

Apontamentos sobre o cinema paraguaio: *Hamaca Paraguaya* e Augusto Roa Bastos

Valdir Olivo Júnior¹

“Nunca estamos en el momento presente, salvo en la memoria que acopia, como la tuya copia. Toda historia contemporánea es un fraude.”

(Roa Bastos *in* “Frente al frente argentino”)

Resumo: Este trabalho parte de das reflexões de Gilles Deleuze sobre o cinema com o intuito de apontar e refletir sobre alguns aspectos que compõem o cinema paraguaio. Tem como foco o filme *Hamaca Paraguaya* (2006) de Paz Encina além de alguns aspectos relevantes da obra do escritor e roteirista Augusto Roa Bastos. A Segunda Guerra que para Deleuze foi a principal geradora da crise do cinema sensório-motor da *imagem-ação* encontra eco no cinema paraguaio e sua relação com a Guerra do Chaco que surge como virtualidade pura de um passado sempre presente.

Palavras-chave: Hamaca paraguaya; Roa Bastos; Imagem

Resumen: Este trabajo parte de las reflexiones de Gilles Deleuze sobre el cine con el objetivo de apuntar y reflexionar sobre algunos aspectos que componen el cine paraguayo. Tiene su enfoque en el film *Hamaca Paraguaya* (2006) de Paz Encina además de aspectos relevantes de la obra de del escritor y guionista Augusto Roa Bastos. La Segunda Guerra que para Deleuze fue la mayor responsable por generar la crisis del cine sensorio-motor de la *imagen-acción* encuentra eco en el cine paraguayo y su relación con la Guerra del Chaco que surge como virtualidad pura de un pasado siempre presente

Palabras claves: Hamaca paraguaya; Roa Bastos; Imagen

¹ Mestrando em Teoria Literária pela UFSC, bolsista CNPq.

Arandú na língua guarani possui dois significados, pode ser “sabedoria”, mas também “sentir-o-tempo”, não se trata, neste caso, de sentir a câmera como propunha Pasolini ao definir o cinema de poesia. As buscas de Antonioni por superar os clichês, a profundidade de campo de Orson Welles, mostraram uma nova faceta do cinema moderno, no qual a montagem e o movimento se subordinam ao tempo, uma “mostragem”, afirmaria Deleuze (2007, p. 34). Na *imagem-tempo* o tempo surge em seu estado puro, como já era anunciado em *Cidadão Kane* (1941) de Welles em que o personagem caminha da profundidade do passado (leia-se também profundidade de campo neste caso) em direção ao primeiro plano, rompendo a linearidade e interagindo no presente. Essa primazia do tempo em relação ao movimento ficará ainda mais clara em *O ano passado em Marienbad* (1961) de Renais, onde passado, presente e futuro assim como a própria noção de verdade não são mais que possibilidades.

O tempo não é mais cronológico, mas sim crônico, como uma doença crônica o tempo se agita no interior da imagem e dos personagens devorando-os ou sendo expelido de seus corpos aprisionados a um passado fluido. A grande mutação ocorrida no cinema moderno geradora da crise da imagem-movimento foi a mutação nos conceitos de verdade e movimento, a verdade era condicionada pelo movimento que a sua vez se revelava como representação indireta do tempo. Segundo Deleuze, Orson Welles é o primeiro em revelar a faceta da nova imagem, onde:

O movimento fundamental descentrado torna-se movimento em falso, e o tempo fundamentalmente libertado torna-se potência do falso que agora se efetua no movimento em falso. (DELEUZE, 2007, p. 74)

E é justamente dos falsos movimentos de um cinema paraguaio que tratarei de discorrer na busca de problematizar o conceito de tempo presente no filme *Hamaca paraguaya* (2006) da diretora Paz Encina, sem deixar de dialogar com reflexões e filmes do escritor e roteirista Augusto Roa Bastos.

***Hamaca paraguaya* e Augusto Roa Bastos**

Ao contrário de apresentar imagens sensório-motoras que apelassem para o choque como ferramenta de auto-alienação, como se preocupava Benjamin², os opsignos e sonsignos³ do filme revelam imagens e sons puros. Para Deleuze, a Segunda Guerra Mundial será responsável por gerar a crise do cinema sensório-motor da *imagem-ação*, também no filme de Encina e na obra de Roa a Guerra do Chaco terá uma função primordial.

