

O SOM NA *MISE EN SCÈNE* DO DOCUMENTÁRIO *EL ÁRBOL NEGRO* (2018): MEMÓRIA, TERRITÓRIO E RESISTÊNCIA QOM

José Francisco Serafim¹

Raquel Salama Martins²

Resumo: O artigo analisa o uso do som no documentário *El árbol negro* (2018), de Máximo Ciambella e Damián Coluccio, como elemento fundamental da *mise en scène*, especialmente na construção de sentidos ligados à cosmologia dos indígenas Qom. Com base nas teorias da “audiovisão” (Chion, 2011), da ecologia acústica (Schafer, 2001) e tendo como metodologia a análise interna (Aumont e Marie, 2009), investiga-se como os sons fundamentais e arquetípicos do território dialogam com as imagens para criar “metáforas audiovisuais” (Nichols, 2005). O estudo também recorre a abordagens do cinema indígena, da antropologia e da etnomusicologia para evidenciar a escuta como central no pensamento ameríndio. A análise revela que o som ambiente não apenas situa o território, mas também reflete os conflitos entre a cosmovisão Qom e o agronegócio, apoiando a narrativa do protagonista em sua jornada espiritual. Por meio da encenação das escutas seletivas dos personagens, o som transita entre os mundos físico e espiritual, reforçando o perspectivismo indígena como eixo simbólico do filme.

Palavras-chave: som; *mise en scène*; documentário indígena; desenho sonoro.

SOUND IN THE *MISE EN SCÈNE* OF THE DOCUMENTARY *EL ÁRBOL NEGRO* (2018): QOM MEMORY, TERRITORY, AND RESISTANCE

Abstract: This article analyzes the use of sound in the documentary *El árbol negro* (2018), by Máximo Ciambella and Damián Coluccio, as a fundamental element of the *mise en scène*, particularly in constructing meanings connected to the cosmology of the Qom Indigenous people. Drawing on theories of “audiovision” (Chion, 2011), acoustic ecology (Schafer, 2001), and using internal analysis as a methodology (Aumont and Marie, 2009), the study investigates how fundamental and archetypal territorial sounds interact with images to create “audiovisual metaphors” (Nichols, 2005). The research also incorporates approaches from Indigenous cinema, anthropology, and ethnomusicology to highlight listening as central to Amerindian thought. The analysis

¹ Professor da Faculdade de Comunicação da UFBA. Professor e pesquisador do Programa de Pós-graduação em Comunicação e Cultura Contemporâneas e pesquisador do Instituto de Saúde Coletiva da UFBA. Graduado em Ciências Sociais pela USP (1984), com mestrado em cinema documentário (antropológico) pela Universidade Paris X - Nanterre (1994), mestrado em Instituição, trabalho e educação - École des Hautes Études en Sciences Sociales (1993) e doutorado em cinema antropológico pela Universidade Paris X - Nanterre (2000). Lattes: <http://lattes.cnpq.br/3865920667222556>.

² Doutoranda pelo Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Culturas Contemporâneas, da Universidade Federal da Bahia (Póscom/UFBA) e bolsista Capes entre 2020 e 2024, com o projeto de pesquisa “*Mise en Yapú*: os sons ambiente na *mise en scène* contemporânea do cinema documental latino-americano feito com indígenas” (2022), orientado pelo prof. José Francisco Serafim. Desde 2015, é membro do núcleo de pesquisa Nanook, do Laboratório de Análise Fílmica (LAF), coordenado pelos profs. José Serafim e Guilherme Maia. Orcid: <https://orcid.org/0000-0003-4414-4682>. E-mail: raquel.salama@ufba.br

reveals that ambient sound not only locates the territory but also reflects the tensions between the Qom worldview and agribusiness, supporting the protagonist's narrative in his spiritual journey. Through the staging of the characters' selective listening, sound moves between the physical and spiritual realms, reinforcing Indigenous perspectivism as the film's symbolic axis.

Keywords: sound; *mise en scène*; Indigenous documentary; sound design

Introdução

O documentário é um espaço privilegiado para a exploração de realidades muitas vezes à margem da sociedade dominante. Em *El árbol negro* (2018), dirigido por Máximo Ciambella e Damián Coluccio, o som é uma materialidade sutil que, articulada à imagética, constitui simbologias que evocam o mito da Árvore Negra, que ainda povoa a memória dos Qom, povos originários da Argentina, e os processos de resistência destes indígenas, cercados por um empreendimento – a indústria do carvão – que pressiona o território onde vivem, ameaçando seus modos de subsistência. Através de uma edição sonora que, na montagem, valoriza o poder do som, os diretores conseguiram, ainda que então iniciantes no longa-metragem, construir uma narrativa que se aproxima da cosmo percepção indígena, onde o som emerge como elemento central da *mise en scène*.

Estudos etnomusicológicos sobre cosmologias ameríndias apontam a escuta como uma forma de abertura a realidades que transcendem as relações humanas. Rafael Bastos (2012), ao investigar os Kamayurá, observa que para esse povo, o verbo *anup* (ouvir) também implica compreender, superando a percepção visual. Para os Kamayurá, como para muitos povos ameríndios, o ouvido (*yapú*) é central para o pensamento, a compreensão do mundo, da vida, mais do que para a escuta, em si.

No contexto de filmes contemporâneos feitos com indígenas, a dimensão sonora não se limita ao estilo, configurando-se como âncora para a encenação. O som tende a ser utilizado para expressar conhecimentos sagrados e espirituais, funcionando como parte da *mise en scène* e enfatizando “sons fundamentais” e “arquetípicos” do ambiente (Schafer, 2001). Em *El árbol negro*, o som do maquinário e outros sons

externos aos limites do território indígena são captados, editados (ou seja, têm suas características moduladas, no que Daniel Deshays (2006) chama de escritura sonora) e inseridos, na montagem, junto às imagens, de modo a criar “efeitos audiovisógenos” (Chion, 2009), particularmente o “efeito de significado” (Chion, 2009, p. 468), que surge da tensão entre som (o desmatamento do agronegócio) e imagem (o território indígena preservado, a profunda integração dos Qom com a mata).

Neste contexto, o objetivo do estudo é analisar a função do som na *mise en scène* do cinema documental de temática indígena, considerando tanto sua estética quanto suas implicações cosmopolíticas. O artigo investiga como os sons, em especial os “sons fundamentais e arquetípicos” (Schafer, 2001) do território, atuam como um elemento da *mise en scène* em *El árbol negro*, criando camadas de significados que representam a escuta do protagonista, que como toda e qualquer escuta, é seletiva. Baseando-nos em conceitos da teoria da audiovisualização, de Michel Chion (2011; 2009), e dos estudos da ecologia acústica, de Murray Schafer (2001), investigamos, com base na “análise interna”, um dos métodos de análise sistematizadas por Aumont e Marie (2009), se o som pode ser considerado, tal como a imagem, um elemento de *mise en scène* deste filme feito com indígenas, ou seja, se o som também pode ser captado, editado e mixado de modo a produzir, na montagem, e numa relação dialógica com as imagens, sentidos que vão além daqueles já dados pelo plano visual.

