

Universidade Federal de Minas Gerais  
Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas  
Programa de Pós-graduação em Comunicação Social

BÁRBARA XAVIER FRANÇA

***HAMACA PARAGUAYA:***  
PERDA E TRABALHO DE LUTO NO CINEMA  
LATINO-AMERICANO CONTEMPORÂNEO

Belo Horizonte

2014

BÁRBARA XAVIER FRANÇA

***HAMACA PARAGUAYA:***  
PERDA E TRABALHO DE LUTO NO CINEMA  
LATINO-AMERICANO CONTEMPORÂNEO

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação Social, Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal de Minas Gerais, como parte dos requisitos necessários à obtenção do título de Mestre em Comunicação Social.

Área de concentração: Comunicação e Sociabilidade Contemporânea

Linha de pesquisa: Pragmáticas da Imagem

Orientação: Cláudia Cardoso Mesquita  
Coorientação: Roberta Oliveira Veiga  
PPGCOM/UFMG

Belo Horizonte

2014

301.16 França, Bárbara Xavier  
F814h Hamaca paraguaya [manuscrito] : perda e trabalho de luto  
2014 no cinema latino-americano contemporâneo / Bárbara  
França. - 2014.  
100 f. : il.  
Orientadora: Cláudia Cardoso Mesquita.  
Coorientadora: Roberta Oliveira Veiga.

Dissertação (mestrado) - Universidade Federal de Minas  
Gerais, Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas.  
Inclui bibliografia

1. Comunicação – Teses. 2. Cinema - Teses. 3. Hamaca  
paraguaya (Filme). 4. Paraguai – História e crítica – Teses. I.  
Mesquita, Cláudia Cardoso. II. Veiga, Roberta Oliveira . III.  
Universidade Federal de Minas Gerais. Faculdade de  
Filosofia e Ciências Humanas. IV. Título.

*Hamaca Paraguaya*: perda e trabalho de luto no cinema latino-americano  
contemporâneo

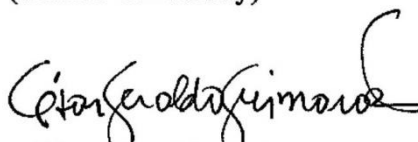
**Bárbara Xavier França**

Dissertação defendida e aprovada pela banca examinadora constituída pelos professores:



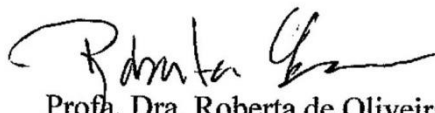
Prof. Dr. Idelber Vasconcelos Avelar

(Tulane University)



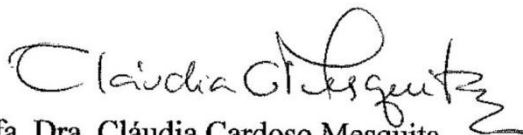
Prof. Dr. César Geraldo Guimarães

(PPGCOM/UFMG)



Profa. Dra. Roberta de Oliveira Veiga

(co-orientadora – PPGCOM/UFMG)



Profa. Dra. Cláudia Cardoso Mesquita

(orientadora – PPGCOM/UFMG)

Programa de Pós-graduação em Comunicação Social  
Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas  
Universidade Federal de Minas Gerais  
Belo Horizonte, 15 de maio de 2014.

*"Porque é irrecuperável toda a imagem do passado que  
ameaça desaparecer com todo o presente que não se  
reconheceu como presente intencionado nela".*

Walter Benjamin

## AGRADECIMENTOS

Parti do realismo mágico, passei pelo neorrealismo italiano e cheguei a um outro realismo, o do não dito, do oculto, do não visível, do quase nada em cena. Um realismo da dor. Os desejos de estudar uma identidade latino-americana foram transformados em alegorias, ruínas, fragmentos dessa identidade, para, em seguida, serem negados em favor da dor do desconhecido, este do qual nem se conhece ou reconhece identidade.

O percurso de pesquisa e escrita da dissertação parece ter acompanhado o processo de uma perda. Morte imprescindível para que o novo possa surgir. Um outro objeto, outro problema, outra pergunta, outro projeto. Que, como hoje percebo, nada mais é do que a continuação inevitável e desejada do projeto que foi outrora. A perda é o que se encontra quando se propõe a ler a história a contrapelo.

E neste trabalho de elaboração do luto, agradeço àquelas que toparam a empreitada comigo, acompanharam cada etapa, de forma detida, interessada e preocupada: Claudinha e Roberta, orientadoras. O trabalho sem a colaboração e o olhar preciso de cada uma não teria tomado o corpo, a maturidade e a dedicação que espero que ele contenha. Agradeço também a todos os colegas-amigos do Grupo de Pesquisa Poéticas da Experiência pelas reuniões instigantes e comentários construtivos, com especial atenção ao César, pelas conversas dentro e fora do grupo, oferecendo sugestões e interesses quando a ideia ainda estava em vias de virar projeto, e pelos caminhos apontados na qualificação, na qual também pude contar com a contribuição do Jair. Menciono também André, com seus comentários instigantes no seminário de projetos, interesse e auxílio no que a pesquisa se transformaria depois. Ao Gustavo, amigo da Letras e colaborador de todos os meus projetos, alegóricos ou não, agradeço pelas leituras, pelas referências, pelas sugestões de caminhos e pela disposição em ajudar, sempre.

Agradeço ao PPGCOM e a todos os companheiros de estudos, correrias e crises, do mestrado e do doutorado, com os quais compartilhei muitos sentimentos nos dois anos de pesquisa. Cito nomes queridos com o risco enorme de esquecer alguns: Marco Túlio, Heron Formiga, Mariana Souto, Nuno Manna, Fernanda Miranda, Débora Costa, Claudia Lapouble, Leandro Borges, Elias Santos, Rodrigo Campa, Luiza Lages, Igor Lage, Phellipy Jácome, Carol Abreu, Ana Carolina Lima, Fernanda Salvo, Victor Guimarães, Julia Fagioli, Glaura Cardoso Vale, Cris Lima, Carlos Jauregui, dentre muitos outros. Destaque especial para Bernard Belisário, por tudo.

Fora do ambiente acadêmico, mas inteiramente ligados a ele através das angústias e alegrias compartilhadas, agradeço carinhosamente a minha mãe, por estar sempre do meu lado em qualquer momento e a meu pai e meu irmão, pelo apoio e torcida. Não poderia deixar de citar, ainda, Isabella Mesquita, Priscila Dionízio, Alisson Paiva, Rafael Azevedo, Vicente Cardoso, Carolina Gurgel, Elder Barbosa, Marília Cabral, Felipe Mendes, Lívia Alcântara, Paula Santos, Débora Costa Barbosa, Carla Mapelli, Camila Camargos, Adriana Maneira, Ana Luisa Guimarães, Marcos Pedro e tantos outros amigos de tão diferentes origens, por enfrentarem o trajeto comigo.

Agradeço, por fim, à CAPES, por oferecer as condições necessárias para a realização desta pesquisa.

## RESUMO

Como o filme paraguaio *Hamaca Paraguaya* (Paz Encina, 2006) cifra a história? O filme apresenta um casal de velhos sentados em uma rede, reclamando das intempéries do dia e da ausência do filho, que partiu para uma guerra e possivelmente lá morreu. A dissertação associa o longa-metragem a uma série de outros trabalhos, produzidos na América Latina dos anos 2000 em diante, que também lidam com experiências menores, comezinhas, banais, até insignificantes, reunidos por Galo Alfredo Torres (2011) sob a categoria “neorrealismo cotidiano”. Os grandes acontecimentos são elididos, dando lugar ao cotidiano de personagens simples em seu próprio ambiente, constituindo narrativas em que não acontece praticamente nada. Diferentemente do cinema produzido na América Latina dos anos 1960 e 1970, com uma posição declaradamente crítica com relação às mazelas do então chamado Terceiro Mundo, ao imperialismo norte-americano, à corrupção política, à exploração dos povos e à colonização de sua cultura, o cinema apontado por Torres parece se abster dessas questões. Segundo Andrea Molfetta (2011), o ímpeto crítico do cinema de outrora deu lugar a filmes que trabalham com personagens enlutados, presos ao passado, vivendo histórias que não avançam. Se é possível apontar essa mudança de posicionamento de um cinema para o outro, indagamos como *Hamaca Paraguaya* lida com a história, tendo como ponto de partida a questão da perda do filho. Para isso, problematizamos o conceito de “neorrealismo cotidiano” de Torres e os aspectos do cinema latino-americano contemporâneo apontados por Molfetta, e acionamos o neorrealismo italiano para discutir um cinema da perda. Através da análise da *mise-en-scène*, do extracampo e do tempo em *Hamaca*, sugerimos um filme em estado de melancolia.

