda ela dedicada à memória, uma memória inscrita nas paisagens chilenas, vinculada ao cosmos, à água e à terra.

É possível identificar, pela análise do som no filme, que há mesmo um projeto sonoro que permite encenar a voz, a música e os sons ambiente a partir dos procedimentos de captação e “escritura sonora” descritos por Daniel Deshays (2006,

p. 13-85). Guzmán opta por colocar os “sons fundamentais e arquetípicos” (Schafer, 2001, p. 26) das águas do Chile numa espécie de primeiro plano, selecionando, classificando e inserindo sonoridades aquáticas nas suas mais diversas formas (estados físicos), ritmos, volumes e intensidades (como no começo do filme e no trecho 2), ou criando novos padrões e sentidos nas relações com as imagens (como nos trechos 1 e 3).

Os três trechos analisados nos permitem constatar que os sons da água – sons fundamentais que compõem a paisagem sonora dos filmes geralmente como pano de fundo sônico – ganham um enfoque diferente na encenação documental de *El botón de nácar*. O começo do filme, que apresenta a Patagônia Ocidental entre planos de detalhe e planos gerais, entre o micro e o macro, anuncia o fluxo dialético da montagem proposta por Guzmán que, como a água, vai e volta, entre passado e presente, entre o pessoal e o coletivo, preenchendo as lacunas da memória chilena.

Nesse trecho inicial, que comentamos rapidamente, e no filme como um todo, o hiperrealismo dos mais variados sons da água, em seus mais variados estados físicos, coloca a água como uma entidade viva, tal como na cosmologia indígena. No primeiro trecho analisado, os sons da água dos planos de detalhe do rio ganham um valor arquetípico, pois na montagem são associados ao som do cântico sagrado entoado pelo antropólogo, que guarda a memória dos ancestrais indígenas.

Se, no primeiro trecho analisado, a voz é predominantemente cantada, no segundo trecho a voz que se sobressai é falada: o som da voz narrativa de Guzmán, que estabelece um elo significativo entre os dois botões. O botão de um desaparecido político, que aparece no fim do trilho de ferro resgatado do fundo do mar, é enquadrado ao lado de um botão de pérola, que representa o botão de Jemmy Botton. É a encenação visual, que enquadra os botões lado a lado para recriar a identidade e a memória do Chile, associada à narração de Guzmán, que constrói o sentido pretendido, enquanto o som da água permanece na maior parte de sequência como um “som fundamental” (Schafer, 2001, p. 26), um contentor da memória.

Os botões de pérola que emergem na narrativa de Patricio Guzmán, dois botões de tempos distantes, aparentemente sem conexão entre si, são filmados e inseridos na montagem fílmica num sentido benjaminiano, ou seja, como materialidade dialética. Isto é, os botões de pérola são revelados na narrativa de Guzmán como vestígios, índices ou fragmentos que, por meio de sua densidade material, resistem ao tempo. Desse modo, Guzmán opta pelo que aqui vamos chamar de montagem anacrônica crítica entre a violência do governo colonial contra as etnias indígenas e a violência ditatorial de Pinochet contra a militância de esquerda, que tentou, inclusive, demarcar as terras dos povos originários do Chile com apoio do ex-presidente Salvador Allende.

Além disso, o primeiro e o último trecho demonstram que o filme conecta a cosmologia indígena com a cosmologia universal, projetando um futuro de esperança. Daí o potencial de “abertura anarquívica” (Ribeiro, 2019) de *El botón de nácar*, capaz de operar um desvio à história oficial. Se no segundo trecho a montagem anacrônica crítica de Guzmán cria uma metáfora da água como lugar de morte e sobrevivência, no primeiro e último trechos a água é lugar de vida, memória e resiliência. Enfim, um lugar onde o chileno – indígena ou não – pode buscar sua identidade.

Referências

Aumont, J. (2008). *O cinema e a encenação*. Texto e Grafia.

Aumont, J., & Marie, M. (2009). *A análise do filme*. Texto & Grafia.

Benjamin, W. (2020). Sobre o conceito de história. In W. Benjamin, *Magia e técnica, arte e política: Ensaios sobre literatura e história da cultura* (p. 222-232). Alameda.