Partimos do pressuposto de que, através da disposição de elementos visuais na cena, como defendeu David Bordwell (2008), mas também sonoros, é possível constituir significados, servindo-se, para tanto, de uma direção de som que, associada à direção de fotografia, colabora na constituição de “metáforas audiovisuais” (Nichols, 2005), essenciais para a compreensão de cenas-chave destas narrativas indígenas. Michel Chion propõe que a experiência cinematográfica integra som e imagem de maneira indissociável, tornando-os elementos complementares na criação de uma experiência sensorial. Assim, a *mise en scène* no cinema pode vir a ser um fenômeno aural, uma “*mise en scène* em áudio” ou “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 [...] (Chion, 2009, p. 483).

O documentário *El árbol negro* é uma obra que entrelaça realidade e ficção ao explorar a vida dos povos indígenas do Gran Chaco, com ênfase em Valentín, um indígena que embarca em uma jornada espiritual. O filme adota uma abordagem poética e contemplativa, destacando a relação dos personagens com a terra e seus costumes ancestrais, além da resistência cultural frente aos desafios da modernidade. A obra não só documenta, mas também transmite a experiência da espiritualidade desses povos por meio de uma linguagem cinematográfica sensível às porosidades dos sons ambiente e das relações entre humanos e não-humanos (floresta, animais, entidades, etc.).

A narrativa do documentário se constrói em um ambiente rural e espiritual, onde os cinco elementos naturais (ar, água, fogo, terra, madeira) são fundamentais para criar uma imersão que desloca o espectador da perspectiva visiocentrada (típica do ocidente) para tentar centrar na perspectiva indígena, que tem como característica uma escuta mais ativa. A análise propõe que o som em *El árbol negro* cria um espaço de encontro entre a imagem e o imaginário dos povos indígenas. O som torna-se uma ferramenta crucial para construir uma experiência cinematográfica imersiva, que vai além da observação, oferecendo uma aproximação sensorial da alteridade representada na tela.

Para isso, faremos uma revisão do conceito de *mise en scène* para considerar sua dimensão sonora, algo próximo, mas que vai além, da ideia de “cenografia sonora”, de Virgínia Flôres (2013; 2021) e outras reflexões iniciadas pela autora e também por Guilherme Farkas (2017), em diálogo com a poética de cineastas que exploram a fusão entre som e imagem para criar atmosferas densas e significativas. Para tanto, dialogamos também com estudos do cinema indígena e indigenista, bem como os estudos antropológicos, da etnomusicologia, que defendem a escuta como central para o pensamento ameríndio, desde suas cosmogonias.

Ao longo da análise, investigamos a contribuição dos sons ambiente na construção de uma *mise en scène* imersiva e sensorial no filme *El árbol negro*. Através de uma combinação de sons místicos e industriais, o filme reflete as tensões entre a cosmovisão Qom e o impacto destrutivo do agronegócio? A análise foca em como a direção, com o apoio da edição de som e da montagem, usa a metáfora audiovisual para representar a jornada do protagonista indígena, que busca superar a crise ambiental, apoiado no mito da Árvore Negra, que simboliza o sacrifício e a superação do apego material.

Em diálogo com os estudos do cinema indígena e indigenista, bem como os estudos sobre o som e a encenação cinematográfica, partimos do pressuposto de que os sons, especialmente os relacionados à escuta seletiva do protagonista e seus amigos, são elementos chave da *mise en scène* do cinema feito com indígenas, transitando entre o mundo físico e o espiritual, refletindo o perspectivismo das cosmologias ameríndias.

Contexto teórico e metodológico

Este artigo se apoia nos estudos do som no cinema, a começar pela teoria da audiovisualização, de Michel Chion, que explora a interação entre som e imagem no filme, destacando a importância de como a audição e a visão se influenciam mutuamente. Chion argumenta que a experiência do espectador não é apenas visual ou auditiva, mas sim uma experiência audiovisual integrada, onde o som e a imagem se complementam e até se contaminam, criando uma nova forma de percepção. Ao aprofundar essa ideia de contrato audiovisual, Chion (2008, p. 92) desenvolve, por exemplo, o conceito de “efeitos audiovisógenos”, que vamos apresentar mais adiante, e de “índices sonoros materializantes”, que são sons capazes de evocar a percepção da materialidade da fonte sonora e do processo físico envolvido em sua emissão. Ele relaciona essa ideia à dimensão auditiva da *mise en scène*:

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, 2008, p. 92)

A análise também utiliza os conceitos de Daniel Deshays (2006) e Murray Schafer (2001), focando na "escritura" das "paisagens sonoras", o ambiente acústico com o qual convivemos, ambiente este que, ao ser registrado, tal como ocorre no cinema, é passível de análise e transformação. As classificações dos elementos constituintes da paisagem sonora, propostas por Schafer (2001), são amplamente aplicadas em estudos sobre som no cinema, especialmente em filmes onde o território desempenha um papel significativo, como no documentário *El árbol negro*.

Schafer (2001, p. 25) sugere investigar os sons mais relevantes da paisagem sonora, aqueles que se destacam por sua individualidade, quantidade ou predominância, categorizando-os em quatro tipos principais: sons fundamentais, sinais, marcas sonoras e sons arquetípicos³. Para Daniel Deshays (2006, p. 15, tradução nossa), a "escritura sonora", mais conhecida como desenho sonoro, transforma a cena, e para nós, conseqüentemente, a *mise en scène*, gerando significado e emoções. Ele defende que o *designer* deve adotar práticas de "perda" em dois níveis: primeiro, selecionando elementos sonoros em meio ao excesso de informações, e segundo, rompendo com regras pré-estabelecidas para criar novas formas e estruturas. Esses processos, de seleção e reinvenção, são essenciais para elaborar uma escritura sonora após a captação do som.

Outro conceito-chave que nos permite compreender o som como elemento de *mise en scène*, e, portanto, de produção de sentido, é a ideia de metáfora audiovisual que Bill Nichols (2005) desenvolve ao abordar a essência persuasiva do documentário.

³ Os sons fundamentais são o pano de fundo sonoro de um lugar, formados por elementos naturais como água e vento, que influenciam comportamentos e estilos de vida, mesmo que nem sempre sejam conscientemente percebidos. Já os sinais são sons destacados, como sirenes e sinos, projetados para chamar atenção. Os sons arquetípicos, por sua vez, são antigos e simbólicos. Para Schafer (2001), até os sons fundamentais podem carregar significados arquetípicos, impactando profundamente a vida das pessoas.

Nichols argumenta que os documentários não apenas informam, mas utilizam sons e imagens para influenciar o espectador, comunicando valores sociais e persuadindo-o a adotar determinados pontos de vista. As metáforas audiovisuais ajudam a tornar experiências complexas, como amor, guerra ou genocídio, mais compreensíveis e emocionalmente impactantes.

O autor exemplifica como, ao representar práticas sociais específicas, os documentários tornam mais palpáveis e convincentes questões amplas e universais. Nichols usa o exemplo do genocídio, em *Nuit et brouillard* (Alain Resnais, 1955) mostrando que a combinação de som e imagem tem o poder de transmitir a gravidade de uma situação de forma mais vívida e imersiva do que uma definição fria e abstrata.

Assim, temas como identidade, intimidade e pertencimento são explorados de maneira profunda, refletindo questões fundamentais da vida social e cultural. O poder de convencimento do documentário reside em sua capacidade estilística e metafórica de transformar o específico em universal, e acreditamos que é isso que Ciambella e Coluccio fazem ao contar, com os Qom, uma história real e ao mesmo tempo universal de superação de um problema socioambiental, que é específico, de Valentín, mas ao mesmo tempo universal, que todos nós, enquanto humanidade, enfrentamos.

