

Entre a Mitologia Indígena e o Fora de Campo: Notas sobre a espectralidade em *Hamaca paraguaya* (2006)

Ricardo Lessa Filho

Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), Brasil
ricardolessafilho@hotmail.com
<https://orcid.org/0000-0001-9814-1626>

RESUMO O presente ensaio analisa o filme *Hamaca paraguaya* (2006), de Paz Encina, o primeiro longa-metragem realizado no Paraguai desde 1978, para discutir a maneira como a cineasta paraguaia concebe a transmutação do mito indígena dos guaranis para a linguagem cinematográfica e ficcional. O texto examina escolhas formais do filme de Encina, tais como a dessincronização entre a imagem e o som e, sobretudo, seu importante e singular exercício estético e temporal com o fora de campo a partir de sua espectralidade e de suas encenações entre o visível e o invisível.

PALAVRAS-CHAVE Cinema paraguaio; mitologia indígena; fora de campo; espectralidade.

Não podiam pensar suficientemente longe de si, a divindade que decidia sobre eles; todo o mundo dos deuses não era senão um meio de manter a distância do corpo humano esse poder conclusivo e definitivo, o de ter o ar para uma respiração humana.

Franz Kafka em carta para Max Brod

Para sobreviver faz falta contar histórias.

Umberto Eco

Introdução

É possível transpor uma narração (e narrativa) para os mitos, no sentido em que os povos originários devem contar seus relatos ancestrais para preservar a própria identidade cultural? Pode um filme como *Hamaca paraguaya* (2006) de Paz Encina, com o seu pano de fundo mítico guarani, contribuir para a recordação da história de um povo, da sobrevivência e transmissão de sua cultura, de sua língua?¹ Bem sabemos que o cinema é, a uma só vez, a arte da imagem e da palavra e que, portanto, ele é capaz de acionar experimentações que busquem atualizar, narrativa e esteticamente, certos padrões imagéticos ou sonoros. Porém, frente ao mito transmitido de maneira silenciosa, como poderá o cinema capturar — tanto pelo campo como pelo fora de campo — a essência do que dele emerge e, inclusive, do que dele resta frente à história e à memória daqueles que ainda são capazes de narrar, apesar de tudo, as ancestralidades e as crenças existentes nestas figuras míticas dos povos originários?

Assim, diante da narração mítica que o filme de Paz Encina parece conclamar aberta ou secretamente, ou seja, diante da oralidade essencial a toda constituição do mito, a diretora paraguaia dialetiza essa constituição mitológica a partir da linguagem cinematográfica. Fá-lo realizando um pequeno e surpreendente longa-metragem com exercícios estéticos singulares como o *voice over*, e, sobretudo, o uso admirável do fora de campo — transformando-o não apenas naquilo “que não vemos” no enquadramento, mas principalmente na espectralidade que assombra toda a duração do filme.

Desta maneira, perante os mitos lançados no filme que tentaremos discorrer no presente texto, há, a uma só vez, a memória indígena que escorre nas imagens e nos diálogos da obra e a memória do filho raramente nomeado — e aqui compreendido como espectro — que partira para a guerra do Chaco, conflito bélico entre Paraguai e Bolívia, ocorrido entre 9 de setembro de 1932 e 12 de junho de 1935, pelo controle da região do Chaco Boreal.² É esta prole que é o fora de campo

¹ Trata-se do primeiro longa-metragem realizado por um(a) artista paraguaio(a) a ter distribuição internacional desde 1978.

² A guerra do Chaco foi a maior guerra da América do Sul no século xx. Estima-se que, nos três anos de conflito, a Bolívia tenha mobilizado em torno de 250 mil soldados e o Paraguai cerca de 120 mil. Aproximadamente 90 mil soldados morreram de ambos os lados (60 mil do lado boliviano), fora a grande quantidade de feridos, mutilados e desaparecidos.

fundamental nesta narrativa mítica-cinematográfica. Portanto, como mensurar a temporalidade deste espectro, cuja presença, em nomeação, se dará sempre como ausência física? Por onde a memória pode ser fabulada para constituir uma narrativa sobre a ausência (a morte) e a dor (arrependimento)?

Destarte, o presente artigo buscará compreender e atualizar o modo como, através da narrativa cinematográfica ficcional, uma cultura ou língua podem ser ressignificadas à luz das imagens em movimento, isso quer dizer, sobretudo, que o cinema (esta arte capaz de ofertar um movimento aos mortos e aos mitos) tem a potência de fazer ressurgir a história ou a mitologia dos povos originários. E é isso o que Paz Encina, delicadamente, consegue realizar em *Hamaca paraguayana*: um movimento cinematográfico para os vivos e para os mortos, à luz da língua guarani e de uma temporalidade onde os movimentos desacelerados e presentificados em seus protagonistas acabam por romper com toda a necessidade da celeridade, da ligeireza dos gestos humanos e estéticos (da montagem, dos *raccords*), constituindo-os na própria lentidão dos corpos estabelecidos em uma rede indígena, esperando sem fim a prole (o espectro) voltar da guerra.

Assim, tentaremos dar continuidade ao que, de certa maneira, Petra Reitböck (2015) realizara em seu artigo *¿Narrar para sobrevivir?*³ acerca das aproximações e releituras míticas que Paz Encina exercera em seu filme, como também buscaremos outros conceitos e possibilidades para expandir o que a própria Reitböck erigiu em seu texto e, sobretudo, aquilo que ela deixou de abordar, por exemplo, os exercícios formais vinculados ao campo e fora de campo — à espectralidade. Fá-lo-emos tornando contíguos os pensamentos que Gilles Deleuze, Jacques Derrida e André Brasil desenvolveram, cada um à sua maneira, na constituição de vislumbres teóricos possíveis para a amplificação, em língua portuguesa, dos debates em torno destes conceitos. A proposta deste ensaio residirá em seguir a lição de Feurbach como lembrada por Giorgio Agamben: que, em qualquer obra de pensamento (arte, poesia, cinema, etc.), o elemento filosófico é a capacidade que essa obra tem para ser desenvolvida — o germen, o ponto ainda não dito e que pode

³ De fato, este artigo de Reitböck se tornou uma base importante para a confecção do texto que aqui se encontra, e esperamos que a leitura do mesmo comprove o mérito da autora em introduzir diversos pontos de estudo e de desenvolvimento teórico.

ser aprofundado, retomado (Agamben 2016). De tal modo *seguiremos* esse fio epistemológico e, longe de repetir, de redizer o já dito, sondaremos os pontos em que o filme *Hamaca paraguaya* poderá ser amplificado, continuado em outros itinerários heurísticos e sensíveis.

Portanto, após esta introdução, a primeira seção do artigo será a intitulada “O mito como memória e narrativa”, onde buscaremos realizar um apanhado inicial sobre como o conceito de mito (ou mitologia) se liga, invariavelmente, às questões da memória e da narrativa, tendo como base teórica principal Lévi-Strauss, Cerruti Guldberg, Maurice Halbwachs, Jan Assman e Pierre Nora. Na seção seguinte, “O mito guarani”, aproximaremos as questões simbólicas e metafóricas que o filme de Paz Encina realiza à luz da mitologia guarani; para tanto, nossas principais referências aqui serão Petra Reitböck, Graciela Chamorro, Paz Encina e Roa Bastos. Na seção seguinte, nomeada “A língua e a *animalia* guarani em *Hamaca paraguaya*”, demonstraremos os aspectos etimológicos que o filme nos oferta, como também abordaremos como certos elementos de uma *animalia* guarani se fazem presentes dentro da narrativa cinematográfica de Paz Encina; nesta parte, teremos como referência os textos de Hector Morel e José Dalí Moral sobre o *yaguarú*, de Walter Benjamin sobre o *Angelus novus*, de Klee. Também, à luz das mariposas, os ensaios de António Mérida Villar, Georges Didi-Huberman e Virginia Woolf se demonstrarão obras basilares para nós. E, antes das considerações finais, a última seção do artigo é a intitulada “Olhar o fora de campo e perceber a duração de sua spectralidade”, onde discutiremos como *Hamaca paraguaya* executa de maneira primorosa jogos entre o campo e o fora de campo, entre o visível e o invisível, a partir dos pensamentos de Gilles Deleuze, Jacques Derrida e André Brasil.