**Palavras-chave:** *Hamaca Paraguaya*; Paraguai; cinema latino-americano; perda; luto e melancolia.

## **ABSTRACT**

How does *Hamaca Paraguaya* (Paz Encina, 2006) impart history? The Paraguayan film presents an old couple laid down in a hammock, complaining about life matters and the absence of their son, who has joined the army and has probably died in the battlefield. The movie can be associated with a number of other Latin American films produced in the 21st century. They also deal with petty, trivial, even insignificant, experiences, that Galo Alfredo Torres (2011) grouped together under the label of “daily neo-realism”. The major events are suppressed, giving place to the everyday life of ordinary characters in their customary environment, engendering narratives in which virtually nothing happens. Contrary to the tendency of the Latin American cinema from the 1960's and 70's, which adopted an explicitly critical position towards the misery in the Third World, the North-American imperialism, the political corruption, the exploitation of people, and the cultural colonization, the cinema of Torres seems to refrain from these issues. According to Andrea Molfetta (2011), the creative impulse of the former movies has been replaced by films that present mourning characters stuck in the past, living a life that never moves forward. In an attempt to identify this change of attitude, we investigate how *Hamaca* deals with history, taking the absence of the son as the starting point of the analysis. To that end, we revise Torres' concept of “daily neo-realism” and the traits of Latin-American contemporary cinema presented by Molfetta. We also resort to Italian neo-realism in order to discuss the idea of a cinema of absence. By analyzing the *mise-en-scène*, the off-screen and the temporality in *Hamaca*, we propose that this is a movie in state of melancholia.

**Keywords:** *Hamaca Paraguaya*; Paraguay; Latin-American contemporary cinema; loss; mourning and melancholia.

## SUMÁRIO

|   |    |
|---|----|
| Resumo .....  | 8  |
| Abstract.....   | 9  |
| Sumário.....  | 10 |
| Introdução.....   | 11 |
| O Cinema latino-americano contemporâneo e a perda.....      | 19 |
| 1. Tendências .....   | 19 |
| 1.1. Novo cinema latino-americano, viagens e natureza ..... | 20 |
| 1.2. Neorealismo cotidiano.....                             | 24 |
| 1.3. Cotidiano?.....  | 28 |
| 2. Cinema da perda .....                                    | 33 |
| 2.1. A heterogeneidade e a perda.....                       | 35 |
| 3. América Latina: o que se perdeu? .....                   | 39 |
| <i>Hamaca Paraguaya: uma leitura</i> .....                  | 45 |
| 1. Das categorias.....                                      | 45 |
| 2. <i>Mise-en-scène</i> .....                               | 49 |
| 2.1. Os espaços e os corpos .....                           | 49 |
| 2.2. Profundidade e literalidade.....                       | 56 |
| 2.3. A natureza, a guerra e o aquém da história.....        | 58 |
| 3. Extracampo.....  | 63 |
| 3.1. Ao lado e alhures .....                                | 63 |
| 3.2. A guerra e a ausência do filho .....                   | 67 |
| 3.3. As vozes e o guarani .....                             | 70 |
| 3.4. Cândida e Ramón à margem.....                          | 70 |
| 4. Tempo.....   | 72 |
| 4.1. Circularidade e suspensão .....                        | 72 |
| 4.2. Pausa: ver e ouvir .....                               | 78 |
| 4.3. Perda e melancolia.....                                | 80 |
| Epílogo: história e resto.....                              | 85 |
| Considerações finais .....                                  | 93 |
| Referências bibliográficas .....                            | 96 |
| Filmografia .....   | 99 |

## Introdução

*Péva nde lájantema... ñaha'arövako ndouséi. Che ymámi há'e avei la a  
medidake ndokyvéi oky aguï. Pero ko 'ägua ahecháma la ñaha'aröva  
ñaha'arö reiha.*

Esse é apenas um costume seu, Ramón, o que se espera nunca quer vir. Antes eu dizia que quanto menos chove, mais próxima está a chuva, mas agora vejo que o que se espera, se espera em vão<sup>1</sup>.

Cândida

Uma guerra, um filho ausente e uma espera incessante. Em *Hamaca Paraguaya*, filme lançado em 2006, a jovem diretora Paz Encina nos apresenta um ambiente em meio a uma mata fechada, cujo chão está coberto de folhas secas. Lá um casal de velhos escolherá, entre duas grandes árvores, amarrar sua rede. Desde o nascer do sol até o cair da noite eles permanecerão, sempre esperando o que, nas palavras de Cândida, nunca vem. Cândida é a mãe, que partilha a rede com Ramón, o pai, enquanto falam dos latidos da cadela, do calor insuportável, da chuva iminente, do filho que se foi e de uma guerra distante.

Os personagens são apreendidos em planos-sequência que criam um tempo dilatado e nos mergulham na duração concreta da realização de seus gestos, ou, mais radicalmente, na duração do “nada”, da pura espera. O acontecimento que causou a ausência do filho transcorre em algum outro lugar bem longe dali, mas a morte está sempre à espreita, prestes a ser confirmada, mesmo que constantemente negada pelos pais. E eles não parecem ter meios para lidar com essa ausência, seja politicamente – trata-se de camponeses, à margem das decisões e subordinados a elas –, seja emocionalmente. A guerra levou o filho de Cândida e Ramón e suas vidas não podem seguir adiante senão mutiladas.

Assistir a *Hamaca Paraguaya* é uma experiência difícil. Os personagens estão posicionados a tal distância do espectador que quase não podemos identificar o que eles estão fazendo, que tipo de objeto estão manuseando, para onde ou o que estão olhando, bem como

---

<sup>1</sup> No original: “Esa ya es tu costumbre nomás, Ramón, lo que se espera, nunca quiere venir. Yo antes decía que cuanto menos llueve más cerca está la lluvia, pero ahora veo que lo que se espera, se espera en vano”. (Tradução nossa, assim como todas as outras subsequentes).

qual expressão ilumina seus rostos, ainda que seja possível notar o ato de descascar alguma coisa, de se abanar, de se mover na rede. A câmera sempre para e os longos planos-sequência nos submetem à contemplação daquilo que mal se pode ver. E o que ouvimos é repetitivo, fragmentado, até enigmático. As vozes estão sobrepostas às imagens e não são sincrônicas. Na banda sonora, aliás, há personagens não visíveis, cujas vozes constituem diálogos com Cândida e Ramón, através dos quais ficamos sabendo que o filho, em decorrência da tal guerra, se despede, e que, por causa dela, pode ter morrido. Além do mais, os diálogos, todos eles, são em guarani, língua indígena, também oficial no Paraguai junto com o espanhol, mas ainda estigmatizada, ligada à pobreza e à marginalidade, falada em sua maioria por habitantes da zona rural (ROMERO, 2012, p.312).

*Hamaca Paraguaya* é o primeiro longa-metragem rodado em 35mm no país desde 1978. O último, *Cerro Corá*, um épico dirigido por Guillermo Vera, é resultado do investimento da ditadura de Alfredo Stroessner para a realização de um grande projeto fílmico sobre a Guerra da Tríplice Aliança (1864-1870), contra Uruguai, Argentina e Brasil, também conhecida como Guerra do Paraguai ou Guerra Grande. De acordo com Romero (2012), o filme se dedica inteiramente a reforçar o discurso histórico a respeito de Francisco Solano López, ditador paraguaio à época, como *o herói* nacional. Para a autora, o projeto de retomar esse evento pode ser justificado pela ideia de que, se apesar de todas as mortes deixadas pelo regime de Solano López, ele continuava a ser reverenciado, Stroessner, com tantos crimes sob sua responsabilidade, também deveria ser apoiado. Um agradecimento ao “grande líder” de outrora pelo apoio à cultura do país aparece inclusive na introdução do filme que, conforme Paz Encina (2007), conta em seu *casting* com os filhos de López.

Quase trinta anos depois, *Hamaca* surge retomando outro conflito, a Guerra do Chaco (1932-1935). Segundo David Zook Jr. (1962), a luta contra a Bolívia, motivada pelo interesse no petróleo, se desenvolveu no chamado Chaco Boreal, zona situada ao norte do conjunto conhecido como *Gran Chaco* e caracterizada pela presença de um deserto árido, “onde o suco dos cactos substitui a água e os insetos chupadores de sangue fervem aos milhões” (ZOOK JR., p.21, 1962). A guerra é lembrada pelo feito heroico do Paraguai que, em desvantagem no poderio bélico e no número de soldados, vira o jogo e vence a disputa por um território tão inóspito e seco que a sede se tornara o pior inimigo, para os dois lados em guerra. Como dizia Augusto Roa Bastos, grande escritor e roteirista paraguaio, sobre a Guerra da Sede: seria vencedor aquele que conseguisse levar água às suas linhas de frente. A vitória paraguaia fez o país entrar em um período de otimismo que, conforme Charles Arnade (1962), favoreceu a

permanência do modelo político vigente e do ordenamento social característico da América Espanhola do século XVIII, marcado ainda pelo caudilhismo – não muito diferente de outros países latino-americanos. Paradoxalmente, se nos anos 1970, para exaltar a cultura nacional, o cinema retoma uma guerra que devastou quase metade da população do país e da qual o Paraguai saiu perdedor e humilhado, o filme de Encina se apropria de uma guerra vitoriosa para falar de seus mortos e da dor dos que ficam.

