DOI: https://doi.org/10.14201/0BR0019467482

A(S) ILHA(S), O SUL, AS *BLUE HUMANITIES* EM *EL BOTÓN DE NÁCAR*, DE PATRICIO GUZMÁN (2015)

La(s) isla(s), el sur, las blue humanities *en* El botón de nácar, *de Patricio Guzmán (2015)*

The island(s), the south, the blue humanities in *El botón de nácar*, by Patricio Guzmán (2015)

Paulo César Vieira Figueira
Centro de Estudos Comparatistas da Universidade de Lisboa (CEComp, Portugal)

Resumo: A ilha, prestada à definição básica de um pedaço de terra rodeado por água, almeja uma reflexão mais cuidada ou profunda dentro desta verbalização concetual. Em *El botón de nácar*, de Patricio Guzmán,

é possível problematizar alguns traços desta forma universal de definir e utilizar o conceito de "ilha", mas que se pretende entrelaçar com uma cultura ancestral vinda do oceano e que, em simultâneo, constitui o enorme espaço aquático onde podem encontrar-se os três tempos das ações humanas. Num documentário de denúncia do sofrimento chileno em relação à ditadura de Pinochet, *El botón de nácar* promove, de igual modo, o encontro com o grande oceano pré-colonização europeia e que se apresenta como um caminho para o tempo futuro.

Palavras-chave: Patricio Guzmán; blue humanities; estudos insulares.

Resumen: La isla, reducida a la definición básica de un trozo de tierra rodeado de agua, remite a una reflexión más cuidadosa o profunda dentro de esta verbalización conceptual. En *El botón de nácar* de Patricio Guzmán, es posible problematizar algunos rasgos de esta forma universal de definir y utilizar el concepto de "isla", pues se pretende entrelazar con una cultura ancestral procedente del océano y que, de manera simultánea, constituye un enorme espacio acuático donde se pueden encontrar tres tiempos de las acciones humanas. En un documental de denuncia del sufrimiento chileno bajo la dictadura de Pinochet, *El botón de nácar* promueve, de igual modo, el encuentro con el gran océano previo a la colonización europea y que se presenta como un camino para el tiempo futuro.

Palabras clave: Patricio Guzmán; blue humanities; estudios insulares.

Abstract: The island, reduced to the basic definition of a piece of land surrounded by water, refers to a more careful or profound reflection within this conceptual verbalization. In *El botón de nácar* by Patricio Guzmán, it is possible to problematize some features of this universal way of defining and using the concept of "island", since it is intended to intertwine with an ancestral culture that comes from the ocean and that, simultaneously, constitutes an enormous aquatic space where you can find three times of human actions. In a documentary denouncing the Chilean suffering under the Pinochet dictatorship, *El botón de nácar* similarly promotes the encounter with the great ocean prior to European colonization and which is presented as a path for the future time.

Keywords: Patricio Guzmán; blue humanities; island studies.

O principal objetivo deste ensaio é abordar interpretações relacionadas com as *blue humanities* e os Estudos Insulares, em *El botón de nácar*, um filme literariamente rico, que, apesar de toda a tragicidade documentada, enfoca a memória e a esperança como meio de exorcizar os tempos da ditadura chilena.

O apelo à água, que consta na segunda parte da trilogia *Nostalgias de la luz*, *El botón de nácar* e *La cordillera de los sueños*, continua a explorar temáticas caras à cinematografia de Patricio de Guzmán, a história recente do Chile, o legado da revolução de Allende e a denúncia da ditadura de Pinochet. A questão política não é o nosso objetivo primeiro, embora não deva ser esquecida, pois pretendemos explorar o mundo questionado e possível transmitido pela câmara de Patricio Guzmán.

O nosso conhecimento da cinematografia de Guzmán iniciou-se com *La batalla de Chile* (1973), em que, num registo testemunhal do momento, o espetador depara-se com os acontecimentos que alteraram a vida contemporânea chilena e observa a queda do governo de Salvador Allende e a ascensão da ditadura militar ao poder.