Ressaltamos aqui o que entendemos por som ambiente. Rodrigo Carreiro (2018, p. 21), define a trilha sonora como “o conjunto completo de sons do filme”, onde é possível inserir três tipos de sons captados e editados, conforme modulação pretendida: falas, música e ruídos. Aqui, fazemos uma distinção entre som ambiente, ruídos e silêncio para poder compreender que os sons não verbais e/ou não musicais nem sempre são ruídos, ou seja, nem sempre são sons que prejudicam a comunicação, a produção de sentido. Muito pelo contrário: ajudam a produzir sentido.

Como aponta Michel Chion, o som ambiente, ou "som-território", é essencial para marcar um lugar ou espaço particular, muitas vezes não mostrado diretamente na cena, mas que contribui para a composição do ambiente (Chion, 2011, p. 64). Fernando Moraes da Costa, por sua vez, descreve o som fundamental, ou som ambiente, como sons criados pela geografia e o clima, como o som da água, vento, animais, entre outros, que ajudam a aumentar a impressão de realismo no filme (Costa, 2010, p. 97).

No entanto, o som ambiente vai além de um simples fundo sonoro. Leonardo Bortolin (2016) analisa profundamente o uso do som ambiente no filme *O Som ao Redor*, dirigido por Kleber Mendonça Filho, destacando sua importância como elemento narrativo central.

O filme *O som ao redor* possui um trabalho de construção dos sons ambientes que demonstra uma artesanaria. Como parte fundamental da narrativa fílmica, essa camada do desenho sonoro constrói a imagem sonora do processo de transformação da cidade, o som ambiente acaba por se tornar uma assinatura acústica. Os sons característicos de construções civis constantemente tomam parte da trilha, como marteladas, serras elétricas, bate-estaca etc. Tais informações sonoras indicam o sentido narrativo do filme, retratando quase que subliminarmente uma das temáticas levantadas para discussão. (Bortolin, 2016, p. 91).

Utilizando os elementos constitutivos da “paisagem sonora”, de Murray Schafer (2001)⁴, como categorias analíticas, a exemplo dos “sons fundamentais”, os sons contínuos de fundo, e os “sinais sonoros”, os sons destacados com função informativa ou dramática, o estudo mostra como o filme extrapola a função tradicional do som ambiente no cinema. O bate-estaca se destaca como sinal sonoro recorrente, com pulso grave ritmado, evocando tensão e suspense de forma mais eficaz que uma trilha musical convencional.

No longa *Ensaio sobre a Cegueira* (2008), Débora Opolski também destaca a função criativa do som ambiente, onde sons distintos são sobrepostos para criar novos efeitos, permitindo maior controle sobre a atmosfera sonora (Opolski, 2009, p. 31). Essa abordagem também se alinha à ideia de paisagem sonora proposta por Murray Schafer, que sugere que o analista deve identificar e categorizar os sons significativos de um lugar (Schafer, 2001, p. 26). Alguns sons do ambiente podem se destacar, transformando-se em sinais ou sons arquetípicos que, embora inicialmente possam ser sons fundamentais ambiente, se tornam elementos funcionais para a dramaticidade do filme.

⁴ De acordo com Schafer, a paisagem sonora é a percepção auditiva de um ambiente, que carrega características acústicas próprias e reconhecíveis, e deve ser estudado de forma multidisciplinar, tanto pelos campos de estudos da acústica e psicoacústica, como das ciências sociais e da música. No filme *O som ao redor*, analisado por Bortolin, ela está diretamente ligada ao cotidiano da cidade tropical — barulhos de trânsito, vendedores ambulantes, crianças brincando, músicas populares, marteladas e outros ruídos urbanos.

No documentário *El árbol negro*, embora tenha havido falhas na captação do som ambiente, a pós-produção foi cuidadosa ao enfatizar sons significativos para criar uma narrativa sonora clara. Opolski explica a importância de separar os arquivos de som para permitir mais controle na mixagem e equalização, garantindo que a cena seja caracterizada de forma mais precisa (Opolski, 2009, p. 32).

Portanto, o som ambiente no documentário é compreendido aqui como uma camada essencial do desenho sonoro, que vai além da simples ambientação e ajuda a revelar significados e emoções. Ao ser cuidadosamente trabalhado, ele contribui para a direção narrativa, podendo até substituir ou complementar diálogos, como em filmes sobre culturas indígenas.

No artigo “Identidade e alteridade no cinema: espaços significantes na poética sonora contemporânea”, publicado na *Revista Significação*, Virgínia Flôres (2015) pesquisa o uso dos elementos sonoros na composição do espaço cênico e nas relações com a *mise en scène*. Para tanto, a autora analisa duas obras do cinema ficcional brasileiro contemporâneo – *O som ao redor* (2013), de Kleber Mendonça Filho, e *Eles voltam* (2014), de Marcelo Lordello –, comparando com outros dois filmes da produção argentina contemporânea: *La ciénaga* (O pântano, 2001) e *La mujer sin cabeza* (A mulher sem cabeça, 2008), de Lucrécia Martel.

A pesquisadora conclui que, a partir da criação dos ambientes sonoros que cercam as personagens, os filmes constroem sutilmente os conceitos de alteridade e identidade, tecendo um jogo interessante de diferenças e semelhanças entre o que se vê (identidade) e o que se ouve (alteridade). Investigaremos, na análise, se em *El árbol negro* há, como suspeitamos, um procedimento semelhante, já que a encenação sonora parece tecer, igualmente, um jogo de diferenças e semelhanças entre o que se escuta (identidade) e o que se vê (alteridade).

A metodologia segue a abordagem de análise interna, de Aumont e Marie (2009), considerando o filme como um texto audiovisual que articula imagem, som e estrutura fílmica para criar significados e sugestões interpretativas. Por fim, a análise do som em *El árbol negro* se apoia nas quatro recomendações de Michel Chion (2008) para a análise do som, que nos permite compreender como a *mise en scène* sonora pode ser

significativa quando se trata de transmitir o sentido pretendido ou evocar emoções e simbolismos.

Chion buscou fundamentar objetos e categorias, mas à semelhança de Aumont e Marie ressalta a importância de encontrar “uma certa frescura na apreensão concreta dos filmes” (2008, p 144). A primeira recomendação do autor refere-se à observação e consiste em “visionar várias vezes uma dada sequência, observando-a ora com o som e a imagem juntos, ora mascarando a imagem, ora cortando o som”, no que ele chamou de método das máscaras. (Chion, 2008, p. 146). A segunda recomendação consiste em elaborar o esboço de um questionário, com o objetivo de identificar a natureza dos diferentes elementos sonoros: há falas? Música? Ruídos? Qual é dominante? Onde? Com relação ao aspeto geral do som, há consistência global ou pontual (elementos ouvidos distintamente)? A terceira recomendação consiste em identificar os pontos de sincronização marcantes, aqueles que produzem sentido e efeito. Por fim, o que seria um último passo metodológico, Chion recomenda fazer comparações: primeiramente, comparar o som e a imagem numa mesma questão de representação, nas suas formas de se situarem relativamente a um mesmo critério, que pode ser aplicado tanto a um como à outra. E por fim, uma comparação técnica: quando o campo da imagem é modificado por movimentos de câmera, como se comporta o som relativamente a essas variações do campo? Será que as ignora, as exagera ou as acompanha discretamente? Esta é uma pergunta sugerida por Chion, mas nós poderemos elaborar novas perguntas-chave, a partir do que os filmes nos têm a oferecer.