Todo conflito bélico surge tanto em seu eterno processo de atualização, através de uma modalização do real gerada pela memória (imagens-lembranças e imagens-sonhos) quanto pelo passado como virtualidade pura e fluida.

A exclusão platônica do simulacro (fantasma) em favor do “modelo” e da “cópia” foi, sem dúvidas, a geradora do ideal da representação; mas como bem observa Alain Badiou, não deixa Platão de poetizar ao condenar a poesia ao exílio. Para o filósofo e romancista francês tanto a *dianóia* (pensamento discursivo do *lógos* submetido a uma lei) como o poema revelam a potência da

² Benjamin, alerta para o perigo do cinema-espetáculo a favor da estetização fascista da política, que faz com que a humanidade se transforme em espetáculo para si mesma, como ferramenta de auto-alienação. Para explicar tal fenômeno usa a noção de choque freudiana via inconsciente óptico, segundo a qual devido ao constante fluir de imagens na tela o espectador não tem o tempo suficiente para a associação de idéias, pois esta é interrompida por uma nova imagem (BENJAMIN, 2008, p. 192)

³ Entre os motivos que para Deleuze fazem com que ocorra a crise da imagem-ação e o surgimento da imagem-movimento está a quebra das ligações sensório-motoras, dessa forma os signos presentes na imagem que antes indicavam situações sonoras e óticas que eram motivadas por uma ação ou que se prolongavam em ação se transformam em novos signos que Deleuze denomina opsignos e sonsignos que “são imagens subjetivas, lembranças de infância, sonhos ou fantasmas auditivos e visuais, onde a personagem não age sem se ver agir, espectadora complacente do papel que ela própria representa.” (DELEUZE, 2007, p. 15)

verdade como devir, mas também sua impotência como totalidade jamais alcançada (BADIOU, 2002, p. 37 – 38). Da mesma forma, a representação – como totalidade jamais alcançada – perde cada vez mais espaço para a diferença e para o devir, ou melhor, para a criação e, porque não dizer, para a des-criação como ato de resistência ao real e à representação. Essa resistência é justamente o ponto nelvrágico do trabalho de muitos intelectuais a partir do século XX, entre eles Walter Benjamin ao problematizar a relação entre cultura e barbárie afirma que “nunca houve um monumento da cultura que não fosse também um monumento de barbárie.” (BENJAMIN, 2008, p. 225)

O devir se opõe à História, e o devir é a potência do falso (DELEUZE, 2007, p. 173), como prova também a escritura roabastiana que a todo o momento está conturbando fatos e colocando em xeque representações e bens culturais. Processo evidente em romances como *Yo, el supremo* (1974), que através de um discurso fragmentado e extremamente imagético, já a julgar pela imagem do pasquim que dá início ao livro, faz uma montagem da estória do ditador Gaspar Rodríguez de Francia, que opta por contraria o discurso canônico e historicista no qual predomina a glorificação do ditador como pai da pátria. Roa Bastos refaz a história preocupando-se não com “verdades”, mas em criar novas verdades que reflitam a relação homem e poder. Outro romance do gênero é *Vigília del almirante* (1992), que trata, mais uma vez, de remontar a história, agora de Cristovão Colombo. Roa Bastos aproveita-se da nebulosidade entorno a biografia do navegante genovês para mesclar de forma rica e inventiva realidade e ficção, ao ponto de inserir no suposto diário de Colombo referências celebres da literatura hispânica tais como o Quixote e o mundo fantasmagórico de Macondo.