A diretora nasceu em Assunção em 1971 e, antes do longa, já havia realizado os curtas *La siesta* (1997), *Los encantos del jazmín* (1996), *Hamaca Paraguaya* (2000), homônimo, e *Supe que estabas triste* (2001). Ela se formou em cinema na Argentina e trabalhou com cineastas como Pablo Trapero e Lucrecia Martel. Em seu texto *Arrastrando la tormenta* (2008), Encina comenta que uma de suas motivações para levar a cabo o projeto de *Hamaca* era abordar ou retratar o silêncio presente tanto na história<sup>2</sup> como no cinema paraguaios. “Até a data de hoje, somos o único país na América do Sul que não conta com um Instituto de Cinematografia; Equador tem um desde 18 de outubro de 2006 e a partir de então, nós somos os únicos. Ou os últimos” (ENCINA, 2008, p.331-332)<sup>3</sup>.

John King (1994), no livro *El carrete mágico: una historia del cine latinoamericano*, atribui ao longo período de ditadura Stroessner, de 1954 a 1989, um dos motivos pela quase ausente produção cinematográfica no país, envolto em medo, tortura, prisão e repressão. “A comunidade cultural foi molestada e dividida: muitos viveram a solidão do exílio ou permaneceram asfixiados no país. Alguns artistas produziram trabalhos notáveis nestas condições – os escritos de Roa Bastos são exemplares nesse sentido - mas no cinema o trabalho foi escasso e isolado” (KING, 1994, p.150)<sup>4</sup>.

De acordo com o autor, em meados dos anos 1960, surgiu um movimento de cinema independente liderado por cineastas como Carlos Saguier e Jesús Ruiz Nestosa, que produziram vários curtas sobre aspectos da cultura do país. Em 1969, Saguier teve a “audácia” de lançar *El Pueblo*, um documentário de 40 minutos sobre o cotidiano, a religião e

---

<sup>2</sup> Neste trabalho optamos por grafar “história” sempre com ‘h’ minúsculo. Ao padronizar, assumimos que os diferentes sentidos do termo, que pode se referir à narração sistemática dos fatos passados que constituem a memória de um povo, ao enredo desenvolvido pela narrativa fílmica, à narração de vivências, dentre outros, são passíveis de identificação conforme o contexto em que a palavra é acionada.

<sup>3</sup> No original: “A la fecha, somos el único país en América del Sur que no cuenta con un Instituto de Cinematografía; Ecuador lo tiene desde el 18 de octubre de 2006 y desde ese momento, nos constituimos los únicos. O los últimos”.

<sup>4</sup> No original: “La comunidad cultural fue hostigada y dividida: muchos vivieron la soledad del exilio o permanecieron asfixiados en el país. Algunos artistas produjeron trabajos notables en estas condiciones —los escritos de Augusto Roa Bastos son ejemplares a este respecto— pero en cine el trabajo fue escaso y aislado”.

a pobreza desta “‘terra sem homens e homens sem terra’, nas palavras de Roa Bastos” (KING, 1994, p.151)<sup>5</sup>. O feito foi reconhecido pela revista de cinema peruana *Hablemos de cine* com a exclamação “o cinema paraguaio existe!”, mas o filme foi logo censurado pelos próximos vinte anos de ditadura. Somente filmes como *Cerro Corá*, produzido sob auspícios estatais, tiveram chance de chegar à audiência.

Mesmo com a queda da ditadura, no fim dos anos 1980, e a passagem para um regime democrático, Encina afirma que o quadro anterior – política, social, econômica e cinematograficamente falando – não se modificou expressivamente. A diretora queria falar, então, do silêncio como inexistência de um cinema que exprimisse, como ela diz, a identidade paraguaia, mas também do silêncio como característica de um povo. Com uma história marcada por guerras e pela sucessão de regimes totalitários, seus conterrâneos estariam presos a um passado glorioso, sempre esperando que os dias melhores retornassem<sup>6</sup>.

É como se as ditaduras e as guerras não tivessem acabado. A ideia inicial do filme – contar a ausência do filho de Cândida e Ramón, e como essa perda deveria ser dolorosa para os pais –, afigurou-se então, para Encina, como algo mais abrangente: ela percebeu que estava abordando a história do Paraguai dos últimos 200 anos. Em suas palavras, o filme “(...) tinha uma locação totalmente circular, com dois personagens que entravam e saíam constantemente de um buraco negro... de uma boca de lobo. Me dei conta, um dia, de que contava a história da continuidade da continuidade” (ENCINA, 2008, p.341)<sup>7</sup>.

Ao espectador não familiarizado com a história e a realidade paraguaias – o filme foi visto em vários festivais ao redor do mundo, ganhando inclusive o Prêmio da Crítica na mostra *Un certain regard* do Festival de Cannes de 2006 –, *Hamaca* apresenta dois velhos sentados em uma rede, reclamando do calor, dos latidos da cadela e da ausência do filho. Os personagens não visíveis pronunciam palavras como “chaco”, “14 de junho”, “bolivianos”, mas elas informam pouco. Embora o esclarecimento de que se trata da Guerra do Chaco esteja presente na sinopse, o filme não o explicita, oferecendo apenas algumas pistas nos diálogos.

---

<sup>5</sup> No original: “‘tierra sin hombres y hombres sin tierra’, según palabras de Roa Bastos”.

<sup>6</sup> Eva Romero (2012) aponta a Guerra da Tríplice Aliança e a Ditadura Stroessner como os dois momentos que mais deixaram marcas no que ela chama de *paraguayidad*, marcada pela fixação no passado. Apesar de toda a violência cometida nestas ocasiões, as pessoas a neutralizariam em uma nostalgia com relação aos considerados tempos melhores, em que havia menos crimes e a comida era mais barata do que nos dias de hoje. No original: “The legacy of the Triple Alliance War and the Stroessner regime involve pessimism about the future and turning a blind eye toward the past violence of the regime, neutralizing it in a nostalgic reminiscence of better times when there was less crime and more cheap food” (ROMERO, 2012, p.317).

<sup>7</sup> No original: “(...) tenía ya una locación totalmente circular, con dos personajes que entraban y salían constantemente de un agujero negro... de una boca de lobo. Me di cuenta, un día, de que contaba la historia de la continuidad de la continuidad”.

Não entendemos a língua, mal vemos os personagens, não conhecemos o Chaco e nem sabemos que ele foi alvo de disputa com o país vizinho. Pode ser até que nem percebamos que tudo se passa no Paraguai. O que conseguimos apreender são antes estados emocionais do que informações e explicações; esses estados não nos são transmitidos por performances carregadas e diálogos dramáticos, mas pela forma contida, lacunar e intrigante que o filme nos oferece. E talvez aí esteja a sua grande potência. O estranhamento pelo desconhecido aliado ao reconhecimento de uma perda nos fez desejar indagá-lo de maneira mais detida, ponto de partida para este nosso trabalho. Tomamos a dor da ausência de um filho – aquilo que na relação com o filme podemos apreender mais claramente – para indagar a história.

“Você tem que defender o seu país”, diz Ramón a Máximo, mesmo que a contragosto, conferindo alguma importância histórica ao conflito. No entanto, no filme a guerra não é figurada, ela nem mesmo é nomeada. Na percepção de Cândida e Ramón, é uma guerra inconveniente, indesejada e desconhecida, mas que parece os envolver inteiramente. Ficam as indagações: Que guerra é essa? Por que e como ela se relaciona aos personagens? O que essa relação nos diz? O filho se foi; qual é a dimensão dessa perda? Como o filme lida com ela? Se, como queria Paz Encina, o filme pode ser pensado como a expressão do estado de um povo e de sua trajetória, elaboramos nossa pergunta central: como *Hamaca Paraguaya* cifra a história e possibilita reflexões a respeito de seu tempo?

*Hamaca* pode ser relacionado a uma série de outros filmes lançados na América Latina do início dos anos 2000 em diante. Os silêncios, os tempos-mortos e a banalidade do cotidiano de personagens simples são apontados como alguns dos elementos que constituem escolhas frequentes neste cinema recente. O autor equatoriano Galo Alfredo Torres (2011), referindo-se inclusive ao longa paraguaio, chega a nomear essa leva de filmes de cineastas jovens e independentes de “neorrealismo cotidiano”. A pesquisadora argentina Andrea Molfetta (2011), por sua vez, também interessada nos traços comuns a este cinema contemporâneo, ressalta como é frequente a apresentação de sujeitos sem rumo, cujas histórias não avançam e que estão sempre olhando para trás, como que ligados a algo que foi perdido, enlutados.

Os filmes englobados no que Torres (2011) denomina *novíssimo cine latinoamericano* são por vezes contrapostos ao cinema de meados do século XX, que deu expressão e reconhecimento para a produção cinematográfica da América Latina. Compara-se e contrasta-se, à forte crítica política e social e ao apelo militante contra as injustiças do imperialismo, o comezinho e o “menor” dos filmes recentes. Molfetta (2011), por exemplo, os critica por

aparentemente perderem aquela dimensão de reflexão histórica, resistência e luta políticas. Para ela, as obras evidenciam a impossibilidade do cinema latino-americano contemporâneo de narrar a partir de um ponto de vista pós-colonial, sendo os caminhos incertos e a passividade dos personagens frente ao que os acomete fatores que indicariam a diluição de um ímpeto transformador de seu contexto.