Som, mito, memória e cosmovisão Qom

Os Qom, também conhecidos como Toba, são um povo indígena da família linguística guaycurú, tradicionalmente habitante da região do Grande Chaco, que abrange partes da Argentina, Bolívia, Paraguai e Brasil. Historicamente, sua organização social era baseada em grupos exógamos e matrilocais, com uma economia voltada para a caça, pesca, coleta e agricultura.

A partir do século XVI, enfrentaram conflitos com colonizadores espanhóis e, mais tarde, com o Exército Argentino e outros colonos, culminando na "Conquista do Deserto" em 1872, que consolidou o domínio da Argentina sobre a região. Atualmente, os Qom enfrentam marginalização e desafios sociais e políticos, como a luta por moradia no bairro Mapic, no Chaco argentino.

O cinema tem se tornado uma ferramenta importante para expressar suas vivências e resistências culturais. Iniciativas de formação audiovisual têm permitido aos Qom contar suas histórias e preservar suas tradições, promovendo a reconexão com sua identidade cultural e fortalecendo a autoestima em meio aos desafios impostos pela sociedade não indígena.

O documentário *El árbol negro*, dirigido por Máximo Ciambella e Damián Coluccio, explora de forma poética e observacional a realidade da comunidade indígena qom Santo Domingo, localizada na província argentina de Formosa. O documentário recebeu cinco importantes reconhecimentos em festivais de cinema⁵, consolidando-se como uma obra de destaque no cenário cinematográfico argentino e internacional. No meio acadêmico, entretanto, o filme é pouco conhecido.

A partir da história de Martín Barrios, um pastor de cabras que luta pela preservação de suas terras, a obra coloca em cena questões centrais para a cultura indígena, como a cosmovisão qom e o vínculo profundo com o território. Conforme aponta Bill Nichols (2005), o documentário contribui para a formação da memória coletiva, e em *El árbol negro*, essa contribuição se manifesta através do registro de eventos reais, que iluminam não só os conflitos e injustiças enfrentados pela comunidade, mas também a resistência cotidiana dessa população.

O filme mescla narrativas tradicionais com registros audiovisuais do ambiente, destacando o princípio de convivencialidade. Esse princípio baseia-se em relações de

⁵ No 33º Festival Internacional de Cinema de Mar del Plata, o filme foi agraciado com o prêmio de Melhor Filme na Competição Argentina, além de conquistar o Prêmio FIPRESCI, concedido pela Federação Internacional de Críticos de Cinema, e o Prêmio Greenpeace, uma distinção voltada para produções que abordam questões ambientais de maneira relevante. Já no 15º FestiFreak, o documentário também foi premiado como melhor longa-metragem na competição argentina, reafirmando seu impacto no público e na crítica especializada como uma produção cinematográfica que consegue tocar questões universais e locais de maneira profunda, cativando públicos e jurados ao redor do mundo.

liberdade e criatividade com o meio, rompendo com a visão antropocêntrica e com a dominância industrial (Forns-Broggi, 2015). Essa perspectiva, característica da cosmovisão indígena, permeia o filme não apenas como tema, mas também como estilo visual e sonoro, com planos que fundem o protagonista ao monte chaqueño. Os sons da natureza, com destaque para as chicharras e os cantos das aves, criam uma atmosfera imersiva que traduz a conexão indissociável entre a terra e a identidade Qom.

No documentário, o conflito por terras na província de Formosa é retratado como uma batalha histórica e contemporânea contra a expansão do agronegócio e o abandono estatal, que colaboram para a vulnerabilidade dos direitos indígenas, como o acesso a recursos básicos e a preservação cultural. Essa luta ganha força na figura de Valentín Suárez, amigo de Martín e defensor da cosmovisão Qom, que incorpora as tradições e os mitos de seu povo, criando um elo entre passado e presente. Em suas palavras, emerge o desejo de proteger as memórias e conhecimentos ancestrais, especialmente ameaçados pela aliança entre empresários e governos.

A lenda *Árbol Negro*, que inspira o título, representa uma síntese da cosmovisão Qom, simbolizando a interconexão entre os mundos e o equilíbrio cósmico, que, assim como as tradições, é ameaçado pelo avanço de forças externas. A árvore, uma figura mítica que liga céu, terra e mundo espiritual, é um símbolo de resistência e resiliência que, na obra, espelha a própria luta pela preservação da cultura Qom.

Em *El árbol negro* (2018), o som atua como um elemento essencial de imersão, transportando o espectador para o cotidiano e a cosmologia dos Qom. Mais do que mero suporte à imagem, o som no filme constrói uma paisagem sensorial onde o concreto e o mítico se encontram, gerando uma imersão.

Nesse sentido, argumentamos que *El árbol negro* e produções semelhantes como *Ex-Pajé* (2018) e *El botón de nácar* (2015) oferecem uma experiência que permite aos espectadores não apenas ver e entender, mas também escutar e sentir a realidade dos povos retratados. Isso significa criar uma *mise en scène* onde os corpos, os gestos e os ritmos da cultura Qom possam emergir sem que sejam forçosamente traduzidos ou simplificados, desafiando o público a experimentar uma outra forma de "estar no mundo".

Essa *mise en scène* aural, portanto, abre uma possibilidade de encontro que vai além da simples representação e que se configura como uma alternativa à hegemonia do sentido – um modo de perceber o mundo que acolhe a alteridade e que permite que os sentidos afluam sem o compromisso de serem completamente decifrados ou traduzidos para uma única narrativa racional. Desta maneira, *El árbol negro* não é apenas um documentário de denúncia, mas uma narrativa visual e sonora sobre a memória, a resistência e o espírito de um povo que persiste em seu direito à terra e à existência.

O som como elemento de *mise en scène* em *El árbol negro*

No cinema documental contemporâneo, o som se tornou um elemento essencial na construção de realidades e na representação de identidades culturais, especialmente de povos indígenas. A sonoridade nestes documentários pode ajudar a aproximar o espectador das comunidades retratadas, proporcionando uma compreensão mais profunda de suas histórias e cosmovisões.

Em artigo sobre o cinema indígena como “tradução xamânica”, André Brasil (2016) propõe uma análise em que o cinema atua como um espaço de mediação entre diferentes cosmologias e mundos. Baseado em diálogos entre a fenomenologia cinematográfica e as práticas cosmológicas indígenas, o autor destaca a interação entre as dimensões visível e invisível da imagem, promovendo o entendimento de que o cinema pode ser uma “máquina cosmológica” (Brasil, 2016, p. 128).

Brasil (2016) destaca dois conceitos fundamentais que evidenciam agenciamentos: o antecampo e o extracampo. O antecampo refere-se ao espaço atrás da câmera, onde tradicionalmente se encontram o diretor e sua equipe, mas que, em filmes indígenas, pode ser incorporado ao campo. Essa inclusão provoca a entrada de agentes (humanos ou não) que rompem a barreira clássica entre quem registra e quem é registrado, tornando o cinema mais permeável a práticas colaborativas e reflexivas.