O mito como memória e narrativa

Dentre os países da América Latina, o Paraguai é o único que tem a língua de um povo originário, o guarani, como língua co-oficial e falada por mais de 70 % da população. A sobrevivência da língua guarani só foi possível devido à redução da presença jesuíta em território paraguaio, fato crucial para uma maior proteção da população indígena (Chamorro 2004; Reitböck 2015). Mas não apenas o idioma, senão também toda a cultura dos guaranis — sua mitologia, suas crenças, sua cosmovisão — foram conservadas no Paraguai e seguem presentes, escreve Roa Bastos, como

âmago cultural (nas artes visuais ou na literatura) até hoje (Bastos 1984). Se nos aproximarmos, etimologicamente, da noção originária do mito — que jamais foi uniforme — que se inicia em sua raiz grega, e seguindo as línguas derivadas do latim, ela aponta-o como uma narração maravilhosa situada fora do tempo histórico e protagonizada por personagens de caráter divino ou histórico. É preciso ainda destacar a função essencial do mito em uma contextualização social, tornando-o “uma narração (*Erzählung*) que cria sentidos não demonstráveis, [mas] vigente para um coletivo” (Burdorf 2007, 534).

Claude Lévi-Strauss dedicara boa parte de seu trabalho à escrita de uma tetralogia denominada *Mitológicas*. Em *A estrutura dos mitos*, o antropólogo francês escreveu páginas fundamentais para a apreensão — estruturalista — do mito como parte indissociável da língua:

O mito faz parte integrante da língua; é pela palavra que ele se nos dá a conhecer, ele provém do discurso. Se queremos perceber os caracteres específicos do pensamento mítico, devemos, pois, demonstrar que o mito está simultaneamente, na linguagem e além dela. [...] a língua pertence ao domínio de um tempo reversível, e a palavra, ao domínio de um tempo irreversível. (Lévi-Strauss 1970, 228)

Amplificando as compreensões de Lévi-Strauss, Horacio Cerruti Guldberg (2000) propõe o mito (sobretudo os dos povos originários da América Latina) como fundamento e o princípio unificador da organização social e das expressões culturais: a linguagem, a arte (visual), a poesia e a religião dos povos levam gravadas o substrato de suas concepções mitológicas. Desta maneira, continua Cerruti Guldberg, toda a atividade humana, até em seus gestos supostamente irrelevantes, aparece vinculada a uma realidade transcendente, portanto, aquilo que não se pode ver nem tocar, mas que não cessa de manifestar sua presença, sua eficácia e sua inesgotável vitalidade: “A análise das culturas mostra a tenacidade e a constância com que os mitos e as representações míticas aparecem, se transformam e voltam a aparecer transfigurados nos pontos mais diversos do tempo e do espaço (Guldberg 2000).

Assim, podemos aproximar-nos do conceito de mito, a partir do que vimos com Lévi-Strauss e Guldberg, com a tríade de conceitos sobre o ato memorial: o de memória coletiva (*mémoire collective*), originalmente proposto por Maurice Halbwachs (1990); o de memória comunicativa e cultural (*comunicative and cultural memory*), pensado por Jan Assman

(2016) ao desmembrar duplamente o conceito de Halbwachs; e, por fim, o de lugares da memória (*lieux de mémoire*) de Pierre Nora (1993).

Para Halbwachs (1990), o indivíduo que é capaz de recordar é sempre alguém inserido e habitado pelas referencialidades de um grupo. A memória é, para o autor, pensada como um agrupamento: embora constituída por diversos indivíduos, ela sempre será um trabalho do sujeito singular. Assim, essa *memória coletiva* oferta a um grupo social um certo sentido de herança comum, ou de parentesco, e se respalda também por meio das formas representativas a partir das quais a arte é capaz de produzir. Atualizando e repartindo a concepção halbwachiana, Jan Assman (2016) propõe a noção de memória comunicativa e cultural baseada na comunicação cotidiana, e que ela pode ser a fundação das memórias culturais orais que se materializaram, por exemplo, nas artes visuais ou nos textos. Desta maneira, Assman compreende os mitos como estratégias para edificar a identidade e a memória coletiva, afirmando que é por isso que, no mito, um grupo se refere a seu passado com o intuito de definir as regras para o presente e o futuro:

A memória cultural é baseada em pontos fixos no passado. Até mesmo na memória cultural o passado não é preservado como tal, mas está presente em símbolos que são representados em mitos orais ou em escritos, que são reencenados em festas e que estão continuamente iluminando um presente em mudança. No contexto da memória cultural, a distinção entre mito e história desaparece. Não é o passado como tal, como é investigado e reconstruído por arqueólogos e historiadores, que conta para a memória cultural, mas apenas o passado tal como ele é lembrado. [...] A memória cultural alcança no tempo pretérito somente até o passado que pode ser reclamado como “nosso”. É por isso que nos referimos a essa forma de consciência histórica como “memória” e não apenas como conhecimento sobre o passado. O conhecimento sobre o passado adquire as propriedades e funções da memória somente se ele é relacionado a um conceito de identidade. (Assman 2016, 121)

Já o termo *lugares da memória* proposto por Pierre Nora (1993) vem descrever os pontos de referência na memória coletiva de um grupo social com um valor simbólico que sustenta a questão identitária do grupo. É preciso compreender que o termo “lugar” (*lieu*) é pensado por Nora em um sentido figurativo, não necessariamente cartográfico, e que, por isso, pode ser aplicado ao mito total ou parcialmente. Consequentemente, a partir desta base teórica entre narração, mito e memória, tentaremos em seguida aproximar (ou reintegrar) com o filme

Hamaca paraguaya uma certa reescritura entre cinema e as raízes míticas, fazendo com que as imagens e os diálogos do filme nos recordem acerca da própria identidade dos povos originários, de seus lugares de memória, seus mitos, suas cosmologias — sua sobrevivência no mundo apesar de tudo.

O mito guarani

14 de junho de 1935. A obra de Paz Encina nos apresenta, através de uma câmera sempre estática, as primeiras horas após o fim da guerra do Chaco numa temporalidade cuja relevância vai aos poucos, no filme, sendo soterrada devido à coabitação dos níveis temporais e narrativos. Os protagonistas, Ramón e Cândida, um casal de idosos camponeses, esperam sentados — numa *hamaca*⁴ (rede) em meio ao seu lar selvático e isolado de quase tudo — o regresso do filho que foi à guerra, da cadela que não para de latir e que o céu carregado por nuvens escurecidas finalmente traga a chuva, indefinidamente anunciada, para que se reduza o calor e seca insuportáveis. *Hamaca paraguaya* está marcado por uma estrutura dual, que recorre à marca típica tanto dos mitos quanto da cosmovisão indígena (Reitböck 2015, 39).⁵ Os mitos, por si só, geralmente contêm significados contraditórios e que convergem para a reconciliação sem jamais serem suprimidos. Como afirmara Lévi-Strauss, “a proposta do mito é providenciar um modelo lógico capaz de sobrepor-se ao contraditório” (Lévi-Strauss 1955, 440).

De tal modo, aliam-se nos mitos dois termos aparentemente inconciliáveis, como vida e morte, mudança e permanência, guerra e paz (Paz 1984). Como pôde escrever Graciela Chamorro em seu livro sobre a teologia guarani, as dualidades na cosmovisão indígena não são apreendidas como contradição, senão como dois extremos

⁴ A palavra *hamaca* é de origem taíno (língua extinta e homônima aos habitantes pré-colombianos das Bahamas e das Antilhas no tempo da conquista). Existe a suposição que a *hamaca* é uma invenção indígena, pois seus primeiros registros escritos podem ser encontrados nos diários de Cristóvão Colombo (Dunn e Kelley 1991, 131).

⁵ Petra Reitböck (2015, 39) em um artigo sobre o filme resumiu bem a sua estrutura dual: “O substrato indígena se manifesta neste filme tanto em intertextos mitológicos como em sua estrutura dual, marca essencial dos mitos e da cosmovisão indígenas”, e assinala que tais dualidades estão ligadas à “atemporalidade, ao silêncio e à invisibilidade”.

complementários de um mesmo conceito que não opõe o material ao espiritual ou o concreto ao abstrato (Chamorro 2004, 58-60).