Poderíamos arriscar uma palavra valise de Glauber Rocha e dizer que grande parte da obra do escritor trata da elaboração de uma história em que o “eu” se encontra no centro da história, reelaborando elementos históricos, os personagens se colocam como condensações da experiência de grupos, classes, nações, as figuras representam

forças da história e sua relação com o poder. Em outras palavras, a proposta robastiana é reconstruir a História a partir de pequenos fragmentos ou bens culturais, dessa forma podemos incluir como seu o objetivo do próprio Benjamin, “a primeira etapa deste caminho será aplicar à história o princípio da montagem e descobrir na análise do pequeno momento individual o cristal do acontecimento total”. (BENJAMIN, 2006, p. 500)

Este fenômeno é identificado e desenvolvido no prólogo de uma versão francesa de seu romance *Hijo de hombre* (1960), sob o título de “poética das variações”:

Esta “poética de las variaciones”, una de mis invenciones retóricas, tiene su justificativa en el hecho, no comprobado, de que lo absolutamente original seria ilegible e incomprensible. Solo se puede variar-reinventar lo ya dicho, lo ya visto, lo ya existente. Crear es creer en lo nuevo, en lo dicho de otra manera, de una manera de decir que dice por la manera. La justificación es débil, lo reconozco; pero aún así, la poética de las variaciones se sostiene desde el ángulo del sujeto-autor que trabaja en el universo no infinito pero sí transfinito de los significados y los signos. (ROA BASTOS, 2006, p. 10–11)

Os relatos breves dão origem a relatos longos e vice-versa; seu primeiro relato, *Lucha hasta el Alba*, será a semente de seu romance *Yo el supremo* (1974). Existem células em cada relato ou até relatos inteiros que permeiam direta ou indiretamente todo seu trabalho criativo, montando e remontando sua obra e a própria História. Como bem apontava Eisenstein ao teorizar a montagem:

O que a compreensão da montagem implica essencialmente? Neste caso, cada fragmento de montagem já não existe mais como algo não-relacionado, mas com uma dada representação particular do tema geral, que penetra igualmente todos os fotogramas. A justaposição destes detalhes parciais em uma dada estrutura de montagem cria e faz surgir aquela qualidade geral em que cada detalhe teve participação e que reúne todo os detalhes num todo, isto é, naquela imagem generalizada, mediante a qual o autor, seguido pelo espectador, apreende o tema. (EISENSTEIN, 2002, p. 18)

O teórico e cineasta russo talvez seja o primeiro em conceituar um *principio da montagem em geral*, assumindo a montagem como elemento que ultrapassa os limites do cinema, como sugere ao analisar e comparar a montagem em pinturas, poemas e no conceito de “palavra *portmanteau*” desenvolvido por Lewis Carrol. No entanto, Eisenstein ainda vê a montagem e a obra fílmica como passível de um *todo* fechado, nesse sentido é fundamental a problematização de Deleuze ao conceituar sobre o “corte móvel” de um Todo que é sempre aberto, passível de conexões variáveis, já que toda imagem se mostra como expressão da duração e do virtual.

Ao analisar a figura do falsário em Welles, partindo do filme *F de falso* (1974), afirma:

Em suma, o falsário não pode ser reduzido a um mero copiadador, nem a um mentiroso, pois o que é falso não é apenas a cópia, mas já o modelo. Não deveríamos dizer então que mesmo o artista, mesmo Vermeer, mesmo Picasso, é um falsário, já que faz um modelo com aparências, correndo o risco de que o próximo artista devolva o modelo às aparências para fazer um novo modelo? Onde termina a “má” relação Elmer-Picasso, onde começa a “boa” relação Picasso-Velásquez? Longa é a cadeia de falsário do homem verídico ao artista. (DELEUZE, 2007, p. 178)

Assim como Deleuze, Roa Bastos afirma a impossibilidade do novo e original, negando também a idéia de um “modelo”, em seu livro *Contravida* de 1994, o narrador afirma “el robo es lo mejor que puede pasar a la palabra escrita porque siempre está abierta para que todos la use a su talante” (ROA BASTOS, 1994, p. 87). Para Deleuze homem verídico e o falsário se encontram na mesma cadeia onde artista é a potência última do falso como “criador de verdades”. (DELEUZE, 2007, p. 179)

Esta “poética das variações” proposta pelo escritor paraguaio serve também para problematizar essa relação de falsificação, não só dentro da obra de um único autor, mas existente entre distintos autores/diretores e também entre as distintas artes (cinema, literatura,

pintura, música, dança, etc.). Dessa forma, a obra artística surge como devir, um corte móvel do tempo, um “plano” sempre à deriva de uma nova montagem, que a sua vez é sempre um todo aberto.