Já o extracampo representa o que está fora do enquadramento, mas que interfere diretamente na imagem. Em uma tradução do conceito de multinaturalismo,

o extracampo cria uma permeabilidade entre mundos diferentes e incomensuráveis, como o dos humanos, dos espíritos e dos animais:

Se, recortado pelo enquadramento, o campo é um espaço cinematográfico primordialmente fenomenológico — ali onde o visível se inscreve em sua duração —, o extracampo será então espaço cosmopolítico, no qual se estabelecem relações interespecíficas nem sempre visíveis (ou apenas entrevistas) em cena. Esse engendramento entre campo e extracampo, entre as dimensões do visível e do invisível, provoca uma atividade que não cabe nos limites do olhar (Brasil, 2016, p. 128).

No cinema feito com indígenas, como é o caso de *El árbol negro*, embora o roteiro seja elaborado e encenado com os indígenas, com base em suas histórias reais, seus saberes e fazeres, a câmera é operada por não indígenas, de modo que o “antecampo” geralmente está claro, e o cineasta tende a manter uma posição de observador⁶. As rodas de conversa entre os Qom, que mediam as relações sociais e cosmológicas, são também um espaço de agenciamento social e político, mas não chegam a evidenciar um antecampo, como ocorreria se o filme fosse dirigido por Martín, por exemplo. No entanto, a presença do extracampo, ou fora-de-campo, muitas vezes representado por sons, é uma característica importante. Por exemplo, na cena final do filme, Valentín, com os caprinos na canoa, olha para fora do campo, à escuta de sons cosmológicos da árvore negra. De acordo com Rodrigo Carreiro (2019, p. 23) os sons fora do quadro são importantes para dar “tridimensionalidade à narrativa, pois sugerem a existência de todo um mundo ao redor do quadro em que é projetada a imagem do filme”.

Para nós, isso significa dizer que o som é fundamental para a constituição de uma *mise en scène* aural, ou seja, mais sensorial, que considera não somente os elementos imagéticos, mas também – e principalmente – sonoros, onde o som é tomado como um elemento capaz de produzir sentidos que vão além daqueles dados pela imagem. Para tanto, tal como os indígenas, precisamos, antes, escutar, para compreender e “ver” o filme a partir de uma escuta que requer, antes, que silenciemos.

⁶ Ainda mais em projetos como este, onde os diretores ficam na aldeia por menos tempo do que se aceita num documentário antropológico ou num documentário indigenista, feito por um antropólogo-cineasta que trabalha há anos com uma mesma etnia, por exemplo, como é o caso de Vincent Carelli.

Nos últimos anos, diretores como Gus Van Sant, Abbas Kiarostami e Bruno Dumont têm explorado abordagens específicas que integram o som à *mise en scène*, muitas vezes em ambientes naturais. Essa abordagem valoriza os micromovimentos e o som ambiente, diluindo as fronteiras entre sujeito e ambiente, e colocando o espectador em um estado de maior abertura sensorial. No caso de *El árbol negro*, o som e a imagem criam uma atmosfera que evoca as práticas e cosmologias dos povos indígenas, como uma forma de sensibilizar o espectador e aproximá-lo da alteridade.

Em *El árbol negro*, partimos de pressuposto de que o som e a imagem interagem para criar uma experiência imersiva, ativando uma relação entre ambos que destaca dimensões não expressas pela imagem sozinha, de modo a criar uma atmosfera que evoca as práticas e cosmologias dos povos indígenas, como uma forma de sensibilizar o espectador e aproximá-lo da alteridade. O som pode, portanto, “estender” o espaço representado na tela, trazendo novas dimensões para a atenção sensível do espectador, a exemplo da dimensão mítica.

A edição de som em *El Árbol Negro* revela-se essencial para a construção da narrativa e para o envolvimento sensorial do espectador com o universo dos Qom. O trabalho realizado por Lucía Torres Minoldo e Atilio Sánchez ultrapassa o convencional ao utilizar o som como uma extensão da *mise en scène* na montagem, proporcionando camadas de significados e fortalecendo a atmosfera imersiva do filme.

Em entrevista sobre o filme⁷, Minoldo relata que o processo de edição do som começou desde os primeiros estágios de montagem, quando ela identificou uma discrepância entre a intensidade visual das imagens e a simplicidade do som capturado. Sem muitos recursos de gravações diretas, ela partiu em busca de sons que pudessem representar a profundidade da narrativa e o contexto do mito da Árvore Negra, incluindo sons de animais extintos na região. Essa decisão visava evocar um "passado ancestral" e trazer à tona as raízes culturais e espirituais dos Qom.

Para atribuir "voz" ao misticismo da Árvore Negra, a criação sonora incluiu um som grave de sinos, que se estendia pelo espaço, conferindo uma presença quase

⁷ Disponível no Canal da *Asociación Argentina de Sonidistas Audiovisuales* (ASA): https://www.youtube.com/watch?v=2qKU5EGNI2Y&ab_channel=ASAAsociaci%C3%B3nArgentinadeSonidistasAudiovisuales Acesso em 09/12/2024.

sobrenatural. Já o avanço do agronegócio e o confronto com as terras indígenas são simbolizados por escavadeiras audíveis fora de cena, evocando uma ameaça invisível e constante.

Sánchez, ao receber as sessões de som organizadas por Minoldo, descreve seu papel como uma continuidade do que ela iniciou. Essa abordagem colaborativa permitiu que o som fosse mais que uma ambientação; tornou-se um veículo emocional e conceitual e, portanto, um elemento de *mise en scène*, conectando o cotidiano de resistência dos Qom com a natureza mítica da Árvore Negra.

Na teoria do cinema, o conceito de *mise en scène* tradicionalmente engloba aspectos visuais; como apontam teóricos como Jacques Aumont (2008) e David Bordwell (2008), é a capacidade de "fazer ver" e "organizar visualmente" a cena que caracteriza a encenação. Para Bordwell (2008, p. 36), por exemplo, "o essencial sentido técnico do termo denota cenário, iluminação, figurino, maquiagem e atuação dos atores dentro do quadro".

No entanto, em *El árbol negro*, o som é tratado como uma extensão da *mise en scène*, agindo como um elemento essencial na construção do espaço e da experiência. O filme transforma o som em um fenômeno corpóreo e envolvente, onde o espectador vivencia o ambiente como uma extensão sensorial.

Inspirando-nos em conceitos de Murray Schafer (2001) sobre paisagens sonoras, nos estudos do som cinematográfico como um todo e nas reflexões de Michel Chion (2008; 2009) sobre a audiovisão, podemos afirmar que o filme adota uma *mise en scène* que considera o som para criar uma continuidade entre o visível e o invisível, entre o que é da terra e o que é do mito. Este tipo de abordagem sonora, que envolve o público não apenas na imagem, mas também no "território sonoro", sugere que as interações entre os Qom e seu espaço transcendem a perspectiva puramente visual da *mise en scène*. Como no perspectivismo de Viveiros de Castro (2004), o som fílmico permite que os elementos naturais e as máquinas se manifestem como forças dotadas de agência, interligando o sensorial e o espiritual.

El árbol negro (2018) nos convida a uma experiência sensorial que transborda a imagem e usa o som para imergir o espectador no cotidiano e na cosmologia dos indígenas Qom. A trilha sonora não é um complemento à narrativa, mas parte essencial

de sua *mise en scène*, desenhando sonoramente o espaço, a cultura e as tensões vividas pela comunidade, sempre em relações dialógicas com a imagem. Desde os primeiros minutos do filme, o espectador é envolvido em uma paisagem sonora cuidadosamente elaborada, onde sons de água, sinos, tamborins e cantos de pássaros evocam uma atmosfera de lenda, prenunciando o relato mítico da Árvore Negra (figura 1).