Mais recentemente, o cineasta chileno produziu *Nostalgias de la luz* (2010), *El botón de nácar* (2015) e *La cordillera de los sueños* (2019), que constituem, na nossa opinião, um dos legados poéticos mais marcantes do cinema documentário, pela novidade como a temática, que nasceu com *La batalla de Chile*, se regenerou e adaptou a um outro modo de recorrer à memória e à interrogação de um tempo distante e próximo.

Quanto a nós, a visão política com que é narrada aquela etapa da história chilena transforma-se numa reflexão atual em que a interrogação política pessoal se entrega à arte e respetiva interrogação do mundo, e apresentação de hipóteses.

A trilogia de Patricio Guzmán valida, deste modo, o propósito literário do questionamento do mundo, que se estende a todas as artes. Imiscuído de uma panóplia de recursos literários, além dos cinematográficos, o espetador depara-se com um livro aberto em forma de imagens, sons e sensações que tornam esta cinematografia uma verdadeira possibilidade reflexiva acerca do tempo e do espaço.

Com Silvana Mariani, concordamos com a transformação paisagística na cinematografia de Patricio Guzmán. A autora sugere a realização de *Jules Verne* (2005) como um dos impulsionadores dessa mudança. Ou seja, a trilogia assume uma filmagem mais literária, mais sugestiva, dentro da objetividade pretendida:

> Na trilogia em questão, ocorre uma virada subjetiva e espacial. O diretor buscará nas paisagens rastros de memórias que possam trazer respostas para aqueles que foram as vítimas do violento processo político instaurado no Chile a partir do golpe de 1973. Através de uma poética construção fílmica, Guzmán nos fará viajar por paisagens cósmicas, assim como pelas deslumbrantes paisagens da geografia chilena, marcadas por desertos, rios e montanhas, sem jamais se afastar daquilo que sempre interessou ao diretor: denunciar a ditadura (Mariani, 2022, p. 244).

Também no encalço de Mariani, concordamos que esta transformação nos permite perceber o Chile, sem esquecer a memória que ainda marca a nação:

> É através da imersão na paisagem, que em muitos momentos se automatiza, que emergem os relatos de quem vivenciou a violência da ditadura. Explorar a dimensão estética da paisagem foi também o caminho ético encontrado por Patricio Guzmán para compreender o Chile de hoje, insistindo para que não se apague a memória de sua história recente de terror (Mariani, 2022, p. 253).

Contudo, a cinematografia de Patricio Guzmán, e referimo-nos, em particular, a *El botón de nácar*, aponta hipóteses de caminhos, pela recuperação do mosaico chileno, entre os elementos apresentados nas películas. A luz, a água e a terra e a comunhão dos elementos assumem a configuração de um Chile ferido, mas que se refaz das atrocidades recentes ou do "terror".

Ligados aos Estudos Literários, não podemos deixar de ser tocados pela poeticidade de *El botón de nácar*, uma obra interartes e interdisciplinar, que se ajusta e que se relaciona com o mote "muito mais do que cinema". Pelo que nos levou à sugestiva análise desta película, de acordo com a(s) ilha(s), o sul e as *blue humanities*.

Para este ensaio subjaz a intenção de apresentar a invocação de espaços que, de alguma maneira, influem sobre o imaginário e a aventura chilenas,

a ilha, o sul e a água. A nossa escolha também vem recair em dois campos que nos parecem hipóteses substanciais para as humanidades: os Estudos Insulares e as *blue humanities*.

A problematização da(s) ilha(s) e do Sul, bem como a reflexão sobre a água/oceano, um elemento que incorpora a vida dos habitantes das ilhas, ou, nas palavras do cineasta-narrador, "un archipiélago de lluvia" (Guzmán, 2015, 6:30), o lugar onde a cordilheira dos Andes se afunda e funde nos elementos terra, água e ar, merecem uma sugestão de pensamento em relação à história recente do Chile.

Por outro lado, o "archipiélago de lluvia" também se destaca como recriação do Chile, como complementaridade humana e humanística. Ensaiamos em *El botón de nácar* a visão de duas ilhas e o debate perante a opção oceânica, quando se expõe um passado que necessita de uma redenção presente, quer no sentido de curar, quer no sentido de redescobrir/retomar um caminho alternativo.