Escutar um discurso antes que ele seja pronunciado e que talvez exista somente em nossa memória como imagem fugidia de nosso desejo; a isso corresponde a admirável *mise en scène* de *Hamaca paraguaya*. A dissolução dos conceitos convencionais do tempo e do espaço, seguindo os passos de Jacques Derrida (2004) e de sua desconstrução, são manifestados no filme de Paz Encina por meio de dois fatores cruciais: primeiramente, pela diluição das linhas narrativas temporais e, secundariamente, pela separação do nível sonoro do visual. A própria cineasta declarou que em seu país “se está vivendo um passado no presente todo o tempo” (Encina 2010), daí a opção de desvincular no filme o nível imagético do nível sonoro com *voice over*, “para refletir”, como diz Paz Encina (2010), “dois tempos que vão se encontrando”. Trata-se de uma maneira de transpor a função mítica da memória ao filme, uma maneira de implodir a cronologia,⁶ de dialetizar os acontecimentos, decompondo-os para depois avizinhá-los com as recordações, tornando os diálogos um desafio entre o que é daquele momento (o agora) e o que faz parte da memória dos protagonistas (o outrora). Ou seja, estamos perante a colisão entre as imagens do passado e do presente — a imagem dialética por excelência — e que Walter Benjamin teorizou:

Não é que o passado lance luz sobre o presente, ou o presente sobre o passado, senão que a imagem é aquilo onde o que foi se une como um relâmpago ao Agora em uma constelação. Em outras palavras: a imagem é a dialética em repouso. Pois enquanto que a relação do presente com o passado é puramente temporal, a do que foi com o Agora é dialética: não de natureza temporal, mas de natureza figurativa (*bildlich*). Somente as imagens dialéticas são imagens autenticamente históricas, isto é, não arcaicas. A imagem lida (*das gelesene Bild*), ou seja, a imagem no Agora da cognoscibilidade, leva no mais alto grau a marca do momento crítico, perigoso (*des kritischen, gefährlichen Moments*), que subjaz a toda leitura (*Lesen*). (Benjamin 2004, 465)

⁶ Sobre essa implosão cronológica que o filme nos apresenta, Reitböck escreve: “Desaparece a cronologia, os acontecimentos se decompõem e se mesclam com recordações. Este modo de narração cria um sentimento de atemporalidade mítica e nos permite supor que parte dos diálogos são reproduzidos na memória dos protagonistas” (Reitböck, 2015, 43).

Claude Lévi-Strauss, baseando-se em um de seus mestres, Saussure, propõe que o díptico língua e fala são elementos essenciais aos mitos: “para ser conhecido, o mito tem de ser contado” (Lévi-Strauss 1955, 430). Sobre este conceito do antropólogo francês, o grande poeta e ensaísta mexicano Octavio Paz escreve: “seu tempo alude ao que passou e é um dizer irrepetível; ao mesmo tempo, é língua: uma estrutura que se atualiza a cada vez que voltamos a contar a história” (Paz 1984, 29). Em *Hamaca paraguaya* a língua em que os diálogos são proferidos (o guarani⁷) serve também como testemunho da cultura e da sobrevivência de todo um povo, embora o intuito de Paz Encina, como ela própria pôde afirmar, não tenha sido em nenhum momento uma reafirmação ou salvação da língua originária:

Nunca pensei em reafirmar uma língua nem salvá-la [...]. Queria que Ramón e Cándida fossem duas pessoas que vivem nos confins do Paraguai, longe, longe de todos, e essas pessoas que no Paraguai vivem como se estivessem no fim do mundo somente poderiam falar guarani. Igualmente [que] aqui no Paraguai [em] que 80% da população fala guarani, é nossa língua oficial, e não nos é nenhum pouco estranho. (Encina 2010)

E se há abstração — gesto essencial a toda narração ficcional ou mítica — em *Hamaca paraguaya* é justamente graças às inúmeras repetições dialógicas a partir de uma linguagem simples, mas cuja simplicidade jamais exclui o caráter poético presente nas falas ou no silêncio que, inevitavelmente, interrompe o verbo para fazer irromper a sua duração. Hans Blumenberg (2003), em seu estudo sobre o trabalho do mito, escrevera que a função abstrata do nosso mundo cotidiano ou de nossa vida é exprimida nos mitos através das metáforas preenchidas por imagens; e não é outra coisa o que ocorre neste longa-metragem paraguaio: a reintegração, por meio da linguagem cinematográfica, das marcas da língua guarani e de seu devir poético como metáfora e abstração.

⁷ Como constatado por Roa Bastos (1984, 11), ainda que o guarani falado atualmente no Paraguai seja distinto dos idiomas nativos da família linguística Tupi-guarani, para nós, seu uso no filme constitui de maneira indiscutível o reconhecimento da herança indígena daquele país.

A língua e a *animalia* guarani em *Hamaca paraguay*

Em *La teología guaraní*, Graciela Chamorro aborda a riqueza etimológica da língua guarani:

os termos (guaranis) xe-ě, ayvu y ã — traduzidos geralmente como “palavra” significam também “voz, fala, linguagem, idioma, alma, nome, vida, personalidade, origem” e tem, sobretudo, uma essência espiritual. [...] O nascimento é o momento em que a palavra se assenta ou busca para si um lugar no corpo da criança. A palavra [...] é justamente aquilo que a mantém de pé, aquilo que a humaniza. [...] Esta polissemia do conceito guarani, muito mais ampla do que a noção de “palavra”, costuma-se ser traduzida como “palavra-alma”. (Chamorro 2004, 56-57)

Petra Reitböck (2015, 46), na esteira de Hans Blumenberg, argumenta que, na concepção mítica, o valor da palavra (e conseqüentemente da língua) se dá através de sua função de nomear e ordenar — algo contíguo ao pensamento de Lévi-Strauss (1955, 440) que já vimos, onde a proposta do mito deve ser a de providenciar um modelo minimamente lógico capaz de se sobrepor às suas contradições. Portanto, se o Universo parece ameaçador por ser desconhecido, apenas uma definição (independentemente de sua lógica ou coerência) pode pôr ordem a essa inquietação. O mito sobrepõe, ao inóspito, o familiar; busca explicar o inexplicável e nomear aquilo tão difícil de ser nomeado, aquilo que, uma vez identificado pela concepção mítica, terá seu valor simbólico considerado, apreendido no momento em que sua revelação ocorrer mediante a transmissão de suas histórias pela palavra (Blumenberg 2003, 16-17).

Para a cultura indígena, os seres humanos estão inseparavelmente vinculados à natureza. Sua cosmovisão inclui aquilo que denominamos de animismo, ou seja, a crença em que todos os elementos ou formas identificáveis da natureza (animais, pessoas, plantas, fenômenos naturais, etc.) possuem uma alma. Em *Hamaca paraguay* há uma espécie de *animalia* ou simplesmente a menção, ainda que singularmente, a duas espécies de animais residentes nos textos de mitos indígenas: uma é a cadela (cão) e, o outro, a mariposa (borboleta).

No filme de Paz Encina, a cadela que escutamos constantemente latindo é o animal de estimação do filho Máximo (dentre as raríssimas vezes que este nome aparece, a primeira vez que ele é pronunciado é justamente por causa do incômodo que a cadela causa no casal de protagonistas) de

cujo cuidado seus pais ficam responsáveis quando ele parte para guerra. Existe um afeto pelo animal, visto que ele é o único *artefato* que seu filho deixou antes de sua partida. Em *Diccionario mitológico americano*, Hector Morel e José Dalí Moral mencionam o mítico *yaguarú* — cujo significado para o português seria algo como o “pai do cachorro” — e figurava entre os guaranis como o guardião da natureza capaz de assumir forma de cão ou lobo, dotado de cinco olhos: dois para o dia, dois para a noite e o quinto, na nuca, aberto para o passado (Morel e Moral 1988, 142-143). Se aceitarmos a metáfora que *Hamaca paraguaya* nos oferece à luz do *yaguarú*, a cadela de Máximo transforma-se numa espécie de personificação da memória, que olha para atrás. Ora, este olhar para atrás, este quinto olho que existe somente para olhar o passado quando os outros olhos olham para a frente, no *yaguarú*, evoca as palavras de Walter Benjamin sobre a obra *Angelus novus*, de Paul Klee:

Existe um quadro de Klee intitulado *Angelus Novus*. Nele está representado um anjo, que parece estar a ponto de afastar-se de algo em que crava o seu olhar. Seus olhos estão arregalados, sua boca está aberta e suas asas estiradas. O anjo da história tem de parecer assim. Ele tem seu rosto voltado para o passado. Onde uma cadeia de eventos aparece diante de nós, ele enxerga uma única catástrofe, que sem cessar amontoa escombros sobre escombros e os arremessa a seus pés. Ele bem que gostaria de demorar-se, de despertar os mortos e juntar os destroços. Mas do paraíso sopra uma tempestade que se emaranhou em suas asas e é tão forte que o anjo não pode mais fechá-las. Essa tempestade o impele irresistivelmente para o futuro, para o qual dá as costas, enquanto o amontoado de escombros diante dele cresce até o céu. O que chamamos de progresso é essa tempestade. (Benjamin 2005, 87)

Assim, a cadela, a partir de sua metáfora do *yaguarú* e de seu singular olho plurívoco ao passado, serve como um “lugar de memória” (Nora 1993) no filme de Paz Encina. Hector Morel e José Dalí Moral ainda nos lembram que, em outras mitologias como a grega ou a maia, o cão é o guardião do mundo inferior que “acompanha a alma dos cadáveres em seu caminho ao inframundo cruzando um tipo de umbral, como um rio” (Morel e Moral 1988, 133). Todavia, como metáfora, podemos apreender que a cadela no filme de Paz Encina cumpre uma espécie de papel de acompanhante do filho não somente durante sua vida no mundo dos vivos, mas também, para além deste mundo, na morte.