Figura 1. Na abertura do filme, um arranjo sonoro compõe uma atmosfera transcendental, mítica e onírica, que a imagem sozinha não conseguiria definir. | Frames extraídos do documentário *El árbol negro*.

Embora não se refira especificamente ao documentário, Michel Chion explora, em *Audiovisão: som e imagem no cinema* (2011) e *Film: a Sound Art* (2009), conceitos essenciais para entender as relações entre som e imagem no audiovisual, que já apresentamos neste artigo: valor acrescentado, sons fantasmas e a ideia de *mise en scène* em áudio, dentre outros. Para esta análise, o conceito que se mostra mais produtivo é o de “efeitos audiovisógenos”, que emergem da interação entre som e imagem. Segundo Chion, existem pelo menos quatro categorias 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)

Este uso do som logo no começo do filme cria um “efeito de atmosfera” (Chion, 2009), uma ponte com o onírico e com as tradições ancestrais dos Qom, onde o mundo

dos vivos e o dos sonhos estão profundamente interligados. A narrativa inicial, acompanhada por uma trilha instrumental envolvente, não apenas apresenta o mito fundador dos Qom, mas estabelece um padrão de escuta que ecoa ao longo do filme. Essa escolha cria uma espécie de “chamado” mítico que reverbera, especialmente quando o protagonista Martín parece ouvir os sons ancestrais da Árvore Negra em momentos de sonolência ou sonho.

A rotina de Martín é narrada por imagens e sons que refletem sua relação com o território. Nesta relação, a escuta é um elemento fundamental. Aos 11 minutos do filme, temos um plano geral no qual escutamos o canto de pássaros em meio a outros elementos sonoros da paisagem (fig. 2). Em plano médio que se segue com Valentín e Martín pescando juntos, escutamos durante 20 segundos, em volume e intensidade destacados, o mesmo canto. Martín comenta: “Empezó a cantar el Pitogue. Indica que hay pescado”. Na tradição espiritual dos Qom, o *pitogüé* é considerado um guia espiritual e seu canto é interpretado como um sinal de que a pessoa está sendo guiada em uma direção importante, num caminho correto em sua vida. Durante a pesca, portanto, é necessário distinguir o canto do pitogüé (bem-te-vi).



Figura 2: A rotina de Martín é narrada por imagens e sons que refletem sua relação com o território. | Frames extraídos do documentário *El árbol negro* (2018).

Enquanto Martín cuida dos animais, seja coletando folhas para o tratamento, seja no trato direto, o som de fundo de máquinas do agronegócio torna-se cada vez mais presente, quase que como uma ameaça constante que ronda e invade o território dos Qom. Esse som grave é sutil a princípio (fig.3), mas ganha intensidade, criando, na sua relação contrastante com a imagem, um “efeito de significado” (Chion, 2009), refletindo a presença crescente do agronegócio e seus efeitos devastadores sobre o ambiente e a vida da comunidade.



Figura 3. O som dos tratores, que representam devastação, torna-se cada vez mais intenso, contrastando com a visualidade da natureza preservada. | Frame extraído do documentário *El árbol negro* (2018).

A cena da pesca, onde Martín e seu irmão Valentín conversam pausadamente, ilustra o tom de fala característico dos ameríndios. Esse diálogo pausado, sincronizado com o som calmo das águas e o canto dos pássaros e insetos ao redor, evoca uma atmosfera de tranquilidade e respeito pela natureza, contrastando com a tensão sonora criada pelos sons das máquinas, que evocam a violência e destruição do território.

O som ganha importância também em cenas de assembleias e discussões entre os membros da comunidade Qom sobre a posse das terras. Durante essas conversas, há uma troca linguística rica: os indígenas falam sua língua originária, com legendas em espanhol, português ou inglês, dependendo do público. Esse uso do idioma local preserva a oralidade da tradição, sublinhando a resistência cultural dos Qom frente à ameaça de desaparecimento. Em *El árbol negro*, o extracampo cosmológico espiritualiza a cena cotidiana dos filmes, seja por meio da palavra dos sábios, seja por meio dessas “lascas que se encontram aqui e ali, em torno das quais a comunidade se mobiliza.” (Brasil, 2012, p. 141).

A aparição de uma das máquinas em torno dos 29 minutos do filme (fig. 4) não ocorre por acaso: coincide com o pasto de um bode, indicando que esses veículos podem ser a causa do adoecimento dos animais de Martín, um sintoma da invasão agropecuária que devasta o ecossistema local. O som crescente das máquinas torna-se uma extensão das ameaças externas, e nestes momentos a paisagem sonora evidencia a ligação direta entre as ações do agronegócio e o sofrimento da comunidade Qom e de seu território.



Figura 4. O som crescente das máquinas torna-se uma extensão das ameaças externas, culminando na aparição, em imagem de arquivo dos indígenas, de uma delas. | Frame extraído do documentário *El árbol negro* (2018).

Após participar de uma assembleia com sua comunidade, Martín volta para casa de moto, acomoda-se em sua cama e adormece (fig. 5). Logo em seguida, escutamos a mesma narrativa que abre o filme, mas desta vez dando a entender que o protagonista está sonhando com a Árvore Negra, tanto que no final o narrador diz: “alguns contam que nos sonhos a árvore os chama”, e logo entendemos que o sangue quente a ser derramado será o sangue das cabras.



Figura 5. Martín sonha com o mito da Árvore Negra, numa cena que demonstra como o som ambiente transita entre os mundos físico e espiritual como se não houvesse fronteira entre eles. | Frame extraído do documentário *El árbol negro* (2018).

Na cena seguinte, é justamente elas que vemos. Martín recolhe os animais doentes para levá-los até o veterinário, na tentativa de entender o que se passa com eles. Entre uma cena e outra, entre uma assembleia e outra, é interessante como os indígenas argentinos, tal como os brasileiros, se servem dos artefatos tecnológicos para defender seu território, como o celular, o rádio e a internet. Vemos Martín escutar o rádio enquanto toma seu chimarrão, ir à LAN house para publicar suas denúncias de violações contra as empresas agropecuárias e, junto ao líder comunitário, servir-se do

celular para registrar as reuniões e comunicar-se com as autoridades. Esses “sons *in-the-air*”, como denomina Michel Chion (2009), acabam por compor a paisagem sonora contemporânea dos indígenas Qom.

Em torno dos 47 minutos, vemos novamente as cabras e logo depois Martín aparece com uma espingarda em punho, ao mesmo tempo em que escutamos, no fora de campo, o som das máquinas agropecuárias. O volume e a intensidade deste som aumenta na medida em que Martín se aproxima da fronteira e à medida também que o protagonista aparece em planos mais aproximados, como a escutar atentamente, buscando a causa do som, com o olhar para fora do quadro (fig. 6). Quando Martín chega até a cerca que divide os territórios, o som das máquinas chega a seu ápice, revelando tratar-se mesmo do maquinário a serviço da devastação. Esta é uma sequência que joga com o “efeito de materialidade” (Chion, 2009), modulando, na edição, os índices materializantes do som do trator, que cria a impressão, pela energia, texturas, velocidade e volume deste som, de que Martín verá a causa do som que tanto procura, o que desta vez não acontece.