1. A(s) Ilha(s) e o Sul

No campo da literatura, a ilha constitui, entre outros imaginários, o local de partida e de chegada, a fuga, o isolamento, a paz, por vezes, conceitos contraditórios e que dependem de uma geografia física, humana, social, psicológica, económica, política, histórica, religiosa e cultural.

Nas palavras de Armstrong "they have also served as fertile ground for literary endeavours. In this capacity, islands function as a clearly defined distance, a place easily imagined as remote and extraordinary. They are locations quickly discernible as existing outsider the flows of everiday life" (2023, p. 6), o que corrobora de uma visão, em geral, atribuída às ilhas. Também às ilhas, associamos a errância, que, de certo modo, se encontra nos livros fundadores da civilização ocidental, aludindo a uma natureza rizoma:

> *Cette littérature épique est étonnamment prophétique: elle dit la communauté, mais à travers la relation de son apparent échec ou en tout cas de son dépassement, l'errance, considérée comme tentation (désir de contrevenir à la racine) et le plus souvent éprouvée dans les faits* (Glissant, 2022, p. 27).

Isto será verdade se pensarmos numa personagem como Ulisses, protagonista de uma epopeia de regresso, edificada entre o mar e as ilhas, a Odisseia, algo que é corroborado pelo Professor Steven Mentz, introduzindo, assim, a matéria de estudo das *blue humanities* na literatura ocidental:

> *The protagonist who triumphs by wit and skill, by rhetoric and persuasion, occupies the Odyssean position in Western literature. Taking Odysseus as keystone emphasizes this tradition's roots in craft, including, but not limited to, maritime skills. The man who weeps the beach, sails into the storm, and swims to shore represents our most Oceanic hero* (Mentz, 2020, p. 29).

A ilha, normalmente, é definida como uma porção de terra rodeada por água. O conceito de ilha estará longe dessa harmonia objetiva, pois depende em muito da sua aproximação ao continente, do seu agrupamento (ou não) em arquipélago, do seu tamanho, da sua dependência político-económica, entre outros. Grosso modo, são considerados uma série de fatores que influenciam a definição de ilha e o seu papel no mundo e que, numa análise extrema, fazem os ilhéus sentirem-se ilhéus e terem a perceção dessa condição.

Ao visionarmos *El botón de nácar*, somos surpreendidos pela introdução da temática da ilha. Gabriel Salazar é o primeiro a definir, no filme, o Chile como uma ilha, delimitada pela Cordilheira dos Andes (Este), pelo Oceano Pacífico (Oeste) e pelo Deserto de Atacama (Norte) (Guzmán, 2015, 24:06). O que contrasta com a ideia positiva com que foi apresentado o arquipélago dos indígenas, como veremos. A ideia de ilha de que falamos parece interessante e curiosa na definição de uma entidade política sobretudo continental, como é o Chile. Na reflexão exposta por Gabriel Salazar percebe-se esta ideia na imputação das opções económicas chilenas ao passado recente ditatorial.

Estamos perante um conceito definido pelo isolamento de um país continental, sem uma vocação marítima, cujo modelo de desenvolvimento económico, social e identitário assentou nessa faixa de terra, ao longo da costa oeste, da parte austral da América do Sul. O cineasta-narrador, que se identifica com o realizador, reforça a estranheza em relação ao Pacífico (Guzmán, 2015, 25:00), opinião que vai ao encontro da de Gabriel Salazar. O Chile, embora um país continental, é definido como uma ilha que, se quisermos associar às ideias de ilha e insularidade, debatidas como isolamento e solidão (o que não é propriamente algo novo no pensamento sobre as ilhas), resulta num conceito que muitos veem como o de ilha, numa dimensão não apenas geográfica.