Em *Hamaca*, as consequências da perda nos conduzem à sugestão de um filme sob a ação do trauma. “Trauma” remete ao sentido grego de “ferida” e, de acordo com Charles Figley (1985), refere-se a um “estado emocional de desconforto e estresse decorrente de memórias de uma experiência extraordinária, catastrófica, que destrói o senso de invulnerabilidade do sobrevivente” (FIGLEY, 1985, p.XVIII)<sup>8</sup>. Esse estado, provocado pela guerra em *Hamaca*, não nos parece ignorar ou encerrar o potencial político da escritura fílmica, tão caro ao cinema latino do século passado, mas sim experimentá-lo sob novas formas. Motivados por essa hipótese, duvidamos do diagnóstico apresentado por Molfetta (2011), indagando justamente as possibilidades de reflexão histórica e política que nos colocam o filme paraguaio.

Para tanto, apresentamos primeiramente uma discussão mais aprofundada sobre o chamado “neorrealismo cotidiano” e o cinema latino-americano recente. Depois, seguindo a sugestão contida no termo cunhado por Torres (2011), acionamos o neorrealismo italiano, discutindo a pertinência da referência a esse movimento, e os limites de sua convocação. Mais do que isso, o retorno ao cinema italiano do pós-Segunda Guerra Mundial se justifica sobretudo pela lida com a perda. Pioneiro no movimento do cinema moderno, o neorrealismo é considerado um cinema inaugural no enfrentamento do legado da guerra. O conflito teria acarretado a perda do vínculo dos homens com o mundo, o não reconhecimento da realidade ao redor, tornada estranha, à parte, “heterogênea” (Bergala, 1984). Assim, a dificuldade de narrar, de criar ficções a partir de um mundo que não mais se reconhece, que perdeu sua coerência, tornando-se objeto de estranhamento e questionamento, nos motiva a buscar o neorrealismo italiano para abordar *Hamaca Paraguaya*, que parece se debater com questões similares.

Posteriormente, passamos para o encontro mais detido com o filme. Propomos um percurso em que a obra tem centralidade, refazendo o caminho de quem parte de um primeiro

---

<sup>8</sup> No original: “(...) we use the concept of trauma to represent an emotional state of discomfort and stress resulting from memories of an extraordinary, catastrophic experience which shattered the survivor’s sense of invulnerability to harm”.

contato e busca avançar, juntando os fragmentos que *Hamaca* nos oferece, deparando-nos com os limites que estes se nos impõem para construir sentidos a partir do que vemos e ouvimos. A leitura do filme envolve, portanto, a análise de sua escritura, mas também uma pesquisa histórica acerca das questões por ele suscitadas. As informações adquiridas pela pesquisa são acionadas pelas “pistas” oferecidas pelo filme, e aparecem no texto à medida que as dúvidas surgem, em um esforço de entendimento.

Elaboramos três categorias que nos apoiarão neste percurso: “*mise-en-scène*”, “extracampo” e “tempo”. Acreditamos que elas abarcam, na leitura do filme, a problemática da perda, e permitem expandir a discussão para além das bordas do quadro. A categoria “*mise-en-scène*” nos permite focalizar primordialmente a relação dos corpos dos personagens com a câmera, bem como as maneiras pelas quais o lugar ocupado por eles exprime sua situação frente à ausência do filho. Apresentamos cada um dos espaços que compõem o filme, como eles são constituídos e a maneira como Cândida e Ramón se relacionam com eles e com o espaço outro, distante, da guerra. Conceitos como “não profundidade” (Daney, 2007) e “aquém da história” (Ishaghpour, 2004) são chaves para a discussão nesse item.

Já a categoria “extracampo” procura dar conta dos desafios que os diálogos na banda sonora nos impõem. Tais diálogos, que guardam as situações decisivas e dramáticas do filme, estão sobrepostos às imagens, mas, por vezes, parecem ter origem “ao lado” delas, fora de campo. Noutros momentos, eles marcam claramente seu pertencimento a outros tempos e espaços, mas, ainda assim, trazem informações que nos permitem compreender um pouco mais o que se passa com Cândida e Ramón. Indagamo-nos sobre que Chaco é esse e o que ele tem a ver com os pais que perderam seu filho.

Na categoria “tempo”, focalizamos diferentes formas de o filme construir sua temporalidade, circular ou linear, e discutimos a possibilidade de uma terceira forma se manifestar, a de um tempo suspenso, um tempo de pausa. Essa ideia, que se apoia sobretudo nos tempos-mortos, na inação dos personagens, no seu silêncio e nas suas repetições, nos conduz a pensar no tempo do melancólico. Levamos a cabo uma discussão acerca da melancolia e da resistência ao trabalho de luto, buscando dar conta da relação dos pais com a possibilidade da confirmação da morte do filho.

Por fim, como um epílogo, apropriamo-nos do conceito benjaminiano de história e do conceito de resto para posicionar *Hamaca Paraguaya* frente ao cinema latino-americano contemporâneo e à própria história do Paraguai e da América Latina. Discutimos as operações substitutivas inerentes à lógica do mercado e também aos trabalhos de elaboração do luto,

detendo-nos nos resíduos produzidos por essas operações que, como rastros, permitem barrar o *continuum* da história oficial e constituir outras versões.

## O CINEMA LATINO-AMERICANO CONTEMPORÂNEO E A PERDA

### 1. Tendências

Há uma tendência no cinema latino-americano contemporâneo de certa modéstia na construção de narrativas e de economia nas escolhas formais. Opta-se por personagens comuns em seu cotidiano, bem distantes dos grandes líderes populares. São pessoas que dobram a próxima esquina, que trabalham no depósito de supermercados ajeitando as mercadorias, como em *Gigante* (Adrian Biniez, 2009), que concertam carros (mas que, curiosamente, atuam como lutadores nas horas vagas), balconistas de lojas de autopeças, como em *Lake Tahoe* (Fernando Eimbcke, 2008), entregadores de pizza e crianças entediadas por causa do feriado – *Temporada de patos* (Fernando Eimbcke, 2004) –, trabalhadores do campo [*Luz Silenciosa* (Carlos Reygadas, 2007), *La Libertad* (Lisandro Alonso, 2001)], empregadas domésticas [*Histórias Mínimas* (Carlos Sorín, 2002)], donos e empregados de fábricas de meias [*Whisky* (Juan Pablo Rebella e Pablo Stoll, 2004)], ou mesmo agiotas, como em *Octubre* (Daniel Veja e Diego Veja, 2010). Para além de suas ocupações, são personagens solitários, angustiados, melancólicos, personagens que buscam (parentes, animais de estimação, lugares) e personagens que esperam. É o caso, por exemplo, de Argentino Vargas em *Los Muertos* (Lisandro Alonso, 2004) e de Cândida e Ramón em *Hamaca Paraguaya* (Paz Encina, 2006).

A escolha por essas pessoas mais simples – na hierarquia social e no sistema de status –, que parecem caminhar na contramão da contemporaneidade, preferindo parar, em vez de seguir o fluxo das ambições de mercado, desacelera também suas narrativas. O ritmo desses filmes é aquele que esses personagens levam para realizar suas ações (ou até para não realizar nada). Preparar um bolo, andar de bicicleta, cruzar a cidade, nadar, remar, capinar, lavar roupas, por exemplo, são atividades apresentadas em sua duração, dificilmente reduzidas a síntese ou motivação narrativa. E, muitas vezes, essas cenas desmotivadas ou desdramatizadas não estão ali para ocupar brechas, lacunas ou respiros dentro de uma história maior que as envolve. Como constata a pesquisadora argentina Andrea Molfetta (2011), referindo-se a alguns filmes desse cinema latino-americano do novo século, o tempo do ócio e das ações cotidianas é o tempo do próprio filme, que dificilmente ultrapassa alguns dias, colocando o espectador em uma sensação de puro presente. Presente que, com frequência, nos apresenta personagens errantes, em trânsito, em uma busca sem motivo claro ou rumo definido.

### 1.1. NOVO CINEMA LATINO-AMERICANO, VIAGENS E NATUREZA

Em seu texto “Naturaleza y personaje en el cine latino-americano del nuevo siglo”, Molfetta (2011) analisa os filmes *Qué tan lejos* (Tania Hermida, 2006), equatoriano; *Cómo pasan las horas* (Inés de Oliveira Cézar, 2004), argentino; *Cinema, aspirinas e urubus* (Marcelo Gomes, 2005), brasileiro; *O ano em que meus pais saíram de férias* (Cao Hamburger, 2006), uma coprodução entre Brasil e Argentina; e *Lo más bonito y mis mejores años* (Miguel Boulocq, 2005), boliviano. Instigada pelas viagens ou pequenos deslocamentos que constituem as narrativas, a autora se atenta para as motivações que colocam os personagens em trânsito, sondando o que elas podem dizer de um sintoma ou de um estado latino-americano atual.

No deslocar dos indivíduos, cada vez mais se distanciando da urbanidade, a autora identifica um aspecto que alça a tendência desse cinema recente, no que tange à relação com a natureza. O espaço natural, muito explorado nos filmes analisados, é antes lugar de fuga e de exposição de questões interiores do que alibi para exaltação ou metáfora do poder nacional, como queria um cinema latino-americano dos anos 1960-70. No entanto, endossando o caráter inerte e autorreflexivo do cinema em pauta, tais questões interiores permanecem irresolutas, inacabadas. O encontro com a natureza, pelos personagens, é o encontro com seus próprios vazios. Conforme Molfetta (2011), cujas obras analisadas aproximam-se de *road movies*, há grande diferença entre esses trabalhos e os filmes de estrada clássicos, nos quais personagens imersos em algum conflito lançam-se nas *highways* buscando soluções ou descobertas para suas questões interiores.