Figura 6. Com uma espingarda em punho e escuta atenta, Martín caminha até a fronteira de seu território, em busca das máquinas do agronegócio. | Frame extraído do documentário *El árbol negro* (2018).

Na sequência seguinte, vemos a terra arrasada, com os bois no pasto atrás da cerca, e depois as árvores caídas e queimadas, com uma cortina de fumaça ao fundo. O som agudo do vento reforça a tensão da cena, e em seguida vemos os fornos onde as árvores derrubadas são transformadas em carvão. Este é um dos poucos momentos onde vemos mais explicitamente o território invadido pelas empresas agropecuárias, pois na maior parte do filme apenas escutamos os sons que rondam e ameaçam o território Qom.

Joana Tavares (2022) analisa a relação entre ritual e cotidiano na cosmologia Tikmũ'ũn, destacando sua fluidez, que desafia as categorias ocidentais de separação. Em sua análise de *Yãmĩyhex: as mulheres-espírito*, essa dinâmica é representada especialmente no pátio da aldeia, um espaço de encontros e trocas entre humanos e seres extra-humanos. O filme evidencia como as práticas cotidianas, como costurar vestidos ou alimentar os yãmĩyxop, estão profundamente entrelaçadas à cosmologia, sem distinções rígidas entre o sagrado e o profano. Tavares ressalta que a cosmologia Tikmũ'ũn é constitutiva do viver diário e se expressa no cuidado com a roça, no canto e em atividades cotidianas. No cinema indígena, essa perspectiva encontra uma representação que transcende a narrativa, convidando o espectador a experimentar a continuidade fluida entre mito, ritual e cotidiano.

Numa sequência elucidativa da importância da escuta para a representação desta mesma fluidez, mas entre mito e cotidiano, que também existe na cosmologia Qom, vemos Martín, após chegar em casa, acomodar-se em sua cama. Ele fica um tempo olhando o celular e logo adormece. Como na cena anterior, logo somos remetidos à narrativa mítica do começo do filme, mas desta vez só escutamos a música instrumental que acompanha a história da árvore negra. Novamente, Martín parece sonhar com esta árvore mítica. Ele desperta com um som que escuta em seu sonho, mas que os animais (os cachorros lá fora, na fogueira) parecem escutar também (fig. 7). Este som que transita entre o onírico, ou o mundo mítico, e a realidade é representativo da cosmologia Qom, e se manifesta também na semelhança entre o som do sininho das cabras e o som que, dentre outros, compõe a ambiência do mito da árvore negra.



Figura 7. O som que desperta Martín de seu sonho parece transitar entre o mundo mítico e o mundo físico, como nas cosmologias ameríndias. | Frame extraído do documentário *El árbol negro* (2018).

Estamos de volta à assembleia, que se encontra em acampamento, até que sejam escutadas suas reivindicações. Desta vez escutamos um discurso de um dos líderes muito elucidativo, trazendo uma perspectiva histórica e política em defesa dos povos originários da Argentina. Em seguida vemos Martín ensaiar com seu grupo musical. Ele toca uma viola enquanto canta uma música tradicional, acompanhado de um acordeom. Interessante como os diretores mostram as crianças escutando, como a expressar o desejo de Martín e demais lideranças a levar adiante as tradições. Entre uma conversa e outra, vamos aprendendo um pouco mais sobre os mitos, crenças e tradições dos Qom, o que revela a importância da oralidade para esta comunidade indígena. São conversas descontraídas, ou em tom mais professoral, como quando Valentín fala do saber ancestral sobre os astros e suas influências sobre a vida dos Qom (o ciclo reprodutivo da mulher, a hora de levantar, a saudação), que escutamos no plano geral do céu estrelado.

Saber que, entretanto, não é capaz de indicar uma cura para a doença que acomete as cabras de Martín, que mais parece uma maldição, como narra o mito da Árvore Negra, que voltamos a escutar na sequência seguinte, após Martín incinerar mais um corpo de seu rebanho. Maldição esta que, de acordo com o mesmo mito, só poderá ser quebrada com o sangue quente destes mesmos animais que estão adoecer, a ser derramado aos pés da Árvore Negra, ou seja, com o sacrifício de uma vida. E é exatamente isso que, na última sequência do filme, Martín vai fazer.

Interessante é o modo como, conforme relata o narrador do mito, este sacrifício deve ser feito: o percurso, o horário, tudo indica que esta maldição é, na verdade, a maldição do homem branco, do agronegócio, de seu modo de vida devastador: “Deviam seguir o sendeiro dos caçadores, e atravessar a Máquina que nunca se detém. Pelo Caminho Branco, durante o crepúsculo. O momento justo em que o Portal do Mortos está todavia aberto. Só assim lograriam desfazer a maldição”. Logo após esta narração, vemos um plano geral do que parece ser uma fábrica de carvão, em tons escuros, uma imagem representativa deste “Caminho Branco”, que parece remeter ao caminho do homem branco, um caminho de destruição e morte. Nos planos seguintes que mostram esta indústria, os sons são sempre graves, intensos e assustadores, trazendo tensão à narrativa. Atravessado este caminho, que no mito também é chamado de “fim da terra”,

Martín chega à tal árvore negra: “Cruzavam o Fim da Terra e estavam no Mundo Aquático. O mundo dos humanos já havia deixado de existir. Um permanente crepúsculo adornava desde acima a lagoa, com uma árvore negra ao centro. Para chegar ao centro da lagoa, alguém devia abandonar seus sentidos. Enfrentar-se, romper-se e voltar a armar. Encontrar a árvore. Encontrar a própria Árvore”.

Nesta jornada ao centro da lagoa, à Árvore Negra, Martín enfrenta seus próprios medos, representados pelo som agudo do sopro do vento, de pássaros, dentre outros sons que trazem tensão à narrativa, além da imagem dos crocodilos. No fim do filme, Martín chega à Árvore Negra, que representa este reencontro com a pureza, com este tempo mítico onde não há dualidades, um desejo de expurgar os males da humanidade. Ao som de um canto sagrado ao toque de um maracá, vemos os créditos finais.

Considerações finais

A análise do filme *El árbol negro* (2018), à luz das reflexões de autores como André Brasil, Caixeta de Queiroz, Isabelle Stengers e Eduardo Viveiros de Castro, confirmou o uso do sons ambiente na construção *mise en scène*, ainda que mais numa segunda etapa, de pós-produção, através da edição de som em diálogo com a montagem. O filme ultrapassa a função tradicional do som como mero suporte da imagem, articulando uma experiência imersiva que expressa a cosmologia e o modo de vida dos Qom, povo originário do Chaco argentino.

Sons naturais e industriais contrastam para revelar tensões entre o mundo indígena e o avanço do agronegócio, compondo o que Caixeta (2008) chama de "ciência do concreto", um conhecimento baseado na experiência sensorial. A sonoridade evoca uma dimensão mítica e espiritual que conecta o visível e o invisível, refletindo o pensamento xamânico e o perspectivismo indígena, onde humanos e não humanos interagem com agência própria. Com isso, o filme propõe uma estética que incorpora o sensível e o cosmopolítico, promovendo uma crítica às lógicas ocidentais de representação.