Antes da fala de Gabriel Salazar, o narrador introduz os povos indígenas como "el primero y único pueblo marítimo de Chile" (Guzmán, 2015, 20:29) e explica que "nosotros, chilenos de hoy, hemos perdido nuestra intimidad com el mar" (Guzmán, 2015, 20:39). O uso de "intimidad" para classificar a relação que se espera de um povo marítimo com a água é o que afasta o Chile da imagem arquipelágica e dos (também) seus indígenas de água. Nesta sequência há a visualização do Chile de Emma Malig desenrolado sobre um fundo azul, de que desconhecemos se encerra a intenção de ser apreendido como uma ideia de ilha. Ao mesmo tempo, o narrador afirma que é a primeira vez que vê o seu país sem estar dividido em três: "desde que era niño jamás he podido ver una imagen entera de mi país" (Guzmán, 2015, 23:09).

Percebe-se que, também do ponto de vista psicológico, há uma adaptação das caraterísticas de isolamento e solidão, caras à ilha e à situação da realidade experienciada pelos chilenos. A que acrescentamos que, muitas vezes, a condição de ilhéu resulta num operacional reflexivo de fatalidade.

Contudo, nesta película, outro ponto de vista é discutido: a relação do homem-ilhéu com o mar, que, no nosso entender, é um elemento diferenciador do papel de cada ilha com os espaços continentais ou com outros espaços insulares e arquipelágicos.

Enquanto para muitos chilenos o mar não é visto como elemento de identidade, em *El botón de nácar*, uma outra ideia fundamental que se liga à terra, como ilha, é a relação com a água. No início, sem mencionar o conceito "ilha" ou esboçar propositadamente um pensamento sobre essa realidade, o cineasta-narrador fala das tribos indígenas do sul, da Patagónia Chilena, o lugar em que a cordilheira dos Andes "desagua" num arquipélago.

A descoberta deste arquipélago, as ilhas em relação, pela água que humanamente as liga,

> *no island is an isolated isle and that a system of archipelagraphy – that is, a histography that considers chains of islands in fluctuating relationship to their surrounding seas, islands and continents – provides a more appropriate metaphor for reading island cultures* (DeLoughrey, 2001, p. 23).

introduz um espaço de memória, mas, em simultâneo, de esperança e aprendizagem de uma cultura que se faz no mar e na relação arquipelágica. Na geografia chilena, abordamos a ideia de um sul arquipelágico, simbolizando uma cultura relacional com os outros espaços. O Sul do Chile ganha uma dimensão rizoma e relacional pela sua geografia de penínsulas e ilhas, um grande arquipélago que se liga pelas canoas dos índios e apresentada no filme da seguinte maneira: "Las leyes del pensamiento son las mismas del agua, que siempre esta dispuesta a moldarse a todo" (Guzmán, 2015, 31:18).

2. A Água e as *blue humanities*

O cineasta-narrador nota que, contrariamente ao Chile construído a norte da Patagónia, para os indígenas e para os astrónomos a água é uma ideia, um conceito, que é inseparável da vida (Guzmán, 2015, 25:17), nas diversas dimensões que esta abarca, especialmente do ponto de vista da navegação e da ligação com outros espaços. A água, como observaremos posteriormente, é um elemento de religação.

"Cada gota es una respiración" (Guzmán, 2015, 26:13) inicia o testemunho de Claudio Mercado, antropólogo, que aprendeu dos indígenas o idioma da água (Guzmán, 2015, 26:45), o seu som e que defende a ideia de que tudo é água.

A água é, na verdade, o fio condutor das histórias deste filme que, podendo parecer, num primeiro momento, distantes, comunicam entre si, o que faz jus à citação de abertura, a epígrafe, "Todos somos arroyos de una sola agua", de Raul Zurita, que, mais tarde volta a exercer uma reflexão que se adapta à base da poética de *El botón de nácar* e aos filmes que incorporam esta trilogia: "todas las cosas mantienen un dialogo con todas las cosas (…) mirarse mutuamente" (Guzmán, 2015, 1:15:40). O que nos parece ser um ponto de partida para uma reflexão em direção ao futuro.