Bordwell, D. (2008). *Figuras traçadas na luz: A encenação no cinema*. Papirus.

- Chion, M. (2009). *Film: A sound art*. Columbia University Press.
- Chion, M. (2011). *A audiovisão: Som e imagem no cinema*. Texto & Grafia.
- Costa, F. M. (2019). Som e ritmo interno no plano-sequência: Five, Andarilho. In R. Careiro, F. Beltrão & D. Opolski (Orgs.), *Estilo e som no audiovisual* (p. 13-28). Socine.
- Deshays, D. (2006). *Pour une écriture du son*. Klincksieck.
- Didi-Huberman, G. (2018). *Remontagens do tempo sofrido: O olho da história*, II. Editora UFMG.
- Farkas, G. (2017). *De Bunny Lake Desapareceu (1965) à A Mulher Sem Cabeça (2007), por uma ampliação do estatuto do som na mise-en-scène cinematográfica* [Apresentação de trabalho]. 2ª Jornada Interdisciplinar de Som e Música no Audiovisual, Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, Brasil.
- Flôres, V. (2013). *O cinema, uma arte sonora*. Annablume.
- Flôres, V. (2015). Identidade e alteridade no cinema: espaços significantes na poética sonora contemporânea. *Significação*, 42(44), 232-253. <https://doi.org/10.11606/issn.2316-7114.sig.2015.103048>
- Gaudin, A. (2013). Sound & Space: construction audio-visuelle de l'espace dans le cinéma contemporain. Une larme du diable, revue des mondes radiophoniques et sonores. *HAL Open Science*, 4, 1-23.
- Guzmán, P. (Diretor). (2010). *Nostalgia de la luz* (Filme de longa-metragem). Atacama Productions.
- Guzmán, P. (Diretor). (2015). *El botón de nácar* (Filme de longa-metragem). Atacama Productions.
- Guzmán, P. (Diretor). (2019). *La cordillera de los sueños* (Filme de longa-metragem). Trigon-film.
- Hsiao-Hsien, H. (Diretor). (2003). *Café Lumière* (Filme de longa-metragem). 3H Productions.
- Löwy, M. (2007). *Walter Benjamin: Aviso de incêndio: Uma leitura das teses "Sobre o conceito de história"*. Boitempo.
- Maia, G., & Serafim, J. F. (Orgs.). (2015). *Ouvir o documentário: Vozes, música, ruídos*. Edufba.
- Martel, L. (Diretora). (2002). *La mujer sin cabeza* (Filme de longa-metragem). Aquafilms, El deseo, R&C Produzioni.
- Nichols, B. (2005). *Introdução ao documentário*. Papirus.
- Oliveira Jr., L. C. (2010). *O cinema de fluxo e a mise-en-scène* [Dissertação de mestrado, Universidade de São Paulo]. Repositório institucional da USP. <https://www.teses.usp.br/teses>
- Opolski, D. (2013). *Introdução ao desenho de som: Uma sistematização aplicada na análise do longa-metragem Ensaio sobre a cegueira*. Editora da UFPB.
- Preminger, O. (Diretor). (1965). *Bunny Lake Desapareceu* (Filme de longa-metragem). Versátil.
- Ramos, F. (2005). A cicatriz da tomada: documentário, ética e imagem-intensa. In F. Ramos (Org.), *Teoria contemporânea do cinema: Documentário e narrativa ficcional* (p. 159-226). Editora Senac.

Ribeiro, M. (2019). *Do inimaginável*. Editora UFG.

Schafer, R. (2001). *A afinação do mundo*. Editora Unesp.

Van Sant, G. (Diretor). (2005). *Last Days* (Filme de longa-metragem). HBO Premiere Films.

Weerasethakul, A. (Diretor). (2002). *Blissfully Yours* (Filme de longa-metragem). Kick the Machine Films, Anna Sanders Films.

Weinrichter, A. (2007). *La forma que piensa: Tentativas en torno al cine-ensayo*. Fondo de Publicaciones del Gobierno de Navarra.