Na cena seguinte àquela em que Cândida recebe a visita de um informante do exército que diz (em *voice over* frente à imagem que

assistimos) que seu filho foi ferido mortalmente em combate — notícia em que lhe custa a acreditar — a menção à figura da mariposa surge, com Cândida comentando com seu esposo, uma vez mais no plano da rede entrelaçada entre dois troncos de árvores, que viu uma borboleta morta (Imagem 1). Antônio Mérida Villar percebera com sagacidade o importante papel que a mariposa desempenha em diversas mitologias por sua qualidade admirável de modificar a forma de sua existência genética — e inclusive, estética —, morrendo como larva rastejante para renascer como um ser alado. Sabemos que em muitas mitologias a imagem da mariposa é vinculada à alma das coisas vivas, mas, por exemplo, para a mitologia maia, os guerreiros mortos em batalha ou em sacrifícios se transformavam em mariposas (Villar 2013), deixando o corpo outrora rastejante (o corpo humano) para se metamorfosearem em seres alados. É por isso que, quando a possibilidade da morte do filho emerge em *Hamaca paraguaya*, a menção à mariposa morta irrompe no diálogo entre Cândida e Ramón.



Imagem 1: O instante do diálogo em que Cândida comenta com Ramón sobre a mariposa morta. | © Paz Encina.

Virginia Woolf, em um pequeno ensaio intitulado justamente *A morte da mariposa* (*The Death of the Moth*), narra com um olhar delicado e morfológico o revoltar desta “existência mínima” (Lapoujade 2017), desta vida álea ante à iminência de sua desapareção como coisa viva, movente, e que, contudo, *permanece* na memória ao ponto de tornar-se

escritura — esta forma de vida outra que também é capaz de deixar no mundo sua *marca*:

Ela fez o que podia. Observando-a, parecia que uma fibra finíssima, mas pura, de enorme energia no mundo foi introduzida em seu corpo frágil e diminuto. Como sempre que ela atravessava a janela, eu imaginava que se tornava visível um filamento de luz vital. Ela não era nada mais do que a vida. [...] Era como se alguém houvesse apanhado uma minúscula pérola de pura vida e a adornado com plumas e penas, com o máximo de leveza, fazendo-a dançar e ziguezaguear para nos mostrar a verdadeira natureza da vida. [...] É possível esquecer tudo sobre a vida, vendo-a arqueada e falha e adornada e distraída de modo que ela tem que se mover com grande circunspeção e dignidade. Mais uma vez, o pensamento sobre tudo o que a vida poderia ter sido caso uma pessoa tivesse nascido com outra forma a faz ver suas atividades comuns com uma espécie de piedade. (Woolf 1970, 4-5)

Já Georges Didi-Huberman, em um de seus livros, aproximou e, inclusive, buscou metamorfosear o conceito alado da mariposa com a própria exigência do gesto de escrever — uma maneira de metaforizar a essência da escrita, fugaz como o revoar do pequeno e frágil corpo deste ser alado — que se percebe e se debruça sobre uma imagem:

A mariposa [...] parece o animal emblemático de certa relação entre os movimentos da imagem e os do real, inclusive de certo status, claro que instável, da aparição como o real da imagem. Não em vão uma mariposa, apenas visível e não faz mais do que passar, serve de frontispício às reflexões de André S. Labarthe sobre o caráter ao mesmo tempo soberano e fugaz das imagens cinematográficas. É inclusive possível que em qualquer tentativa em descrever uma imagem, algo parecido a uma palpitação de mariposa venha a dar a este esforço tanto um sentido como um limite. Iguamente a palavra *fasma*, a palavra *falena* (mariposas noturnas) leva em si os valores etimológicos da aparição, isto é, da luz diurna que torna visível (*phaos*, *phos*) e do fulgor noturno que impossibilita a captação — fulgor embranquecido (*phalos*), brilhante à noite, ou negro com manchas brancas (*phalios*) —, do fenomênico em geral (*phainesthai*), e finalmente do fantasma da imaginação (*phasma*, *phantasia*). (Didi-Huberman 2015, 12)

Assim, *diante da imagem* da mariposa — ao mesmo tempo, aqui, mítica, literária e cinematográfica —, encerramos a parte do desenvolvimento acerca do mito, da narração e da memória indígena para iniciarmos a *outra parte* de nosso ensaio: a análise das escolhas formais que o filme de

Paz Encina nos dá a ver, isto é, o seu importante e singular exercício estético com o fora de campo e sua spectralidade.

Olhar o fora de campo e perceber a duração de sua spectralidade

Pousar o olhar e esperar para ver o que o tempo nos ofertará pela duração do nosso gesto, e assim perceber em *Hamaca paraguaya* que dar o tempo (Derrida 1995) à imagem que se desdobra diante de nós é *esperar para ver* o que logo descobriremos neste filme: o tempo do diálogo irrompido (sempre em um *voice over*), da recordação emergida, destas inscrições indiscerníveis enclausuradas na sobrevivência de uma língua rarefeita, quase finita, o guarani. Esperar para ver a imagem-fissura, a oclusão de dois anciãos, numa *hamaca* — este tecido constituído por fibras e palhas que sustenta aqui um outro tipo de tecido, o da memória de um espectro em filiação. De outra maneira: um pai e uma mãe, sentados numa rede indígena, à espera do filho que partira para a guerra e que existe no filme como ausência e spectralidade sempre rememorados.

Hamaca paraguaya, de Paz Encina, em sua estaticidade formal é filmado com um elenco de pouquíssimos planos fixos. Assim, oferece-nos a escuta de dois seres humanos inseridos no interior do Paraguai que rememoram da maneira mais simples possível a partida e o retorno jamais conseguido do espectro filiado. Evocam um filho, raramente nomeado que, ao partir para a guerra, *partilha sensivelmente* (Rancièrre 2005) a vida de seus progenitores: para recordar, em cada imagem-fissura que emerge a partir da palavra, o que da vida nos sobra, ante a solidão do espaço e do abandono do mundo. *Há memória*, apesar de tudo. Há a língua, ao mesmo tempo indomável e inestimável, de todo um povo subjugado:⁸ o guarani — dos indígenas, dos ancestrais amazônicos dizimados, essa língua que chegara na topografia sul-americana muito antes de qualquer hispanofonia ou lusofonia, como se antes de toda

⁸ Os últimos 150 anos do Paraguai foram marcados por diversos acontecimentos importantes e massacrantes. Entre 1864 e 1870, travou a Guerra do Paraguai (contra o Brasil, Argentina e Uruguai) na qual se estima que o país perdeu quase metade de sua população. De 1932 a 1935, como já mencionado anteriormente, travou a Guerra do Chaco contra Bolívia. De 1954 a 1989, viveu sob uma das ditaduras ocidentais mais sangrentas e duradouras, a de Alfredo Stroessner — sobre este período totalitário, em 2016, Paz Encina lançou seu notável documentário: *Ejercicios de memoria*.

imagem e de toda palavra esta língua e os seus portadores tivessem simplesmente surgido da terra ou do barro de suas anfractuosidades.