Para nós, a história dos indígenas da Patagónia liga-se aos propósitos do estudo das *blue humanities*. Falamos de ilhas, de arquipélagos e de água. Não se trata necessariamente de uma história que aborde objetivamente a mudança climática, embora, nas entrelinhas, se possa discernir sobre um modelo alternativo às visões vigentes e que engloba essa alteração à escala planetária:

> *In grounding the abstract discourse of the Anthropocene by tying it to specific histories and places we can learn much about the contextual nuances of narrativizing the relationship between human and more-than-human nature. Moreover, we might historicize a long history of rupture in small-scale climate systems such as islands. Of course, the galvanizing tendency of allegory to elicit action may also help to produce more effective modes of bringing about ecological and political change* (DeLoughrey, 2019, p. 7).

A sugestão de uma mudança em relação ao oceano, mesmo sem o imperativo climático, "Water surrounds us – in our bodies, our neighborhoods, and our planet. The core intellectual challenge of the blue humanities explores how water functions in and across multiple scales" (Mentz, 2023, p. xii-xiv), acompanha as narrativas feitas de e na água e impõem uma nova escala de desenvolvimento humano. Nos índios da Patagónia, Patrício Guzmán encontra a importância que as narrativas de água vêm exercendo desde o século XIX: "The emergence of the blue humanities is a belated recognition of the close relationship between modern western culture and the sea. Before the nineteenth century, attitudes toward the oceans were more utilitarian than aesthetic" (Gillis, 2013).

Se abordarmos do ponto de vista político, Patricio Guzmán encaixa o tempo do encontro entre as duas narrativas e respetiva alternativa ôntica na revolução de Allende. O povo indígena que se encontrava numa diferente etapa em relação ao nosso tempo não era conhecido dos chilenos, o que é reforçado em duas partes do filme, uma quando o narrador-cineasta refere que entre ele e Gabriela havia "varios siglos de distancia" (Guzmán, 2015, 47:55) e, outra, quando é referido que Jemmy Button viajou da Idade da Pedra para a Revolução Industrial. No entanto, aquele povo entrara na história, não por uma espécie de operação de resgate, mas pelo colonialismo, pela etnografia selvagem e pelas mudanças climáticas. No filme, cremos que é reclamada para os índios da Patagónia uma posição no futuro chileno. Esse caminho de água fora tentado pela revolução de Allende e a devolução das terras aos índios.

No filme, também há uma analogia com a ditadura sofrida pelos chilenos, quando é dito que "durante 150 años, un grupo de hombres blancos maniobró con mano firme un país silencioso" (Guzmán, 2015, 52:37). Esse tempo de repressão dos índios, iniciado com a ida de Jemmy Button para Inglaterra, foi interrompido pela revolução de Allende e a devolução das

terras aos indígenas e uma visão de reconciliação chilena. Contudo, o tempo da reconciliação foi interrompido pelo golpe apoiado pelos E.U.A. A interferência capitalista, a expressão da doutrina Monroe, na subida de Pinochet, parece algo indissociável da memória presente nos filmes de Guzmán. Nessa mesma época, deu-se "la desintegración de una estrella supernova fue vista por un observatorio chileno" (Guzmán, 2015, 53:47). Pela primeira vez, ocorreu tão perto da Terra.

40 anos depois, após a queda de Pinochet e o exorcizar desse período, a alternativa ainda se mantém. Não morreu e pode, sobretudo, honrar a memória dos desaparecidos e ajudar a pensar o futuro, quer pelas alterações nos recursos do planeta, "Yet a different oceanic imaginary is rising today due to the threats of climate change" (DeLoughey, 2001, p. 175), quer porque a cultura do "archipiélago de lluvia" oferece a tolerância e o rizoma capaz de assentar uma poética relacional e com um caráter mais humanista:

> *Archipelagic thinking is multiple and relational. It is multiple because it seeks to consider the simultaneous intersections of different social locations and, at the same time, of different geographical standpoints. In contrast to the universality of modern concepts, archipe-logics seek "Diversity": to understand all differences as co-constitutive and relational* (Thompson, 2017, p. 68).

A memória da ditadura também trouxe a lembrança dos desaparecidos no oceano. Os corpos jogados pelos helicópteros e que, com o peso dos carris (*rieles*) não poderiam voltar. Até ao dia em que o corpo de uma mulher deu à costa no local onde desaparecera o amigo de infância do cineasta-narrador. Essa mulher, Manuela Ugarte, segundo as palavras do advogado entrevistado, apresentava os olhos abertos, bem conservados e um olhar fixo sobre quem a observava.