Assim, a centralidade do som na *mise en scène* se torna um caminho para adentrar na cosmologia Qom e compreender como a comunidade articula sua identidade e resistência. O filme coloca em diálogo a tecnologia, como o uso de celulares e rádios para denunciar ameaças territoriais, com o canto tradicional e as conversas em assembleias, que reforçam a ligação cultural e a transmissão de conhecimento para as futuras gerações. Essa dualidade entre tradição e contemporaneidade destaca a dimensão cosmopolítica do cinema indígena, como colocado por Brasil (2016) e Queiroz (2008), em que a estética e a técnica audiovisual servem não apenas para representar, mas para abrir espaço a uma convivência de mundos distintos, onde cada um se percebe e interpreta o outro desde sua própria agência e identidade.

Por fim, a obra evidencia um cinema que, como reflete Brasil, faz-se na confluência de regimes estéticos e concepções distintas da imagem. Em *El árbol negro*, isso se manifesta na combinação de uma estética mítica, que enfatiza a conexão com o invisível e o extra material, com uma narrativa que não pretende “falar sobre”, mas sim criar uma experiência. Ao fazê-lo, o filme não apenas preserva, mas também ressignifica a tradição oral e a cosmologia dos Qom, servindo de resistência cultural frente às ameaças territoriais e simbólicas que enfrentam.

Podemos afirmar que *El árbol negro* transcende a função de retratar a realidade dos Qom, tornando-se, ele próprio, uma extensão sensorial de sua cosmologia. Por meio de uma complexa *mise en scène* que leva em conta a dimensão sonora, articulando o território, as ameaças externas e os mitos ancestrais, o filme proporciona uma experiência que convida o espectador a vivenciar – e não apenas observar – a relação profunda dos Qom com sua terra e suas tradições.

Nesta análise, percebemos que, em algumas sequências, como a sequência final, de fato, a “composição ambiente” (Opolski, 2009) sustenta uma identidade indígena centrada na escuta, alinhando-se com cosmologias ameríndias, enquanto as imagens, e seus ruídos, em geral ruídos de máquina, criam uma tensão, representando a opressão do modelo de desenvolvimento não-indígena, mas ao longo da maior parte do filme o contraste é entre as imagens enquanto identidade, que representam a integração dos Qom com seu território e os sons enquanto alteridade, em geral os ruídos das máquinas que passam ao longo da fronteira, desmatando para produzir carvão.

Assim, o som, numa relação dialógica com as imagens, onde joga-se com as diferenças e semelhanças entre suas materialidades e seus significados (Flôres, 2015), emerge como uma linguagem visceral, que desafia a supremacia da narrativa visual e da interpretação racional. *El árbol negro*, portanto, não apenas conta uma história, mas articula uma resistência poética e política, reafirmando a existência e a persistência dos povos originários na defesa de seu modo de vida, em um diálogo que atravessa e sensibiliza os sentidos.

Referências

- AUMONT, Jacques. **O cinema e a encenação**. Texto e Grafia. Lisboa, 2008.
- AUMONT, Jacques e MARIE, Michel. **A análise do filme**. Lisboa. Edições Texto & Grafia, 2009.
- BOLOGNESI, Luiz (Direção). *Ex-Pajé* [Filme]. Brasil: Buriti Filmes; Gullane Entretenimento, 81 min, son., color, 2018.
- BORDWELL, David. **Figuras traçadas na luz: a encenação no cinema**. Tradução Maria Luiza Machado Jatobá. Campinas: Papirus, 2008.
- BORTOLIN, B. Leonardo. **Processos ao redor: uma discussão entre técnica e estética a partir de uma outra escuta do filme *O som ao redor***. Dissertação (Mestrado do Instituto de Artes). Universidade Estadual de Campinas. São Paulo, 2016.
- BRASIL, André. Ver por meio do invisível: O cinema como tradução xamânica. **Novos Estudos CEBRAP** [online]. 2016, v. 35, n. 3, p. 124-147. Recuperado de: <https://doi.org/10.2591/S0101-3300201600030007>. Acesso em: 19 dez. 2024.
- CARREIRO, Rodrigo (org.). **O som do filme: uma introdução**. Curitiba. Ed UFPR, 2018.
- CIAMBELLA, Máximo; COLUCCIO, Damián (Direção). *El árbol negro* [Filme]. Som: Atilio Sánchez; Lucía Torres. Direção de fotografia: Cobi Migliora. Montagem: Lucía Torres. Ass. direção: Francisco Marisse. 1 filme (80 min), son., color, Argentina, 2018.
- COSTA, F. M. da. Pode o cinema contemporâneo representar o ambiente sonoro em que vivemos? **Revista Logos Comunicação e Audiovisual**, n.01, v. 32, 2010, p.94-106.
- DE QUEIROZ, Ruben Caixeta. Cineastas indígenas e pensamento selvagem. **DEVIRES-Cinema e Humanidades**. 2008, v. 5, n. 2, p. 98-125.

CHION, Michel. **A audiovisualização**: som e imagem no cinema. Lisboa: Edições Texto & Grafia, 2008.

CHION, Michel. **Film**: a sound art. Tradução de Claudia Gorbman. New York: Columbia University Press, 2009.

DESHAYS, Daniel. **Pour une écriture du son**. Paris, Klincksieck, 2006.

FLÔRES, Virgínia. **O cinema, uma arte sonora**. São Paulo: Annablume, 2013.

FLÔRES, Virgínia. Identidade e alteridade no cinema: espaços significantes na poética sonora contemporânea. **Significação** [online]. 2015, v. 42, n. 44, pp. 232-253. Disponível em <https://doi.org/10.11606/issn.2316-7114.sig.2015.103048>. Acesso em 20 dez. 24.

FORNS-BROGGI, Roberto. El ecocine andino como herramienta de convivencialidad: El tiempo de la semilla. In: Noriega Bernuy, J. y Morales Mena, J. (Eds.) **Cine Andino**. Pakarina Ediciones: Lima, 2015.

GUZMÁN, Patricio (Direção). *El botón de nácar* [Filme]. França; Chile; Espanha: Atacama Productions; Valdivia Film; Mediapro, 82 min, son., color, 2015.

MEIRELLES, Fernando (Direção). *Ensaio sobre a cegueira* [Filme]. Canadá; Brasil; Japão: O2 Filmes; Rhombus Media; Bee Vine Pictures, 2008.

MENDONÇA FILHO, Kleber (Direção). *O som ao redor*. 131 min. Brasil, 2013.

NICHOLLS, Bill. **Introdução ao documentário**. Campinas, São Paulo: Papirus, 2005.

RESNAIS, Alain (Direção). *Nuit et brouillard*. 32 min. França: Argos Films, 1955.

SCHAFER, Murray. **A afinação do mundo**. São Paulo: Editora UNESP, 2001.

STENGERS, Isabelle. A proposição cosmopolítica. **Revista do Instituto de Estudos Brasileiros**, Brasil. 2018, abr., n. 69, p. 442-464.

TAVARES, Joana. **Agência feminina, terra e multissensorialidade**: a mitopraxis Tikmũ'ũn no cinema. 2022, 432f. Tese (doutorado) – Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas. Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2022.

VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. Perspectival anthropology and the method of controlled equivocation. **Tipiti: Journal of the Society for the Anthropology of Lowland South America**. [Online]. 2004. Berkeley, v. 2, n. 1, pp. 03-21. Recuperado de: <https://doi.org/10.70845/2572-3626.1010>. Acesso em 19 dez. 2024.

Recebido em 20/12/2024
Aceito em 16/05/2025