As viagens dos personagens desse cinema contemporâneo não são transformadoras de si mesmos ou de seus contextos, pois se mostram sem rumo claro e sem orientação. Em *Cómo pasan las horas*, por exemplo, as viagens, separadas, de um casal aparentemente desconectado e fora de sintonia – o homem vai para o litoral com o filho e a mulher para o campo com sua mãe – não apresentam, na visão da autora, mudança alguma, exceto para o homem, que morre ao final. Os longos silêncios e os poucos diálogos presentes no filme evidenciam um estado já de inércia. *Que tan lejos* apresenta uma jovem universitária, Tristeza, infeliz na realização de sua meta: impedir o casamento de seu ex-namorado. Esperança, sua companheira de viagem, por sua vez, é uma típica turista, viajando e registrando as paisagens e os costumes locais sem uma motivação mais precisa ou sem reflexões mais profundas. Segundo a autora, estes são exemplos de viagens intransitivas, e os

sujeitos nelas envolvidos parecem seguir sempre olhando para trás. “Há, nos personagens desses filmes, quase sempre, antes que a descoberta de uma nova situação, o luto pelo perdido, por aquilo que se deixou para trás” (MOLFETTA, 2011, p.48)<sup>9</sup>. Conforme as análises realizadas pela autora, não há um espírito de busca nesses deslocamentos, como nos filmes tradicionais do gênero; há antes uma tentativa de fuga de condições que lhes foram impostas, como a ditadura em *O ano em que meus pais saíram de férias*; a opressão sobre a mulher, sentida sobretudo por Tristeza em *Que tan lejos*, diante dos padrões de sucesso e beleza de uma sociedade machista; a monotonia do casamento em *Cómo pasan las horas*; e a supérflua condição de turista, vivida por Esperança no mesmo filme. Nada de ponto de chegada, total ausência de rumo.

Poderíamos relacionar isso com a experiência do flâneur romântico das grandes cidades, bem como com a atitude igualmente melancólica em relação à história, tal como a descreve Benjamin. No entanto, nesse conjunto de filmes, esse perambular é continental, ao encontro da natureza, encontro no qual se desvendam, sem resolução, os conflitos pessoais. (MOLFETTA, 2011, p.48)<sup>10</sup>.

Aliás, essa relação com a natureza é um dos aspectos que mais contribuem para identificar um movimento ou um olhar que diferencia esses filmes do que se fazia em certo cinema latino-americano anterior. Falando especificamente de *Cómo pasan las horas*, a autora diz que as cenas da natureza, em sua presença mutante e, ao mesmo tempo, persistente, alternadas às cenas com os personagens, raramente apresentados no mesmo plano, justapõem um sentido de estancamento ao de mudança, proporcionado pela viagem que constitui o filme. Enquanto os planos compostos pela mulher ou pelo homem são estáticos, aqueles do mar, do vento, dos pássaros, evidenciam o movimento, a transformação, em composições imagéticas e sonoras que beiram o onírico. É no enfrentamento e na comparação com a condição natural que o indivíduo traz aquilo que nele existe de mais humano, isto é, a transformação, a crise, a capacidade de pensar e reagir frente à história.

No entanto, essa história é aqui apresentada como monolítica e imanente, tal qual a história natural, o que, na leitura de Molfetta (2011), pode ser pensado como um aspecto da

---

<sup>9</sup> No original: “Hay en los personajes de estos filmes, casi siempre, antes que el descubrimiento de una nueva situación, el luto por lo perdido, por aquello que se dejó atrás”.

<sup>10</sup> No original: “Podríamos relacionar esto con la experiencia del flâneur romántico de las grandes urbes, además de con una actitud melancólica en relación a la historia, tal como la describe Benjamin. Sin embargo, en el conjunto de estos filmes, este deambular es continental, al encuentro de la naturaleza, encuentro en el que se desvendam, sin resolución, los conflictos personales”.

relação dos próprios realizadores com seus contextos. “(...) Esse modo de mostrar a história (humana, política) como história natural é um modo de falar de como a sentem os autores: a história política e cultural se ‘naturaliza’ quando é sofrida como opressão” (MOLFETTA, 2011, p.51)<sup>11</sup>. A articulação entre natureza e história, tal como apresentada nesses filmes, é considerada pela autora, ainda, como uma “equação dramática original” e de “grande força estilística” para o cinema do novo século.

Esses filmes colocam seus personagens em um lugar onde tudo já está dado, não é questionado, e nada se pode fazer. A história é conhecida unicamente através dos personagens que, por sua vez, são inertes ou desmotivados. Uma das razões para esse movimento em direção ao “eu”, em detrimento do nacional ou outra forma de coletividade, pode ser buscada na desaceleração da indústria, conduzindo os cineastas ao cinema independente, de acordo com Gabriel Domínguez Partida (2013). Abordando o filme *Lake Tahoe* (Fernando Eimbcke, 2008), o autor comenta especialmente as transformações ocorridas no cinema mexicano desde sua “era de ouro”. Segundo o autor, a produção cinematográfica passou de um período de intensa atividade, apoiada e influenciada por Hollywood, a um momento de perda expressiva de público para a televisão – guardadas as especificidades nacionais, essas transformações poderiam ser estendidas para um contexto latino-americano mais geral.

As políticas de incentivo em vigor até o fim dos anos 1970 deram lugar a um movimento de “reprivatização”, o que, nas palavras do autor, enfraqueceu a indústria do cinema, em paralelo com o crescimento da produção televisiva. Como uma alternativa ao enfraquecimento da produção cinematográfica, de acordo com Partida (2013), a liberdade para trabalhar e a vontade de repensar as idiossincrasias do cinema nacional motivaram novos cineastas. Jorge Ruffinelli, nesse sentido, acrescenta que houve um processo de progressiva independência com relação à produção de estúdios, produção esta “(...) cuja influência diminuiu até desaparecer (...) dando lugar a um inovador e vigoroso cinema independente” (RUFFINELLI apud PARTIDA, 2013, p.3)<sup>12</sup>.

As alegorias nacionais, os diagnósticos sociais e o apelo didático das obras de outrora deram lugar a um cinema mais intimista, estrelado por heróis menores, homens ordinários na pequenez de suas vidas. Não queremos com isso afirmar que essas obras do cinema latino-

---

<sup>11</sup> No original: “(...) este modo de mostrar la historia (humana, política), cómo historia natural es un modo de hablar de cómo la sienten estos autores: la historia política y cultural se “naturaliza” cuando es padecida como opresión”.

<sup>12</sup> No original: “(...) cuya influencia disminuyó hasta desaparecer (...) dando paso a un innovador y vigoroso cine independiente”.

americano do “pós-virada de século” não apresentem reflexões acerca de temas outros que a elas subjazem ou que as ultrapassam, embora elas não pareçam empenhadas em expor essas reflexões, deixando-as para o âmbito da assimilação e interpretação do espectador. Os longos planos-sequência de que se servem, a câmera imóvel, a escassez de cortes, além da trilha sonora diegética e modesta, conduzem o espectador para uma relação antes de contemplação do que de identificação e envolvimento emocional com seus argumentos e protagonistas.

A essas características ressaltadas por Molfetta (2011), sobretudo em *Cómo pasan las horas*, poderíamos acrescentar o “em trânsito” dos personagens. São traços que ela considera decorrentes de uma história opressora e que usurpa o direito de resposta, e que podem ser pensados, acreditamos, como tentativas de abordar, elaborar ou cifrar a própria história. Se a natureza de *Cómo pasan las horas* evidencia a aparente impossibilidade de mudança de uma vida, algo como “sempre foi assim”, os vulcões de nomes incas em *Que tan lejos* se escondem dos estrangeiros, como revela o personagem Jesus, expondo uma relação de resistência ao colonizador. Aliás, embora Tristeza não atinja seu objetivo inicial de impedir um casamento e se sinta estrangeira em seu próprio país, sua incursão pelas paisagens montanhosas do Equador a faz refletir sobre o machismo da sociedade cuencana e sobre a greve dos indígenas, da qual pouco sabemos e só obtemos rastros, como os galhos que bloqueiam as estradas.

Conforme a autora, o que se encontra nesses dramas cujos personagens enveredam por viagens intransitivas é “apatia, falta de esperança, opressão vivida nos espaços íntimos [e] falta de juízo histórico” (MOLFETTA, 2011, p.53)<sup>13</sup>. Acreditamos, entretanto, que mesmo a apatia e a falta de esperança podem configurar maneiras de se fazer algum tipo de juízo histórico, talvez não de uma forma declarada, ou mesmo pronunciada pelos personagens, mas sim constituída pela *mise-en-scène*, pela montagem, pelo extracampo, dentre outros aspectos da escritura fílmica que também permitem sugeri-lo.

Ainda que *Hamaca Paraguaya* não se enquadre exatamente no corpus trabalhado por Molfetta (2011), organizado em torno dos deslocamentos dos personagens, há aspectos semelhantes que nos permitem aproximá-los. Trata-se também de um filme cujos personagens estão enlutados, carregando uma perda do passado em seus presentes, e, da forma como são apreendidos, evidenciam histórias de subordinação e repressão.