Esta parte da narrativa vem justificar a admiração e medo pelo oceano. Algo que é supõe como natural e associado à morte do amigo, algo que compreende o mito dos perigos associados ao oceano, "[f]ears had always been projected to the margins of the known world, and as the continents became better known, the oceans became the repository of dangers that no longer could be imagined on land" (Gillis, 2012, p. 137), mas que é transposto para os desaparecidos políticos do regime de Pinochet.

A outra ideia de desaparecidos é recuperada pelas fotografias de Paz Errázuriz, os "sobrevivientes de la Patagonia" (Guzmán, 2015, 47:11), e a exposição de um povo que foi retirado do mar, com alguns olhares fixos sobre os observadores, num movimento contrário ao dos desaparecidos no oceano pelo exército chileno. Os primeiros, retirados da terra, os segundos, órfãos do oceano.

Em relação às vítimas da ditadura, uma história entre "victima y victimario" (Guzmán, 2015, 1:14:33) nas palavras de Raul Zurita, estarão na memória da água porque "si el agua tiene memoria, tendrá memoria de eso también" (Guzmán, 2015, 1:15:15), de uma parte da história ligada à matança e à morte. Opinião reforçada pelo pensamento do cineasta-narrador, que crê que a água também tem voz (Guzmán, 2015, 1:17:09) e acrescenta que se nos aproximarmos muito, podemos ouvir as vozes dos indígenas da Patagónia e dos desaparecidos (Guzmán, 2015, 1:17:00), no fundo, de todos os desaparecidos do Chile. A água estabelece, pela sua voz, um mantra de religação aos desaparecidos.

Após a ideia dos desaparecidos, para nós, há um ponto na filmagem que, subtilmente, nos conduz à reflexão final da narração. Dentro da história dos índios, a narração sobre o Chile iniciou-se com o desenrolar do mapa (Guzmán, 2015, 22:22). Este momento serviu como encaixe da narrativa chilena dentro da narrativa de água. O Chile produzido por Emma Malig é enrolado e guardado dentro da caixa, a mesma caixa de onde saíra e que contém nas laterais a palavra "fragile" (Guzmán, 2015, 1:12:40), o apontamento da fragilidade de um país, mas também de um caminho que se reflete como universal.

Não se trata simplesmente de uma fragilidade política. Toca-se numa condição em relação a um património que pode encontrar na água um meio ou uma hipótese, ao que regressamos ao laboratório hipotético das artes, enquanto interrogação sobre o mundo:

> *Blue humanities scholars and artists shape our words and images in dialogue with water's physical and cultural instabilities. The surge in watery writing in the past decade suggests that the challenge of water writing is proving attractive to the current generation of environmental scholars* (Mentz, 2023, p. 21).

Interpretamos, também, que aquela caixa transporta uma representação, uma obra de arte, uma questão sobre o mundo aos olhos de quem a criou, continuando, assim, a ser transportado de uma maneira frágil, num caminho de água com uma opção rizoma: "But even as nations turned away from the sea as a place of work and power, they returned to it, as never before, as a place of re-creation, both physical and spiritual" (Gillis, 2012, p. 130).

Por fim, pensamos que existe uma sugestão religiosa em relação à água, no sentido de uma cosmogonia e ligação e diálogo entre os elementos e os espaços. A ligação à religião, a algo mais inexplicável, ao discurso de uma "religação", aparece no filme-documentário com a interpretação das pinturas corporais dos indígenas e a crença de se tornarem estrelas no post-mortem: "los indígenas de la Patagonia creen que las almas no morían y que podían vivir de nuevo como estrellas" (Guzmán, 2015, 35:00) o que volta a ser reforçado no final da película (Guzmán, 2015, 1:16:00). Neste momento, estabelece-se uma ligação entre a água e o universo, um povo de água e os corpos celestes. Na sua mitologia, entre outras particularidades, já se conhecia o Cruzeiro do Sul, a constelação que serve de orientação no Hemisfério Sul. Para Raul Zurita (Guzmán, 2015, 35:00), este povo antecipa-se em muito ao que os telescópios de Atacama buscam no universo.