Há neste pequeno filme paraguaio algo singular: ele nos oferta, com a sua aparente simplicidade estética, uma maneira de perceber as parcelas de humanidade que estão diante de nosso olhar — e que tão frequentemente o cinema contemporâneo para massas ignora, como se os gestos de humanidade nos filmes precisassem sempre de uma digitalização ou artificialização, como se a própria presença humana, o contato fundamental entre dois atores, já não fosse mais crucial para o cinema contar uma história e ser aquilo que Alain Badiou pôde nomear como a “presença humana” que um único instante desta arte pode fazer surgir inesperadamente (Badiou 2013, 6). Emersão à luz desta fragilidade: fraturados pela distância no espaço, os dois idosos *entoam* a cada momento em que o filho faltante é mencionado um desejo da presença daquilo que não é mais do que um espectro. É justamente ao insistir na nomeação desta espectralidade que *Hamaca paraguaya* faz deste epíteto a lacuna comovente de sua narrativa, isto é, a tentativa, a uma só vez à distância (do filho na guerra) e contígua (entre o casal idoso, ao redor ou sentados em sua *hamaca*), de compreender as sinuosidades da memória quando aquilo que a aciona já não pode estar ante o olhar, ante o toque humano.

Assim, escutamos, atentamente, o pai e a mãe lamentando, por sobre os tecidos da recordação, as causas da partida do filho para a guerra, fazendo surgir algo outrora inédito: a inferência, por parte destes seres humildes, das condições da guerra de difícil identificação, da estiagem sufocante, da cadela que não cessa seu latido, dos gorjeios incessantes dos pássaros. Contudo, estes diálogos flutuam sobre a superfície narrativa, o que lhes confere o teor de uma espécie de amarga nostalgia e, sobretudo, da rememoração da partida do filho ao mesmo tempo para o combate e para a ausência física. Mas se o espectro é sempre algo fisicamente ausente de nosso olhar, como rememorá-lo e, inclusive, reconstituí-lo através do fora de campo — desta imagem que nunca *nos chega* explicitamente? Há também o indiscernível da temporalidade que o filme nos lança: qual o tempo dos acontecimentos a que estamos assistindo? Há quanto tempo o filho partiu? E o que resta deste nome pronunciado que aqui se torna uma espécie de entalhadura, de lápide para a memória dos pais — e também da história de seu próprio país?

Jacques Derrida escreveu páginas importantes acerca da noção de espectro/espectralidade, propondo que o aparecimento do espectro não

pertence a este tempo (Derrida 1994, 13), justamente porque ele não pode ser *captado* por nossa visualidade. Para Derrida, a espectralidade seria uma incorporação paradoxal, um devir-corpo, e, portanto, uma certa forma fenomenal e carnal do espírito: “Pois carne e a fenomenalidade, eis o que confere ao espírito sua aparição espectral, mas desaparece apenas na aparição, na vinda mesma da aparição ou no retorno do espectro. Há desaparecido na aparição como reaparição do desaparecido” (Derrida 1994, 21).

Se aceitarmos o fato de que Máximo é um *espectro em filiação*, portanto, ao mesmo tempo *algo sempre mencionado, mas jamais visto* no filme e algo filiado ao casal de protagonistas (e, por isso mesmo, sempre *presente* em seus diálogos), esta concepção se aproxima exponencialmente do fora de campo no cinema.⁹ Gilles Deleuze,¹⁰ cuja perspectiva sobre este conceito é a que mais nos interessa, pensa o campo, ou seja, a imagem enquadrada, como um conjunto fechado que se abre para sistemas mais vastos de conjuntos, de novos fora de campos infinitos. De tal modo, Deleuze teoriza em *A imagem-movimento* que tanto o espaço (a geometria do plano) quanto a ação (a duração do plano) podem fazer transbordar os limites do enquadramento, da tela: “O fora de campo remete para o que não se ouve nem se vê, mas está no entanto perfeitamente presente” (Deleuze 2009, 34). Deleuze propõe, com essa abertura dos sentidos de nossa visualidade, que o fora de campo, mesmo na impossibilidade de sua escuta ou visão, continua ao nosso redor como que para marcar, ainda que silenciosamente, sua existência alhures:

Num caso, o fora de campo designa o que existe alhures, ao lado ou em volta; noutra caso, atesta uma presença mais inquietante, da qual nem se pode mais dizer que existe mas antes que “insiste” ou “subsiste”, um Alhures mais radical, fora do espaço e do tempo homogêneos. Sem dúvida, esses dois aspectos do fora de campo se misturam constantemente. (Deleuze 2009, 36)

⁹ Decidimos utilizar o termo “fora de campo” entre outros possíveis, pois entre “os estudiosos não há consenso [...] quanto à sua nomenclatura” (Weschenfelder 2020, 23). Jacques Aumont (2004) chama-o de “fora-de-quadro” para assinalar a sua herança com o quadro pictórico; Noël Burch (1992), por sua vez, denomina-o de “espaço-off” na tentativa de estabelecer o espaço dentro (concreto) e fora da tela (imaginário).

¹⁰ Na tradução portuguesa do livro *A imagem-movimento*, o tradutor Rafael Godinho traduz o termo em francês “*hors-champ*” como “extracampo”. Tal tradução foi levemente modificada por nós para “fora de campo”.

Ora, esta existência alhures de que nos fala Deleuze em sua concepção acerca do fora de campo vai chocar-se e, inclusive, dialetizar-se com o que Derrida propôs dez anos após¹¹ em *Espectros de Marx*. Enxergamos nestas duas concepções contíguas (porque ambas falam, cada uma ao seu próprio modo, sobre *espectros da imagem*, sobre o que não estará diante de nosso olhar, contudo perenemente ao nosso redor) uma maneira de expor, ante *Hamaca paraguaya*, a sua singularidade enquanto exercício da forma. Deleuze (2009, p. 36) propõe que o fora de campo, em sua inscrição radical, é um alhures, um “fora do espaço e do tempo homogêneos”. Derrida corrobora que o espectro, tal como o fora de campo, está fora do tempo e do espaço homogêneos, portanto, que “ele não pertence a este tempo” (Derrida 1994, 12), que ele é “uma dissimetria”, uma “dessincronização”, *nomeando-o* como metáfora nos termos de um “efeito de viseira”:

Esta Coisa que não é uma coisa, essa Coisa invisível entre seus aparecimentos, não a veremos mais em carne e osso quando ela reaparecer. Esta Coisa olha para nós, no entanto, e vê-nos não vê-la mesmo quando ela está aí. Uma dissimetria espectral interrompe aqui toda especularidade. Ela dessincroniza, faz-nos voltar à anacronia. A isto chamaremos *efeito de viseira*: não vemos quem nos olha. (Derrida 1994, 22)

Mas, então, Máximo, na dessimetria fundamental de sua presença — é dizer, sua dessincronização total com a imagem apresentada —, quando *irrompe* no filme de Paz Encina, fá-lo através de sua voz. É assim quando, por exemplo, em uma conversa com o pai — e o plano, sempre fixo, é do progenitor sozinho organizando a cana de açúcar —, descobrimos a confissão do filho que pensa mudar de nome para que, no caso de morrer na guerra, sua mãe jamais saiba de sua morte (Imagem 2). Sabemos que na tradição guarani o nome, ou melhor, aquele que porta o nome, porta-o porque ele é sagrado. Ou, dizendo de maneira mais explicativa: para os guaranis, uma criança só alcança sua identidade e posição na comunidade ao receber o seu nome. Quem o escolhe não são os pais, senão os deuses — cuja tradução é *ñanderú* (o xamã): “Em caso de doença grave, o *ñanderú* costuma realizar um novo batismo, mudando de nome, como

¹¹ A *imagem-movimento*, de Gilles Deleuze, foi publicado originalmente na França em 1983. Já *Espectros de Marx*, de Jacques Derrida, foi publicado pela primeira vez, também na França, em 1993.

um último recurso para desorientar e afastar a morte. Se essa pessoa se recupera, ninguém volta a pronunciar seu antigo nome” (Colombres 2008, 21). Por isso, Máximo considera mudar de nome, porque assim ele acaba seguindo uma longa tradição indígena que, diante do risco de morte, enxerga na mudança de nome uma possibilidade de afastá-la a qualquer custo.



Imagem 2: A voz de Máximo, em *voice over*, falando sobre o desejo de mudar de nome para que sua mãe não descubra sua possível morte na guerra. | © Paz Encina.