---

<sup>13</sup> No original: “Apatía, falta de esperanza, opresión vivida en los espacios íntimos, falta de juicio histórico, fue eso lo que encontré como dramas de estos personajes que se ponen en este tipo intransitivo de viajes”.

## 1.2. Neorrealismo cotidiano

Indo um pouco além de Molfetta (2011), que identifica as características por ela elencadas como sintomas do cinema latino-americano recente, Galo Alfredo Torres (2012) oferece uma aproximação a esses filmes sob a categoria de “neorrealismo cotidiano”. Para elaborar tal qualificação, o autor, no livro *Héroes menores: neorrealismo cotidiano y cine latinoamericano contemporáneo de entresiglos*, destina atenção mais detida às obras *Historias Minimias* (Carlos Sorin, 2002), *Whisky* (Juan Pablo Rabella y Pablo Stoll, 2004), *En la cama* (Matías Bize, 2005), *Temporada de patos* (Fernando Eimbcke, 2004), *Suíte Habana* (Fernando Pérez, 2003) e *Los Muertos* (Lisandro Alonso, 2004), além do nosso filme de interesse específico, *Hamaca Paraguaya*.

Segundo o autor, a opção por histórias cotidianas, vividas por personagens que ele chama de “heróis menores”, constitui uma das principais características dessa seara de filmes, cujo marco inaugural é cedido ao argentino *Mundo Grúa* (Pablo Trapero, 1999). Desde então se tornou frequente, no cinema latino-americano, o que Torres (2011) chama de desdramatização no nível dos temas, histórias e personagens. O mundo referencial desses filmes é o da cotidianidade, com seu baixo apelo emocional, o que leva a uma subversão dos roteiros tradicionais de origem aristotélica e a se evitar ou elidir o *pathos*. Afinal, como afirma o autor, uma das estratégias comuns a essas obras é a de “(...) desdramatizar multiplicando não-acontecimentos, criando cenas ambíguas, e deixando o grande acontecimento extracampo, no passado ou no futuro diegético, ou cuja presença gravitante se observa nos diálogos. Não se mostra, só se diz”<sup>14</sup> (TORRES, 2012). O que resultaria, assim, em “filmes pequenos” marcados pela lentidão, pela morosidade e pelo “não passar nada”.

Esse “novíssimo cinema latino-americano” é, conforme Torres (2012), sensibilizado por diversas transformações e crises que assolaram o mundo e a América Latina, mais especificamente pelo que veio depois das ditaduras, pelas crises financeiras, pela catástrofe neoliberal, bem como por quedas nas bolsas de valores, crise imobiliária, além da influência de debates acerca das catástrofes ambientais e dos problemas ecológicos, como a “farsa de Kyoto”. Em vez de filmar a catástrofe, “(...) o neorrealismo cotidiano filma o que vem depois,

---

<sup>14</sup> No original: “Desdramatizar multiplicando no-acontecimientos, creando escenas ambiguas, y dejando el gran acontecimiento fuera de campo, en el pasado o en el futuro diegético, o cuya presencia gravitante se señala en los diálogos. No se muestra, solo de disse.”

e às vezes, o que está antes” (TORRES, 2012)<sup>15</sup>. Assim sendo, a dramática do neorealismo cotidiano se atém não tanto às causas ou aos feitos, mas às consequências, parecendo partir do princípio de que aqueles primeiros já estão dados e são óbvios.

A preocupação com o “depois” também pode ser considerada um aspecto diferenciador desse cinema em relação ao que se produziu na América Latina durante os anos 1990. O chamado *realismo sucio* interessava-se pela tragédia, pela catástrofe, pelo crime e pela miséria que acometiam as grandes metrópoles da região. O argentino *Pizza, birra, faso* (Adrián Caetano e Bruno Stagnaro, 1997) e os colombianos *Rodrigo D. no futuro* (1990) e *La vendedora de rosas* (1998), ambos dirigidos por Víctor Gaviria, são exemplos desse realismo atraído pela crueza da violência urbana. A primeira década do século seguinte, por sua vez, consagrou, nas palavras de Christian León (2011), um cinema antidramático, mais próximo de um realismo contemplativo. “Frente à vertigem da sociedade do espetáculo, que tende à estimulação agressiva de todos os sentidos, este novo tipo de realismo busca reduzir ao mínimo as cargas de emoção, paixão e ação” (LEÓN, 2011, p.13)<sup>16</sup>. A valorização do tempo em estado puro e a experiência sensorial decorrente da contemplação se opõem às imagens monumentais e utópico-militantes, como as oferecidas pelos *nuevos cines*, bem como às miserabilistas do realismo sujo.

Sem grandes feitos, dramas ou tragédias, surgem nesse cinema recente histórias menores, heróis ínfimos e realidades breves, cotidianas e pessoais. Assim como observa Molfetta (2011) acerca da relação com a história, Torres (2012) afirma que o novíssimo cinema se distancia de versões da seriedade e profundidade continentais e ocidentais e opta por um olhar para as superfícies, procurando compor a ausência e a decadência. Esse afastamento de grandes paixões, sentimentos e conceitos se deveria a duas razões:

(...) primeiro por um ceticismo e cansaço frente ao maior como tragédia, o profundo como drama soberano, e uma suspeita frente à aura transcendental das grandes palavras e imagens; e segundo, por uma renovada fé no imanente, no efêmero e menor, naquilo que havia sido desacreditado precisamente pelas tradições dramáticas patético-trágico-graves. (TORRES, 2012)<sup>17</sup>

---

<sup>15</sup> No original: “Si el realismo sucio filma la catástrofe, el neorealismo cotidiano filma lo que viene después, y a veces, lo que está antes”.

<sup>16</sup> No original: “Frente al vértigo de la sociedad del espectáculo, que tiende a la estimulación agresiva de todos los sentidos, este nuevo tipo de realismo busca reducir al mínimo las cargas de emoción, pasión y acción”.

<sup>17</sup> No original: “(...) primero por un escepticismo y fatiga de cara a lo mayor como tragedia, a lo profundo como drama soberano, y una sospecha frente al aura trascendentalista de las grandes palabras e

Distanciando-se dos grandes autores, sejam eles utopistas, alegoristas e militantes – como os “cinemanovistas” –, ou dos pessimistas dos anos 1990, com suas elaborações macrossociais, suas verdades absolutas e receitas para o mundo, os realizadores do neorealismo cotidiano, segundo o autor, são mais modestos e menos categóricos. No lugar de certezas e diagnósticos, os jovens cineastas apresentam antes dúvidas, esboços, rascunhos, o que se torna visível nas escolhas temáticas e formais.

Diferentemente da narrativa clássica que elide ações banais e tempos mortos para privilegiar o encadeamento de ações com causas que conduzem a consequências, o novíssimo cinema prefere fazer desses intervalos seu próprio material. Inclinados ao menor e ao “desdramatizado”, os filmes analisados por Torres (2012), pode-se dizer, buscam no primeiro cinema as imagens constituídas pelo acidental. Já a preferência pelo real concreto e as tomadas diretas sobre o mundo os aproximam do cinema direto e do cinema verdade, enquanto a ideia de um novo “neorealismo” evidencia a clara influência de Rossellini e de outros cineastas italianos do pós-guerra. Além disso, “(...) Ozu e suas pequenas histórias, Antonioni e suas rupturas do relato, suas perambulações e desacontecimentos, constam entre os avós indiscutíveis destes jovens incorretos e partidários da inação, do simulacro e da ambigüidade” (TORRES, 2012)<sup>18</sup>.

Embora, em sua maioria, os filmes não trabalhem com testemunhos, entrevistas e imagens de arquivo – aquilo que frequentemente é associado ao documentário –, eles se dedicam, sim, a contar histórias de pessoas comuns, capturando-as na realidade de seus cenários, na coloquialidade de suas falas. A fala, conforme Molfetta (2011), chega a se tornar parâmetro do tempo, o que, mais uma vez, passa pela relação com a natureza. Ainda sobre o filme *Cómo pasan las horas*, a autora diz que as imagens de ambientes naturais sofrem uma intervenção formal delicada, como a filmagem a partir de ângulos obtusos, o cuidado com a luz e a montagem sonora, que nos introduzem a um plano onírico e a uma temporalidade que ela chama de tanática.

Esse tempo morto se converte em tamanha lentidão e densidade que coloca o espectador na observação ansiosa por qualquer mudança na imagem – no vento ou no mar, nesse caso específico. Enfatizando o tempo em detrimento da ação, as obras propiciam ao

---

imágenes; y segundo, por una renovada fe en lo inmanente, lo efímero y menor, en aquello que había sido desacreditado precisamente por las tradiciones dramáticas patético-trágico-graves”.

<sup>18</sup> No original: “Ozu y sus historias pequeñas, Antonioni y sus rupturas del relato, sus vagabundeos y desacontecimientos, constan entre los abuelos indiscutibles de estos jóvenes incorrectos y partidarios de la inacción, el simulacro y la ambigüedad”.

espectador a experiência da duração do próprio discurso, conferindo, para a autora, uma mudança no estatuto da imagem, que “(...) nos tira da realidade histórica dos personagens e nos mergulha na percepção da temporalidade pura do discurso” (MOLFETTA, 2011, p.52)<sup>19</sup>. Torres (2012), por sua vez, também enfatiza como prática desse cinema o jogo com os pressupostos do realismo, pontuando, sobretudo, a indistinção entre ficcional e documental. Para ele, isso se deve ao compartilhamento dos mesmos universos de referência, no sentido de que tanto as produções ficcionais quanto as documentais são impulsionados pelo descrédito sentido com relação aos grandes personagens, heróis locais ou nacionais, ou com as autoridades.