Guerra do Chaco: catástrofe e messianismo

Entre as principais características que segundo Deleuze foram responsáveis pela crise da imagem-movimento no pós-guerra estão a crise da ação e o advento dos espaços-qualquer. De forma análoga a Guerra do Chaco é marcada por uma característica bastante peculiar. A ação e reação, que em toda guerra atinge seu ponto mais alto, toma outra forma quando tratamos de refletir sobre esta guerra. Uma guerra que teve como principal inimigo a sede. Inimigo este que é impossível de se reagir, fazendo com que a ordem humana da guerra se submeta à ordem natural do deserto. Já não existe ação possível frente à sede a não ser a espera. É dessa forma que se estrutura o filme *La sed* (1961), roteirizado por Augusto Roa Bastos (originado do romance *Hijo de hombre* (1960) do mesmo autor). Os personagens centrais aqui são um transportador de água (Cristóbal Jara), um tenente e seus soldados que aguardam que Jara consiga atravessar as linhas inimigas e chegar com a água.

Giorgio Agamben ao definir alguns aspectos da técnica/poética de Guy Debord, retoma o conceito de *imagem dialética* benjaminiano para defini-lo por um lado como uma história da salvação, denominada Salut e por outro como uma história escatológica, que segue a ideia da catástrofe. Toda a obra de Roa Bastos também é assombrada pelo princípio das catástrofes bélicas que arrasaram o Paraguai. É nesse sentido que o filme *La sed* (e também seu romance *Hijo de hombre*), entre tantos outros, apesar de estarem ambientados na guerra se mostra totalmente anti-bélico. O personagem principal (Cristóbal Jara) é um carregador de água que atravessa o deserto para levar água às tropas esquecidas, ele faz parte de um “ejercito, una legión de hombres que libraron su humanitaria batalla por la vida” (ROA BASTOS, 1993,

p. 49). Cristóbal (“cristo”) é um messias que ao final, crucificado ao caminhão, lança um apelo à humanidade, comprovando a idéia de que o messias já chegou. Cristóbal é acompanhado em seu caminhão por Salui (Salut), que simboliza justamente a salvação, ambos se sacrificam lançando um apelo às futuras gerações.

É também a partir da impossibilidade da ação que o filme de Paz Encina se desenvolve. A crise da ação é evidente, não há ação e reação no filme, apenas a espera, “no hay nada que hacer” dizem as personagens repetidas vezes. Trata-se de situações óticas e sonoras puras; não existem marcas de atualidade no filme, objetos e roupas não indicam uma marca temporal verdadeira, poderiam ser imagens tanto da década de 30 (época da guerra) como de hoje; sequer o som revela alguma relação verdadeira com a imagem, há uma montagem despreocupada com a verossimilhança. A falsidade destas imagens está na simultaneidade dos diversos presentes. O filme não se faz como relato de imagens-lembranças ou imagens-sonhos, mas sim negando qualquer relação longitudinal do tempo. Se pensarmos que o presente só existe em relação a um “acontecimento” (que marca um antes e um depois):

O mesmo não ocorre se nos instalamos no interior de um único e mesmo acontecimento, se nos embrenhamos no acontecimento que se prepara, acontece e se apaga, se substituímos a vista pragmática longitudinal por uma visão puramente ótica, vertical, ou antes, em profundidade. O acontecimento já não se confunde com o espaço que lhe serve de lugar e nem com o atual presente que passa: da hora do acontecimento termina antes que termine o acontecimento, o acontecimento começará então em outra hora (...); todo o acontecimento está por assim dizer no tempo em que nada se passa, e é no tempo vazio que antecipamos a lembrança, desagregamos o que é atual e situamos a lembrança uma vez formada. Desta feita não há mais futuro, presente e passado sucessivos, segundo as passagens explícitas dos presentes que discernimos. (DELEUZE, 2007, p. 122–123)

É de um tempo interior ao acontecimento, ainda que ausente, que trata o filme. A memória se opõe à história longitudinal e cronológica (historicismo); a memória é o reino da virtualidade e dos fantasmas, imagens transitivas, que permeiam diferentes indivíduos e comunidades e imagens intransitivas, que correspondem a um acervo imagético individual. Essas *imagens-tempo* são interiores a própria espera das personagens.