Leda Martins mostra como a voz e a oralidade podem construir o terreno para “pensar a memória que se inscreve, grafa e postula performances e práticas rituais” (Martins 2003, 63). Relembrar e trazer de volta à vida o rosto e a presença do filho que se foi nos parece uma *performance* da oralitura¹², tal como a define a autora. Para ela, o corpo e a palavra enunciada ativam a memória e produzem oralitura, ou seja: “o registro oral que grafa o sujeito no território, imprimindo, ainda, um significante,

¹² Embora o termo oralitura tenha sido cunhado originalmente por Yoro Fall (1992), este autor o propõe designando que tal definição se associa a um conceito fundado em uma forma específica de comunicação dos povos originários. Para Fall, a oralitura constitui uma estética semelhante à literatura, mas com maior riqueza. Já a proposta de Leda Martins (2003) vincula a oralitura em uma perspectiva fundamentalmente oral, e assim como em Fall, relacionada aos povos originários; o modo como utilizamos a proposta da autora brasileira para o mesmo termo se dá no momento em que ele nos ajuda a especular que a voz de Máximo que emerge no filme é uma espécie de inscrição para o seu corpo ausente.

constituente da diferença e da alteridade dos sujeitos, da cultura e das suas representações simbólicas” (Martins 2003, 77). De tal modo que a grafia da vocalidade de Máximo salienta também o encontro entre temporalidades distintas, em um movimento em espiral, no qual os eventos não seguem uma linearidade, mas se organizam e se escrevem no gesto, no movimento, na coreografia, nos solfejos da vocalidade. Assim, uma das formas de ativar a memória é produzir com a voz as linhas, as tintas, as materialidades que trarão a possibilidade de grafar, de inscrever, o corpo do filho nas hélices de uma fenda temporal aberta pelo relato. O corpo surge em uma performance espectral, como que grafado pela oralitura que aproxima voz, território, diferença radical, em um trabalho constante contra o esquecimento.

Ainda nesta única aparição — oral — de Máximo, durante o diálogo, apreendemos que o pai, Ramón, queria que ele fosse para a guerra para “defender seu país”, enquanto a mãe, Cándida, queria sua permanência na terra, ao lado deles, ao lado da cadela. Em *Hamaca paraguaya*, o fora de campo também surge, ao mesmo tempo, como *especulação* e *conjuração*. Como especulação: o que não é visto na imagem projetada é sempre mencionado (especulado) pelos protagonistas — as razões da cadela latir, da chuva que está sempre na iminência da vinda, mas que nunca se concretiza, das razões dos pássaros gorjearem, se a guerra já acabou ou não, o que pode ter ocorrido ao filho... Assim, a especulação torna-se, aqui, coisa da espectralidade, desta *frequência* de uma especular visibilidade do invisível:

E a visibilidade, por essência, não se vê, por isso é que ela continua *epekeina tes ousias*, para além do fenômeno ou do ente. O espectro é também, entre outras coisas, o que se acredita ver e que é projetado: sobre uma tela imaginária, aí onde não há nada para se ver. Nem mesmo a tela, às vezes, e uma tela sempre tem, no fundo, no fundo que ela é, uma estrutura de aparecimento-desaparecimento. Mas eis então que não se pode mais fechar os olhos, à espreita do retorno. Daí a teatralização da fala e a especulação espetacularizante sobre o tempo. (Derrida 1994, 138)

Como conjuração: o filho, o ser de outra parte (espacial e cartograficamente) que ainda, sim, é capaz de transmitir sua presença alhures — por sua intrínseca espectralidade como nomeação incessante de Ramón e Cándida. A conjuração como “a encantação mágica destinada a evocar, a fazer vir pela voz, a *convocar* [...] um espírito”, escreve Jacques Derrida, para quem ainda a conjuração deve exprimir

“em suma, o apelo que faz vir *pela voz* e portanto faz vir, por definição, o que não está presente no momento presente do chamado” (Derrida 1994, 62). Ora, Máximo não é outra coisa senão essa voz que os protagonistas conclamam persistentemente, como uma convocação, como um desejo de que este epíteto se materialize, como voz ou imagem, diante deles — como se fabulado e conjurado no limiar do tempo da espera. Esta seria uma materialização que também buscasse abrandar a imagem da cartografia, do espaço onde o filho se encontraria — porque se ele emerge diante deles, como voz ou imagem, é porque ele ocupa, de algum modo, o *mesmo espaço*. Porque, para os indígenas, reconhecer onde um filho se encontra, onde seu corpo repousa, é uma maneira de assentir que ele está em um local seguro e que pode finalmente descansar em paz.

André Brasil e Bernard Belisário, em um texto sobre o desmanchar provocado pelo fora de campo em alguns filmes indígenas brasileiros, escrevem que

o fora-de-campo constitui a imagem (que) tocaria um saber (ou uma cosmologia) cujos elementos [...] não se encontrariam em uma dimensão transcendente, apartada do mundo concreto, visível: eles são imanentes à floresta, ao rio, aos cantos, às relações de socialidade; imanentes a suas transformações e metamorfoses. Vê-los, contudo, depende de um aprendizado, do qual participam essas imagens que – em sua composição e geometria mesmas — armadilham o olhar e conduzem a atenção aos detalhes, às oscilações e aos limiares. (Brasil e Belisário 2016, 620)

Trata-se das “lascas do fora de campo” (Brasil e Belisário 2016, 621), isto é, o fora de campo como uma fissura, um vestígio do visível, como algo fraturado de nossa própria visualidade. Mas essa lasca do visível (o fora de campo) é tão verdadeira quanto a *duração* do todo (o campo dos enquadramentos que nos são mostrados). Esse fora de campo em *Hamaca paraguaya* engendra uma “dimensão cosmológica”, pois aqui ele “será um lugar contíguo à aldeia, abrigando contudo mundos outros, arriscados, habitados por animais-espíritos, por agências e potências não humanas da floresta” (Brasil e Belisário 2016, 603). Brasil e Belisário ainda propõem questões cruciais ligadas à concepção do fora de campo para além de seu entendimento como efeito narrativo (como professado pela análise fílmica), tensionando este “campo invisível” como condição de existência do próprio gesto de filmar, de habitar o espaço heterogêneo da cena:

Nesse caso, o fora-de-campo — mítico, cosmológico — não adentra o campo pelas bordas (em relação com o movimento de câmera). Seus elementos parecem estar lá desde o início, mas só se percebem, sutilmente, quando algo se desprende, quando uma figura oscila e se destaca do fundo da imagem. Essa seria, portanto, uma atualização paradoxal do fora-de-campo que não está fora, mas que, já em cena, circunstancialmente imperceptível, faz-se notar por meio desse descolamento, por meio de um plano que se “descasca”. (Brasil e Belisário 2016, 620)

E se o fora de campo é uma fissura, um vestígio da visibilidade que se alastra além do plano, à luz do invisível, Jaime Ginzburg nos ajuda a amplificar esta questão quando compreende o rastro (vestígio) como “potência latente do que não foi dito” (ou visto), potencializando a condição temporal implicada por Walter Benjamin.¹³ No entanto, fá-lo refletindo que “observar um rastro no chão, um bilhete de uma viagem feita no passado, uma fotografia, assim como contemplar um espaço em ruína” exige o gesto de “*pensar na existência à luz das perdas*: são situações em que um fragmento, um resto do que existiu pode ajudar a entender o tempo como processo, em que o resto é também imagem ambígua do que será o futuro” (Ginzburg 2012, 109; grifo nosso). Ora, a espectralidade em *Hamaca paraguaya* nos apresenta o seu rastro/vestígio, especulado ou fabulado à luz da perda da prole, pois implica que percebamos que “ele tenha mais de um significado possível. Além de sua presença imediata, nele se encontra uma cifra, que pode ser tomada como condição para entender o que houve ou supor o que haverá” (Ginzburg 2012, 112).

Paz Encina concebera a *forma* de seu filme tendo em mente algo fundamental a toda imagem cinematográfica: a duração da relação entre o que se desloca e o que está fixo no plano; inclusive, demonstrando-nos um exercício singular entre a profundidade de campo e a encenação em profundidade.¹⁴ Portanto, *Hamaca paraguaya* nos concede uma

¹³ Sintetizando as conhecidas fórmulas de Walter Benjamin (1989), a aura é a presença de algo que está distante e o rastro é a presença de algo que, embora contíguo, já está em outro lugar. Portanto, vislumbramos que o espectro em *Hamaca paraguaya* pode ser aproximado das perspectivas acerca do rastro tal qual propostas por Benjamin, pois o fora de campo como espectralidade que o filme nos apresenta rodeia os protagonistas, fazendo-os sentir sua presença mesmo alhures.