Além do mais, há a tentativa de se questionar a própria lógica do fazer documentário. Se o cinema documental latino-americano de meados do século XX, a exemplo de *La Hora de los Hornos* (Fernando Solanas e Octavio Getino, 1968), tinha como referencial o real e tomava em relação a ele uma posição mais didática, o “novíssimo cinema” é antes referencial e autorreferencial, já que, conforme Torres (2011), ele “(...) aposta na reflexão acerca da cultura cinematográfica e de seus processos criativos, assim como os da autoria, através da evidência da narrativa como construção e do questionamento do pretendido naturalismo transparente do documentarismo objetivo” (TORRES, 2011, p.101)<sup>20</sup>. Há, portanto, um movimento de ficcionalização do documentário, mas também uma tendência de as ficções se “documentarizarem”.

Estes filmes de ficção são essencialmente narrativos, estão fadados a contar uma história e respeitam pontualmente a tríade plano-cena-sequência como fundamento de sua continuidade. Mas nesse molde se introduzem elementos de incorreção, e essa incorreção narrativa do Novíssimo Cinema é uma tentativa de re-dramatizar estados moderados da alma e do corpo através de duas estratégias: dando um novo toque ao modelo narrativo clássico, selecionando e rejeitando elementos do cânone em função das exigências do heroísmo menor “desacontecido”; e segundo, conseqüentemente, organizando suas narrações com uma visão reavaliada do não-acontecimento e dos tempos mortos, seja priorizando-os frente aos momentos fortes ou conjugando-os equilibradamente dentro da trama (TORRES, 2012)<sup>21</sup>.

---

<sup>19</sup> No original: “(...) nos saca de la temporalidad histórica de los personajes y nos sumerge en la percepción de la temporalidad pura del discurso”.

<sup>20</sup> No original: “(...) ya que apuesta por la reflexion sobre la cultura cinematográfica y sus procesos creativos, asi como los de la autoria, por via de la evidenciación narrativa y la puesta em cuestión, del pretendido naturalismo transparente del documentalismo objetivo”.

<sup>21</sup> No original: “Estas películas de ficción son esencialmente narrativas, están avocadas a contar una historia, y respetan puntualmente la tríada plano-escena-secuencia como fundamento de su continuidad. Pero en ese molde se introducen elementos de incorrección, y esa incorrección narrativa del Novísimo Cine es un intento de re-dramatizar estados moderados del alma y del cuerpo mediante dos estrategias: dando una vuelta de tuerca más al modelo narrativo clásico, seleccionando y rechazando elementos del canon en función de las exigencias

Há casos em que alguns fragmentos da história podem chegar ao esvaziamento narrativo do plano para deixar o espectador apenas com o cenário. Seja este urbano ou rural, interior ou exterior<sup>22</sup>, a câmera abandona a ação, dando lugar a uma imagem descritiva a ser contemplada. Pela recorrência de planos-sequência e “planos vazios”, imprime-se nesses filmes uma sensação de nada se passar.

Assim como Molfetta (2011) nota o lugar estruturante da fala, o neorealismo cotidiano de que fala Torres (2012) tende a privilegiar o diálogo em detrimento da “mostração”. A novidade, no entanto, estaria na fuga do patético de campo. “Se a morte, o amor, o desejo ou a loucura pretendem entrar em quadro, corta-se, apela-se para a elipse e para o fora de campo” (TORRES, 2012)<sup>23</sup>. Os grandes acontecimentos ou sentimentos envolvem a imagem, mas permanecem fora do campo, e, quando estão na iminência de tomar o quadro, são cortados. Como diz Torres, nos filmes do novíssimo cinema, o *pathos* é flutuante, fantasmagórico, porém insidioso. Citando *La Ciénaga* (Lucrecia Martel, 2001), o autor ressalta a colocação em cena da ruína posterior à tragédia como aspecto que se estende a outros filmes da década e a destaca como chave para se caracterizar o neorealismo cotidiano. É como se o *pathos* contemporâneo fosse entendido como “(...) já não ter *pathos*, consequência de certa consciência atual de viver o ‘êxtase do nada’” (TORRES, 2011, p.113)<sup>24</sup>.

### 1.3. COTIDIANO?

Empregar o termo “neorealismo” não se dá sem precedentes. Sem dúvida Torres (2012), ao falar em neorealismo cotidiano, não o fez de forma ingênua, já que remete a um importante momento do cinema mundial, e o próprio autor ressalta sua influência. Preocupação com a “verdade” do fato em detrimento da montagem, personagens oriundos da população comum, ênfase na língua falada e no que acontece nas ruas, duração dos gestos, evidenciando certo caráter documental, são características que foram trazidas à tona pelo

---

del heroísmo menor desacontecido; y segundo, consecuentemente, organizando sus narraciones con una revalorada visión del no-acontecimiento y los tiempos muertos, ya sea priorizándolos frente a los momentos fuertes o conjugándolos equilibradamente dentro de la trama”.

<sup>22</sup> Cabe notar que campo, natureza, espaços externos são maioria nas observações de Molfetta: o mar e o campo em *Cómo pasan las horas*, as paisagens montanhosas envolvendo os pequenos vilarejos em *Que tan lejos*, por exemplo.

<sup>23</sup> No original: “(...)si la muerte, el amor, el deseo o la locura pretenden entrar en cuadro se corta, se apela a la elipsis y el fuera de campo”.

<sup>24</sup> No original: “(...) el pathos contemporáneo entendido como ya no tener pathos, consecuencia de cierta conciencia actual de vivir el ‘extasis de la nada’”.

revolucionário cinema italiano do pós-guerra. Denominado “neorrealismo” por apresentar rupturas ou críticas ao até então tradicional realismo praticado no cinema, principalmente hollywoodiano, os cineastas a ele relacionados procuravam assim enfrentar as perspectivas deturpadas da realidade miserável em que viviam e as lógicas dominantes às quais seus cinemas estavam submetidos. Não por acaso o neorrealismo italiano influenciou muito os novos cinemas que se constituíram na América Latina em meados do século XX<sup>25</sup>; afinal, a ênfase na realidade das ruas e a valorização do homem comum representaram caminhos promissores para confrontar a opressão e o imperialismo que se impunham sobre suas culturas, objetivos tão caros aos cineastas militantes.

Mais de meio século depois, portanto, esse “modelo” – que não é um molde, e antes postura ética do que conjunto de rígidos padrões estéticos – parece continuar a influenciar o cinema produzido do outro lado do oceano. Para além das características, sobretudo formais, que nos convidam a relacionar o cinema latino-americano recente ao cinema italiano do pós-guerra, parece-nos mais pungente a questão da perda, enfrentada já pelos neorrealistas. A realidade miserável, descontínua, foi trazida, por exemplo, nas ruínas de Rossellini, no choque (em campo) entre elementos heterogêneos, na violência da natureza, na descrença dos personagens.

Talvez esteja aí a grande diferença de um cinema para o outro. No neorrealismo, a perda, de diversas maneiras, estava em cena, e mesmo quando se insistia em dela escapar, era passível de ser identificada. A realidade em ruínas estava figurada. E mais: ainda que os filmes privilegiassem o simples, o cotidiano, aquilo que “pouco importa”, permaneciam as “situações dramáticas”. Nos filmes neorrealistas, apesar de seu caráter moderno, com a presença de situações óticas e sonoras puras – às quais dispensaremos atenção mais adiante –, as vivências dos personagens os impelem a tomar decisões, há intenções motivadoras de suas ações, que transformam, em alguma medida, suas realidades presentes. Já o cinema de que fala Torres (2012) localiza a trama – se é que ainda se pode falar nesses termos – em um tempo posterior (ou anterior) aos grandes acontecimentos. No neorrealismo, ou algo acomete os personagens ou eles são submergidos em alguma situação, de modo que passamos a acompanhar suas reações e consequências.

---

<sup>25</sup> Houve, inclusive, um intenso intercâmbio entre os italianos e os jovens cineastas cinemanovistas. Fernando Birri, Julio Garcia Espinosa, Trigueirinho Neto e Tomás Gutirérrez Alea, por exemplo, estudaram na Central Experimental em Roma, e Zavattini esteve no México e em Cuba para falar de possíveis versões latino-americanas do neorrealismo.

Tomemos como exemplo *Alemanha ano zero* (Rossellini, 1948): a situação caótica do pós-guerra envolve o protagonista, que sofre as consequências do conflito, desolação, fome, ausência de provisões e de perspectivas concretas para todos da família, o que o conduz ao gesto extremo de matar o pai e, depois, a suicidar-se. Ainda que as perambulações de Edmund pelas ruas arruinadas de Berlim configurem o centro de interesse do filme, não há total desdramatização. Para ficarmos apenas com Rossellini, lembremos também do vulcão de *Stromboli* (Rossellini, 1950), cuja erupção faz Karen agir no limite de suas possibilidades, ao tentar atravessá-lo sozinha, grávida, padecendo em seu topo. Sem contar o fato de estar na ilha de Stromboli, situação indesejada, mas necessária, dado que a protagonista, de origem lituana, se casa com o italiano Antônio para fugir do campo de concentração de Farfa, na Itália, pois não conseguira um visto para embarcar para a Argentina.