O visível e o invisível em *Hamaca Paraguaya*

Hamaca paraguaya são *imagens-tempo* da ausência e da espera. Assim como em *La sed*, não é a guerra que é filmada no campo de batalha. A guerra se revela como virtualidade, como um fantasma que assombrará também toda a obra de Roa Bastos.

Como diria Didi-Huberman “a ausência dá conteúdo ao objeto” ao mesmo tempo em que constitui o próprio objeto (DIDI-HUBERMAN, 1998, p. 96). Ainda que se referisse ao objeto, o filósofo francês aplica esse princípio à imagem. Nenhuma imagem é simplesmente passível e sossegada e nunca se esgota no que é visto ou pelo que ela deixa ver. Propõe um pensamento da imagem também como perda e figuração da ausência, princípio que está intimamente ligado ao conceito benjaminiano de uma *imagem dialética*, uma imagem latente e em movimento como eterno apelo à memória. Ao comparar o conceito de imagem à noite o filósofo afirma:

Tal é, portanto a estranha visualidade dessas grandes massas negras geométricas [a noite]. Ela nos impõe talvez reconhecer que só haja imagem a pensar radicalmente para além do princípio da visibilidade, ou seja, para além da oposição canônica -espontânea impensada- do visível e do invisível. Esse mais além, será preciso ainda chamá-lo visual, como o que estaria sempre faltando à disposição do sujeito que vê para restabelecer a continuidade de seu reconhecimento descritivo ou de sua certeza quanto ao que vê. Só podemos dizer tautologicamente vejo o que vejo se recusarmos a imagem o poder de impor sua visibilidade como uma abertura, uma perda – ainda que momentânea- prática no espaço de nossa certeza visível a seu

respeito. É exatamente a partir daí que a imagem se torna capaz de nos olhar. (DID-HUBERMAN, 1998, p. 96)

Talvez o cinema, através do corte em suas duas concepções, tanto como jogo entre campo e extra campo, quanto como interrupção e disjunção entre imagem e sentido e entre o som e o sentido (AGAMBEN, 1995, p. 4-5), mostre mais que qualquer outra arte essa potência do invisível presente em toda imagem. Essas duas personagens do filme de Encina prefiguram como corpos-memória que nos envolvem em um jogo entre o visível e o invisível, o campo e o extra campo, a vida e a morte revelando a potência da imagem dialética na criação de um *construto* histórico que vai além da visibilidade e do real, como movimento único e unidirecional de uma concepção cronológica do tempo em oposição ao movimento pendular dessa “hamaca” que oscila entre o virtual e o atual.

Todo movimento, seja referente à linguagem, à imagem ou a música, pressupõe o invisível, o rumor e o silêncio, da mesma forma que todo campo pressupõe um extra campo; silêncio e extra campo também são significação. O cinema e a literatura no parecem nascer de outra concepção da linguagem e do silêncio marcada principalmente pela diglosia e o universo pluriétnico. A raiz essencialmente oral da cultura guarani se arraiga profundamente na concepção artística dos novos intelectuais, como afirma Roa Bastos:

Como escritor que no puedo trabajar la materia de lo imaginario sino a partir de la realidad, siempre creí que para escribir es necesario leer antes un texto no escrito, escuchar y oír antes los sonidos de un discurso oral informulado aún, pero presente ya en los armónicos de la memoria (...) en la lengua de la cultura oral, es donde esta inscrito, es de ella de donde emerge, ese texto primero que se le y que se oye a la vez en sus elementos de significación (...) latente en la subjetividad individual de cada hablante, en su efectividad emocional impregnada por los sentimientos de la vida social. (ROA BASTOS, 1986, p. 130-131)