¹⁴ Há uma espécie de encenação em profundidade no filme, visto que a *mis en scène* sempre ocorre a uma certa distância - e sempre ligeiramente fora de foco, corroborando com a questão da profundidade de campo que absorve o distanciamento do enquadramento para si.

possibilidade de olhar a beleza exata das coisas, ali onde o silêncio — a sua duração mais íntima, mais comovente —, ao irromper, deixa também sua marca duplamente: no campo e no fora de campo. Sobre a estética de seu filme — e o seu silêncio intrínseco —, escreve Paz Encina:

Quando concebi a estética temporal para *Hamaca paraguaya*, decidi que cada imagem duraria todo o tempo que fosse necessário para expressar-se. [...] O que me interessa é que cada imagem capte não somente a beleza exata das coisas, senão também os momentos precisos que evocam um detalhe perfeito [...]. Esses silêncios se fazem presentes, as sequências principais se desenvolvem em um clima de silêncio lento carregado de um sentido que se expressa sem tabus, um silêncio que deixa nas cenas uma marca temporal. Um silêncio carregado de sobre-entendidos, que geram uma intertextualidade na qual o espectador participa abertamente [...]. Os silêncios eloquentes, lançados ao ar, sugerem o que pode desaparecer em qualquer momento, deixando-nos um instante sonoro como um traço, uma marca, um eco, um vazio sinistro. (Encina 2010)

Daí a essência espectral em *Hamaca paraguaya*, porque, como *phantasma*,¹⁵ o filho é, a uma só vez, a razão do que irrompe como verbo e do “silêncio lento carregado”, do “silêncio lançado ao ar” das cenas. Porém, esta espectralidade também é duração (entre aquilo que vemos e o que não vemos). O movimento difuso, não-linear, portanto, rizomático por excelência, lança o filme para aquilo que Henri Bergson nomeou de *durée* (duração), aquilo que faz com que o tempo escape a toda linearidade ou circularidade e avance por outras trajetórias (Deleuze 1999). Destarte, o fora de campo no filme desdobra-se em espectralidade através dos deslocamentos em outros espaços e tempos coexistentes à imagem que é vista. Nessa constituição da imagem cinematográfica, o que está além do enquadramento torna-se o movimento por excelência da invisibilidade. Em *Memória e vida*, Bergson (2006) propõe que o invisível seria a expressão de uma certa tendência do plano da imagem que é atualizada (e, portanto, virtualizada) em diferentes momentos da montagem. E o mesmo autor ainda proporia, em outro livro, que é o movimento — a variação, seja das formas materiais ou espectrais, dos espaços visíveis ou invisíveis — o ato criador, que é ele o “grande sopro da vida”, o “sopro invisível” que arrasta as formas para fora da sua “semidormência”, “deixando-nos entrever”, conclui

¹⁵ *Phantasma* em grego significa *espectro*.

Bergson, “que o ser vivo é sobretudo um ponto de passagem, e que o essencial da vida está no movimento que a transmite” (Bergson 2010, 146-147).

Gilles Deleuze, a partir dos escritos de Bergson, compreende que a duração se aproxima da subjetividade temporal, contrapondo-se a certo “tempo objetivo” (a cronologia-Cronos). Para o autor de *Mil platôs*, este tempo seria o tempo do que se vive, das intensidades, dos devires, dos desejos. É o tempo regido não por Cronos, mas por Aion:

Segundo Aion, apenas o passado e o futuro insistem ou subsistem no tempo. Em lugar de um presente que absorve o passado e o futuro, um futuro e um passado que dividem a cada instante o presente, que o subdividem ao infinito em passado e futuro, nos dois sentidos ao mesmo tempo. Ou antes, é o instante sem espessura e sem extensão que subdivide cada presente em passado e futuro, em lugar de presentes vastos e espessos que compreendem, uns em relação aos outros, o futuro e o passado. (Deleuze 2003, 169)

Ora, um espectro nos ronda, justamente, porque para ele passado e presente é um mesmo instante sem espessura, portanto, porque ele pode *transpor* a temporalidade e a materialidade do campo e do fora de campo, do que está ante nossa visualidade, e do que não está. De alguma maneira Deleuze, vinte anos depois destas palavras, voltaria (ou seja, implodiria todas as espessuras do tempo que pudessem afastá-las) a abordar a *durée* bergsoniana em *A Imagem-movimento* quando ele a aproxima do fora de campo no cinema. Ao obrar sobre esta outra modalidade de tempo que é a ideia de duração para Bergson, Deleuze expande o espaço de sua durabilidade para pensar a memória e os fluxos do tempo dissimétricos, fazendo disto um pensamento vicinal da espectralidade, que para Derrida (1994, 22) é, também, algo “dissimétrico”, que “dessincroniza” e que lança tudo à “anacronia”, a um tempo sem espessura onde tudo se torna anacrônico, dialético: “o instante sem espessura e sem extensão que subdivide cada presente em passado e futuro” (Deleuze 2003, 169). Por isso, os diálogos surgem entrelaçados entre passado e presente em *Hamaca paraguaya*, porque sua narrativa é sustentada através de uma espécie de dissincronia do sonoro frente à imagem, tornando sua forma anacrônica, tornando também a espessura entre o agora e outrora indiscernível.

Considerações finais (ou o ir e vir da espectralidade)

Por tudo o que propomos, compreendemos que o fora de campo — numa acepção entendida à luz de Deleuze e de Bergson — *se pode configurar neste filme como uma espectralidade*. A abordagem de *Hamaca paraguaya* ao campo e ao fora de campo fá-los expandir, regressar, coabitar a partir de um avizinhamiento que se produz na elaboração do casal e do cachorro que conjuram e especulam dentro do tempo alargado e liminar da espera, lapidando a forma do tempo capturado em suas imagens.

O filme converte esses espaços visíveis e invisíveis, esses estilhaços da temporalidade das imagens, na memória filial de um espectro que *vai e vem*, um ser raramente nomeado, mas perenemente lembrado, *presentificado* pela voz e pela memória, rondando-nos fantasmagoricamente, lançando as imagens do filme em uma anacronia, ao tempo *sem espessura* onde os personagens buscam, em suas vozes dessincronizadas frente à imagem, uma maneira de sustentar o desejo filial e de continuar a habitar o mundo evanescente deste rastro, deste vestígio do visível-invisível que é a memória da prole. “Porque filmar é sempre traçar um campo que evoca outro”, escreve Jean-Pierre Oudart, “de onde surge o índice que designa (ocultando-os) seus objetos como o significante de sua insignificância antes de fazê-los renascer (e morrer) como sumo significante” (Oudart 1969, 53).

Ao conceder um tempo ao espectro do “filho perdido que se mostra metaforicamente por sua invisibilidade” (Reitböck 2015, 48), Ramón e Cándida estariam *ali* onde apenas eles poderiam estar, dando aquilo tudo que eles poderiam dar, o *resto do tempo* que lhes resta — ambos anciãos, ambos à espera do filho que jamais regressa e da morte de seus próprios corpos, quase estáticos como os planos que os constituem no filme, apoiados na *hamaca* —, mas que jamais eles podem converter na presença do ser nomeado, desejado. Contudo, este resto de tempo, de uma temporalidade disjuntiva — o campo e o fora de campo que não podem surgir no mesmo espaço, no mesmo instante de nossa visibilidade —, é o *ir e vir* do espectro, do desejo de sua materialização, precisamente por esta ausência que ele faz nascer a cada instante de sua rememoração.

Hamaca paraguaya, ao narrar as memórias da mitologia guarani, faz do cinema um lugar privilegiado para que estas inscrições memorialísticas possam ressignificar-se em si mesmas, redescobrir-se ante ao mundo, ofertando uma possibilidade mais ampla, mais sensível, sobre estes corpos, espectros e nomes que podem falar a partir da especificidade de seu espaço, de seu *habitat* mais íntimo, mais inestimável: o da cultura e

mito indígenas, de sua cosmologia, conduzindo-nos pelas imagens cinematográficas por sobre seus símbolos, suas figuras, suas memórias e desejos. Mas também fala desta retomada tão importante para o cinema paraguaio, sendo significativo que, depois de quase três décadas, o primeiro longa-metragem realizado neste país tenha sido, justamente, um filme sobre a língua e crenças guaranis.