Ao contrário do que acontece em *Nostalgias de la luz*, o narrador não se apodera de uma estrutura discursiva religiosa para expor uma ideia de cosmo. Em *El botón de nácar*, essa praxis corresponde aos sons da água (a chuva, o granizo, a desintegração do glaciar, o remar nas canoas, a imitação vocal do seu som), uma espécie de mantras, a ligação a um quasar com vapor de água equivalente a 120 000 000 de vezes mais do que os oceanos da Terra e a supernova que coincide com a queda de Allende. A intensidade da movimentação dos telescópios é também audível nesta película, como se se tratasse de uma espécie de voz celeste.

3. Conclusão

El botón de nácar é uma produção cinematográfica complexa que se incia com a invocação de uma pedra de quartzo do deserto de Atacama,

que apenas contém uma gota de água. Esta pedra efetua a ligação com *Nostalgias de la luz*, a observação das estrelas e os telescópios de Atacama, o sítio mais seco da Terra, a partir de onde, ironicamente, se descobriu água em todo o cosmo (Guzmán, 2015, 3:53).

Cremos ter ensaiado as hipóteses desta película se pode considerar também na reflexão sobre o conceito de ilha e dentro das *blue humanities*, pois é apresentada uma noção de insularidade continental, embora com conotações políticas, e é considerada uma opção marítima a partir da história dos índios da Patagónia.

As *blue humanities* estudam, assim, o retorno à vida aquática, quer contemple o oceano ou a água em geral, nas artes, o que faz com que a narrativa dos índios da Patagónia se enquadre neste tipo de civilização e alternativa aquática. Um verdadeiro povo de água, que já fazia a ligação entre a água, como elemento fundador, e as estrelas, uma cosmogonia de criação entre os elementos e os espaços: "Elkins-Tanton has studied the chemical composition of water in asteroids and on earth, and has demonstrated through computer simulations that water can endure the process of planet formation" (Mentz, 2020, p. 3).

Outro aspeto interessante é podermos abordar este filme-documentário como um livro, porque o "archipiélago de lluvia" representa um livro aberto da memória dos habitantes do sul, com imagens de reflexão intensa que abordam a condição humana entre a memória e o esquecimento, cujo exemplo maior será a referência a Gabriela ao longo desta narrativa de água (Guzmán, 2015, 40:35), a mulher cuja língua não tem uma palavra para "Dios" (Guzmán, 2015, 44:09) e para "policía" (Guzmán, 2015, 44:20). Neste livro/filme, existe, sobretudo e de um modo (in)direto para toda a humanidade, a busca paradoxal e irónica entre a inquietude e a harmonia, existente nas duas memórias de água: a boa (a vivência índia em comunhão com o oceano) e a má (os desaparecidos chilenos no oceano).

O documentário de Patricio de Guzmán será um contributo para o direito à memória com que o passado poderá oferecer ao presente a representação de um futuro de água, porque

> [h]á, (...), inumeráveis átomos dramáticos que refletem um pedaço de vida, uma cena microscópica da existência humana. Esses átomos são como letras

> soltas de um enorme abecedário, e com essas letras o cineasta constrói palavras; com estas palavras, constrói frases (Guzmán, 2017, p. 18),

ao que acrescentamos uma narrativa.

O espaço e o tempo chilenos são o onde e o quando da ação. Contudo, a película de Patricio Guzmán, pelos valores universais que levanta a partir da situação particular, ganha validade em qualquer parte do mundo. Como arte e para a arte, cremos na literatura/cinema, toda a história é o centro de uma proposta inacabada e, por isso, leva a um avanço contínuo das hipóteses imaginadas. Não se trata de uma existência impossível ou de uma inexistência. A arte é uma hipótese de realização que se (re)cria à luz do tempo e do espaço em que se projeta ou poderá ser projetada, do dever ôntico de nos tornarmos maiores e, sobretudo, melhores. Não se trata de posse, mas de reinvenção e regeneração, enquanto espécie, com a harmonia da criação e respetivos recursos.