A oralidade se revela sob a forma do rumor entre o texto escrito e o oral. O rumor, que corresponderia ao que o escritor denomina “texto ausente”, tem sua morada na “oralidade, na subjetividade individual e coletiva, onde habitam os mitos, as crenças e a própria história” (CUSTÓDIO, 2009, p. 02); é uma forma de inscrever uma tradição oral e uma *fala* guarani na língua dominante que é o espanhol. Como afirma em *Mis reflexiones sobre el guión cinematográfico y el guión de Hijo de hombre* (1993): “esto es lo que sucede en culturas predominantemente orales como la nuestra, en las que la escritura no ha desplazado aun el sentido audiovisual de la realidad” (ROA BASTOS, 1993, p. 20). Já que, complementando com o que diria José Miguel Wisnik “há tantos silêncios como sons no som”, ou, como diria John Cage “nem um som teme o silêncio que o extingue. Mas também de maneira reversa há sempre som dentro do silêncio.” (WISNIK, 2007, p. 18)

Da mesma forma que o silêncio pressupõe o som da oralidade paraguaia, o invisível da imagem pressupõe um imaginário atrelado ao fantasma de uma violência bélica invisível e não menos ativa, daí vem a necessidade de se

Leer un texto no escrito, escuchar y oír antes los sonidos de un discurso oral no formulado aún pero presente ya en los armónicos de la memoria. Contemplar, en suma, ese tejido de signos no precisamente alfabéticos sino fónicos y hasta visuales que forman un texto imaginario. (ROA BASTOS, 1986, p.130)

A proposta de Roa Bastos parece ser a mesma de Paz Encina, trazer as marcas da oralidade e da cultura guarani mostrando a “necesidad de se ‘colonizar’ el castellano a partir de las estructuras lingüísticas y mentales del guarani y su cosmovisión: sedimentar el guarani en el interior del castellano”. (SELLÉS, 1993, 40)

Decidí que no debía tenerle miedo al tiempo y, aunque paradójicamente se trata de una historia con pocos diálogos, creo que recreo un mundo que, por encima de todo, es el mío. Un mundo silencioso, en el que

el tiempo separa las palabras, un tiempo definido por la palabra "silencio" con el que intento abarcar sutilmente todos los límites entre el presente y el pasado. Las secuencias temporales se superponen y la memoria engañosa del presente desaparece. Semánticas nuevas y gritos silenciosos dejan al descubierto los malentendidos que no se dicen pero que se expresan, y las respuestas pendientes nos permiten vislumbrar emociones que nunca se revelarán. Los silencios elocuentes, lanzados al aire, sugieren lo que puede desaparecer en cualquier momento, dejándonos un instante sonoro como un trazo, una huella, u eco, un vacío siniestro. Eso es "Hamaca paraguaya". (PAZ ENCINA, 2007, p. 01)

O poder do silêncio na imagem está associado à *duração*, como trabalho da memória e da consciência que "prolonga uns nos outros, de maneira a captá-los numa intuição relativamente simples, momentos tão numerosos quanto os de um tempo indefinidamente divisível" (BERGSON, 2006, p. 73). Em *Hamaca paraguaya* o silêncio é a via por onde o tempo se inscreve e se faz sentir, tanto o tempo da duração como em sua relação com o acontecimento em si, substituindo a idéia de um passado longitudinal por um passado da memória como modalizadora do real.

Referências:

AGAMBEN, Giorgio. "O cinema de Guy Debord". Tradução de Antônio Carlos Santos, texto fotocopiado (a partir de *Image et memoire: écrits sur l'image, la danse et le cinéma*. Paris: Desclée de Brouwer, 2004).

BADIOU, Alain. *Pequeno manual de inestética*. Tradução: Marina Appenzeller São Paulo: Estação liberdade, 2002.

BARTHES, Roland. *A câmara clara*. Tradução de Júlio Castañon Guimarães Rio de Janeiro: Nova fronteira, 1984.

BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política; Obras escolhidas, volume I*. Tradução: Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 2008.

BENJAMIN, Walter. *Passagens*. Tradução do alemão: Irene Aron. Tradução do francês ao português: Cleonice Paes. Belo Horizonte: UFMG, 2006