Antes de encerrarmos o texto, convém recordar que o filme se inicia com o casal de protagonistas surgindo de dentro das anfractuosidades do bosque, da penumbra circundante (Imagem 3), e que, alguns segundos depois, vemo-lo acertando a rede/*hamaca* entre dois troncos de árvores, cochichando, dialogando já sentados sobre estas imagens e memórias tão pouco moventes, mas tão presentes para eles. Como que para *selar* a narrativa do filme, Paz Encina, em seu plano derradeiro — um exercício exemplar de encenação em profundidade —, faz com que Ramón e Cándida regressem pela mesma passagem de onde surgiram. Regressam, como aquilo em que o filho se tornara, como espectros — eles desaparecem, por assim dizer, vagarosamente como vagarosamente surgiram (Imagem 4) —, mas também como espíritos da floresta para conclamar a narrativa mítica que o filme, delicadamente, expõe.



Imagem 3: Ramón e Cándida surgindo ao redor da penumbra no plano inicial do filme. | © Paz Encina.



Imagem 4: O casal de protagonistas regressando, no último plano do filme, para dentro do bosque pelo mesmo trajeto de onde surgiram. | © Paz Encina.

O filme de Paz Encina faz recordar e viver, transmuta o mito, as crenças guaranis em linguagem cinematográfica, ao mesmo tempo como memória e exercício formal. Por isso é que, nos instantes finais do filme, Ramón e Cándida retornam para dentro do bosque, desaparecendo juntos (porque juntos também emergiram à nossa visibilidade) com a *hamaca* recolhida e com uma espécie de lampião em mãos, como que regressando à terra, ao lar originário, com o caminhar vagaroso que é o

próprio ritmo do tempo que o filme nos apresenta, mas sem nunca deixar de cruzar o espaço da reminiscência e do desejo, e como *espectralidade*, ambos brilham e desvanecem como o campo e o fora de campo — como o visível e o invisível.

Agradecimentos

Este trabalho apresenta resultados do estágio de Pós-Doutoramento apoiado pelo CNPq. Gostaria de agradecer à Ângela Cristina Salgueiro Marques pela ajuda cuidadosa na revisão teórica do texto.

Referências

- Agamben, Giorgio. 2016. “As lembranças, por favor não.” Disponível em: <https://flanagens.blogspot.com/2016/01/as-lembrancas-por-favor-nao.html>. Acesso em: 21/03/2022.
- Assmann, Jan. 2016. “Memória comunicativa e memória cultural.” *História Oral* 19(1): 115-128.
- Aumont, Jacques. 2004. *O olho interminável. Cinema e pintura*. São Paulo: Cosac Naify.
- Badiou, Alain. 2013. *Cinema*. Cambridge/Malden: Polity Press.
- Bastos, Augusto Roa. 1984. “La narrativa paraguaya en el contexto de la narrativa hispanoamericana actual.” *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana* 10(19): 7-21.
- Benjamin, Walter. 1989. *Magia e técnica, arte e política*. São Paulo: Brasiliense.
- _____. 2004. *Libro de los pasajes*. Madrid: Akal.
- _____. 2005. “Teses sobre o conceito de história.” Em *Walter Benjamin – aviso de incêndio*, ed. Michael Löwy. São Paulo: Boitempo.
- Bergson, Henri. 2006. *Memória e vida*. São Paulo: Martins Fontes.
- _____. 2010. *Evolução criadora*. São Paulo: Ed. UNESP.
- Blumenberg, Hans. 2003. *Trabajo sobre el mito*. Barcelona: Paidós.

- Brasil, André e Belisário, Bernard. 2016. “Desmanchar o cinema: variações do fora-de-campo em filmes indígenas.” *Sociol. Antropol.* 6: 601-634.
- Burch, Noël. 1992. *Práxis do cinema*. São Paulo: Perspectiva.
- Burdorf, Dieter. 2007. *Begriffe und Definitionen*. Stuttgart: Metzler.
- Chamorro, Graciela. 2004. *Teología guaraní*. Quito: Abya Yala.
- Colombres, Adolfo. 2008. *Los guaraníes*. Buenos Aires: Del Sol.
- Deleuze, Gilles. 1999. *Bergsonismo*. Tr. Luiz Orlandi. São Paulo: Ed. 34.
- _____. 2003. *Lógica do sentido*. São Paulo: Perspectiva.
- _____. 2009. *A imagem-movimento. Cinema I*. Lisboa: Assírio & Alvim.
- Derrida, Jacques. 1994. *Espectros de Marx: o estado da dívida, o trabalho do luto e a nova Internacional*. Rio de Janeiro: Relume-Dumará.
- _____. 1995. *Dar el tiempo. La moneda falsa*. Barcelona/Buenos Aires: Paidós.
- _____. 2004. *Gramatologia*. São Paulo: Perspectiva.
- Didi-Huberman, Georges. 2015. *Falenas. Ensayos sobre la aparición 2*. Santánder: Shangrila Textos Aparte.
- Dunn, Oliver e Kelley, James. 1991. *The Diario of Christopher Columbus's First Voyage to America, 1492-1493*. Oklahoma: University of Oklahoma Press.
- Encina, Paz. 2010. “La hamaca paraguaya. Notas da diretora Paz Encina.” Disponível em: <https://www.filmin.es/blog/la-hamaca-paraguaya-notas-de-la-directora-paz-encina>. Acesso em: 04/05/2021.
- Fall, Yoro. 1992. “Historiografia, sociedades y conciencia histórica en Africa.” Em *Africa inventando el futuro*. México: El Colegio de México.
- Ginzburg, Jaime. 2012. “A interpretação do rastro em Walter Benjamin.” Em *Walter Benjamin: rastro, aura e história*, ed. Sabrina Sedlmayer e Jaime Ginzburg, pp. 27-38. Belo Horizonte: Editora UFMG.
- Guldberg, Horacio Cerruti. 2000. *Diccionario de filosofía Latinoamericana*. Cidade do México: UAEM.

- Halbwachs, Maurice. 1990. *A memória coletiva*. São Paulo: Vértice/Revista dos Tribunais.
- Lapoujade, David. 2017. *Existências mínimas*. São Paulo: n-1 edições.
- Lévi-Strauss, Claude. 1955. "The Structural Study of Myth." *The Journal of American Folklore* 68(270): 428-444.
- _____. 1970. *Antropologia estrutural*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro.
- Martins, Leda. 2003. "Performances da oralitura: corpo, lugar da memória". *Letras N.º 26 – Língua e Literatura: Limites e Fronteiras*: 63-81.
- Morel, Hector e Moral, José Dalí. 1988. *Diccionario mitológico americano*. Buenos Aires: Kier.
- Oudart, Jean-Pierre. 1969. "La suture". *Cahiers du cinéma* 211(36-39 e 212): 50-55.
- Paz, Octavio. 1984. *Claude Lévi-Strauss o el nuevo festín de Esopo*. Ciudad de México: Mortiz.
- Rancière, Jacques. 2005. *A partilha do sensível: estética e política*. São Paulo: EXO Experimental/Editora 34.
- Reitböck, Petra. 2015. "¿Narrar para sobrevivir? Mitos prehispánicos en Hamaca paraguaya de Paz Encina". *QVR* 46: 39-53.
- Villar, António Mérida. 2013. "Mitó sobre mariposas." *Fotos* (blogue). <https://bitly.com/fVDh8>. Acesso em: 01/05/2021.
- Weschenfelder, Ricardo. 2020. *A imagem invisível no cinema*. Brusque: Ed. UNIFEBE.
- Woolf, Virginia. 1970. *The death of moth and other essays*. New York: HBJ book.

Filmografia

- Hamaca paraguaya*. Dir. Paz Encina. Slot Machine. Paraguai/Argentina et al, 2006. 78 mins.
- Ejercicios de memoria*. Dir. Paz Encina. Constanza Sanz Palacios Films em coprodução com Silencio Cine, MPM Film, Autentika Films e Doha Film Institute. Paraguai/Argentina, 2016. 70 mins.

Between Indigenous Mythology and the Out-of-frame: Notes on Spectrality in *Hamaca paraguaya*

ABSTRACT The present essay analyses Paz Encina's film *Hamaca Paraguaya* (2006), the first feature film made in Paraguay since 1978, focusing on the way in which the Paraguayan filmmaker conceives the transmutation of the Guaraní indigenous myth into the language of cinema and fiction. The text examines formal choices in Encina's film, such as the desynchronization between image and sound and, above all, the important and singular aesthetic and temporal exercise with the out-of-frame, addressing both its spectrality and its staging of the visible and the invisible.

KEYWORDS Paraguayan cinema; indigenous mythology; out-of-frame; spectrality.

Recebido a 22-05-2021. Aceite a 31-05-2022.