Num misto de poesia e de filosofia, a narração e a filmagem expõem, de maneira metafórica, a riqueza do conteúdo, questionado em perguntas ontológicas e merecedoras de um pensamento estruturado na subjetividade autoral. Estes aspetos emprestam ao filme-documentário a riqueza literária apontada e reconhecida pelo autor no modo de fazer um documentário: "E pouco a pouco o cineasta (o poeta) vai fabricando histórias com aqueles átomos que voam pelo ar. Esse é o segredo do documentário. Não existe modo mais simples para explicar o fenômeno do documentário" (Guzmán, 2017, p. 18).

Em termos literários, são vastos os recursos deste filme, desde o leitmotiv, que além da sua função musical, associa constantemente a(s) história(s) à água e à fala dos índios (que sabem a linguagem da água). A sinédoque do botão, justificativa do título, remete-nos para o desaparecimento (Jemmy Button e o desaparecimento daquele mundo dos nómadas da água e os desaparecidos chilenos), empregue como uma invocação da vida de uma pessoa a que se proporciona a amplificação com as palavras e as imagens, nas palavras de Gabriel Salazar (Guzmán, 2015, 1:13:30). As histórias de encaixe, como se fossem "exempla" do pensamento exposto. Os *mise-en-abyme* que, indiretamente, irão levar à reflexão sobre a Revolução de Allende, a ditadura e a retoma dessa revolução pelas histórias de água, algo que se torna um propósito deste filme. O poder da palavra e da imagem, quando se

assiste a um contributo para que aquele povo de água possa regressar, "me gustaría que estos pueblos del agua no hubieran desaparecido" (Guzmán, 2015, 41:14). Também a recursividade do questionamento sobre as atitudes do passado, nomeadamente o extermínio, na estruturação da reflexão, quer ontológica, quer política, "la actitud de los más fuertes ha sido igual en todas las partes?" (Guzmán, 2015, 40:15).

Patricio Guzmán, além da denúncia, também constrói um caminho de esperança porque a imagem e a palavra poéticas deixam um rasto afetivo entre a memória e o futuro.

Referências

Armstrong, J. (2023). *Anthropology, islands, and the search for meaning in the Anthopocene*. London/New York: Routledge.

DeLoughrey, E. (2001). 'The litany of islands, the rosary of archipelagoes': Caribbean and Pacific Archipelagraphy. *ARIEL: A Review of International English Literature*, 21-51.

DeLoughrey, E. (2019). *Allegories of the Anthropocene*. Durham: Duke University Press.

Gillis, J. R. (2012). *The human shore*. Chicago. The University of Chicago Press.

Gillis, J. R. (2013). *Humanities: the magazine of the National Endowment for the Humanities*. Recuperado em 31 de janeiro de 2023, de https://www.neh.gov/humanities/2013/mayjune/feature/the-blue-humanities.

Glissant, É. (2022). *La poétique de la relation*. Paris: Gallimard.

Guzmán, P. (2017). *Filmar o que não se vê: um modo de fazer documentários.* São Paulo. Edições Sesc.

Mariani, S. (2022). A paisagem poética na última trilogía de Patricio Guzmán. *Atas do X Encontro Anual da AIM*, 243-253.

Mentz, S. (2020). *Oceans.* New York/London: Bloomsburry Academic.

Mentz, S. (2023). *An introduction to blue humanities*. New York/London: Routledge.

Ricciarelli, C. (2011). *El cine documental según Patricio Guzmán*. Santiago: FIDOCS.

Thompson, L. (2017). Heuristic Geographies: Territories and Areas, Islands and Archipelagoes. *Archipelagic American Studies*, Durham: Duke University Press, 57-73.

Verdejo, E.; Dávila, I.; Kabous, M (2020). *Guzmán – El botón de nácar*. Paris: Atlande.

Filmografia

Guzmán, P. (Diretor). (2010). *Nostalgia de la Luz* [Filme]. Atacama Productions.
Guzmán, P. (Diretor). (2015). *El botón de nácar* [Filme]. Atacama Productions.
Guzmán, P. (Diretor). (2019). *La cordillera de los sueños* [Filme]. Atacama Productions.