No novíssimo cinema, por sua vez, é como se, depois que tudo se passou, ficássemos apenas com o que resta. Os personagens estão enlutados, algo se perdeu, mas não sabemos ao certo o que foi perdido. Assim, se é possível considerar esse cinema como “neorrealista”, a alcunha “cotidiano” aparece mais como uma diferenciação na forma de lidar com a tormenta, ao optar por deixá-la no extracampo. No entanto, embora *Hamaca Paraguaya* apresente a característica de afastar a causa do trauma para fora de quadro, ele parece operar em um registro que não é exatamente o do cotidiano.

Torres (2011) considera cotidianas, nos filmes por ele analisados, as ações simples, triviais, circunscritas ao dia a dia dos personagens, sem grande importância no desenvolvimento narrativo. No entanto, as ações que realizam Cândida e Ramón sofrem o impacto de algo que os acometeu no passado e que os retira de seu cotidiano integrado. Cândida lava roupas e Ramón corta cana na lavoura, porém sem a presença do filho; esse núcleo familiar incompleto, como se sugere através dos relatos, não corresponde à “normalidade” da família. Os pais trabalham, mas em um estado entre a perda do filho e a = aceitação desse fato.

O filme traz personagens calados; embora ouçamos suas vozes na banda sonora, eles não movem os lábios, e seus gestos, configurando ações banais, duram, duram tanto que se pode falar em tempos mortos. As cenas beiram a desdramatização, dando a ver a duração mesma das ações, apreendidas na predominância dos planos-sequência e na escassez de cortes. A natureza é o ambiente no qual os protagonistas habitam, distanciando-os fisicamente

de qualquer lembrança da urbanidade. Essa distância é enfatizada ainda pelo emprego do guarani, língua “oficial” em *Hamaca Paraguaya*.

Pode-se dizer que o filme se distancia da concepção simbólica sob a qual a história e a América Latina eram trabalhadas em obras do chamado Terceiro Cinema (aquele de meados do século XX), aproximando-se de uma forma de abordar essas questões através da economia discursiva e dos recursos formais, com ausência de grandes relatos ou ideologias, e recusando-se a teleologia. Interessa-nos então pensar de que maneira *Hamaca Paraguaya* convoca ou cifra a história, indagando-o a partir da perda e colocando em questão, ainda, possíveis aproximações e distanciamentos do neorealismo e das abordagens que buscam compreender o novo contexto do cinema latino-americano contemporâneo.

Na análise de Molfetta (2011), a história não aparece como um campo de ação ou intervenção; os filmes por ela pesquisados não realizam “(...) sínteses, nem juízos históricos. Não há perspectiva histórica ou política nesses relatos, nem nos assuntos, nem na abordagem que os personagens fazem da história” (MOLFETTA, 2011, p.56)<sup>26</sup>. A passividade com que Tristeza de *Qué tan lejos* lida com as determinações que lhe são impostas, ou a imutabilidade da relação do casal, ainda que infeliz, em *Como pasan las horas*, bem como a juventude sem rumo de *Lo más bonito y mis mejores años* são alguns dos motivos que levam a autora a fazer tal inferência.

A construção temporal parece ser decisiva para evidenciar a inoperância dos personagens perante suas realidades, o que, por sua vez, acarreta na sensação de que nada acontece nos filmes. Os tempos mortos, tempos de inação, são trazidos por Molfetta (2011) sob a denominação de “pausa”, buscada em Gerard Genette no livro *Figures III* (1972). Segundo o autor, que vem da teoria literária, o termo se refere a uma operação que impede a reflexividade entre a história e o texto, reflexividade no sentido de que um ecoa no outro. É uma operação que busca deixar o leitor na presença do puro discurso, da palavra enquanto procedimento, sem expandir essa condição para outros sentidos.

Molfetta (2011) relaciona esses momentos em que nada acontece, colocando o espectador como que imerso na contemplação da imagem e do som, ou seja, imerso na pausa, ao modo das situações óticas e sonoras puras apresentadas por Deleuze (2007). Conforme o autor, essas situações seriam decorrentes de um trauma coletivo provocado pela Segunda

---

<sup>26</sup> No original: “No realizan síntesis, ni juicios históricos. No hay perspectiva histórica o política en estos relatos, ni en los asuntos, ni en el abordaje de la historia que hacen los personajes”.

Guerra Mundial, que o cinema moderno ofereceu como uma destituição da crença dos sujeitos no mundo, resultando na impossibilidade de construir relatos sobre o que se passou, e também de agir na realidade em que se encontravam. Situações óticas e sonoras puras, portanto, como um estágio anterior à elaboração do pensamento, como encontro com a realidade mais literal.

No entanto, na leitura da autora sobre os filmes sul-americanos anteriormente citados, a pausa, evidenciada sobretudo na dilatação da duração, torna a relação da obra com a história mais rarefeita. As situações puramente visuais presentes nos filmes são como detenções ou obstruções no tempo histórico, o que, para Molfetta (2011), evidenciam um movimento na direção do que ela chama de naturalização de questões políticas e históricas. Ao optar pela pausa, pelos tempos mortos, pelo silêncio, os filmes se distanciam dos contextos sociais que envolvem os personagens, dando a ver apenas seu presente individualizado; se questões “maiores” são suscitadas, elas passam antes pelo âmbito privado. E a inação ou passividade que os filmes parecem trabalhar através de seus personagens, à mercê de suas realidades opressivas, imutáveis, denotam a naturalização de que fala Molfetta (2011): algo como “sempre foi assim” e “é assim que é para ser”. Lembrando que, nesse caso, a relação de inoperância e de não questionamento frente à história passa pelo contato com a natureza.

Acredito que, no caso latino-americano, esta pausa que surge do contato com a natureza se apresente, de algum modo, naturalizando uma situação opressiva e ainda colonial, naturalizando o que é histórica e politicamente construído, explicável e passível de transformação, o que é, certamente, perigoso, e nos diz que perdemos a possibilidade de narrar a partir de uma perspectiva pós-colonial (MOLFETTA, 2011, p.55)<sup>27</sup>.

Partindo da relação com a natureza, como inicialmente faz a autora, propomos a hipótese de que o filme do nosso corpus não apresenta uma “naturalização” das questões históricas e políticas, mas oferece um ambiente natural que evidencia a ausência da influência estatal (não em uma chave libertária, senão como marginalização, esquecimento). Buscaremos discutir na leitura mais detida adiante que *Hamaca Paraguaya* aborda, a sua maneira, a imposição de certo poder, representado por uma situação de guerra, sobre a vida de pessoas que sequer têm o direito de tentar enfrentá-lo ou mesmo as ferramentas políticas ou mesmo discursivas para tal.

---

<sup>27</sup> No original: “Creo que, en el caso latinoamericano, esta pausa que surge en el contacto con la naturaleza se presenta de algún modo naturalizando una situación opresiva y todavía colonial, naturalizando lo que es histórica y políticamente construido, explicable y pasible de transformación, lo cual es, ciertamente, peligroso, y nos dice a gritos que perdemos la posibilidad de narrar desde un punto de vista postcolonial”.

## 2. Cinema da perda

Se os filmes latino-americanos recentes nos fazem pensar na falta, na ausência e na tentativa de elaborá-las, o neorealismo italiano pode ser buscado como referência, por inaugurar, justamente, um “cinema da perda”. Perda de um mundo anterior à guerra e aos campos de concentração e, portanto, cinema de explicitação da ausência, da destruição, da ruína como experiência sensível, a única possível.

Para Jean-Louis Comolli (2008), uma primeira definição de realismo cinematográfico seria aquela em que espírito, estilo, efeitos, ou melhor, os elementos do sistema de escritura “(...) nos garantem que o espetáculo adquire a importância da vida; que a experiência vivida pelo espectador no espetáculo (...) não é estranha ou impertinente à sua experiência da vida” (COMOLLI, 2008, p.218). Então, realismo poderia ser pensado como a utopia de uma possível aproximação entre o espetáculo e a vida, usando as palavras do autor. Espetáculo aqui caracterizado como incumbido de nos distrair da perda do mundo, de ritualizá-la, disfarçá-la, mascará-la, conjurar a violência dessa perda e, assim, torná-la mais amável; afinal, conforme Comolli (2008), “(...) representar a violência da perda equivale a fabricar, a partir dela, presenças e rastros” (COMOLLI, 2008, p.218).

O cinema de Roberto Rossellini é marcado por essa violência. Uma física da perda cujos vestígios os corpos carregam – assim o autor caracteriza filmes como *Alemanha ano zero*, *Europa 51*, *Viagem à Itália* e *Stromboli*. O cinema do pós-guerra é aqui pensado, sobretudo, como uma iniciação à falta. Como afirma Comolli (2008), o neorealismo é uma caminhada obstinada “(...) por meio de um mundo desfeito, perfurado, escancarado” (COMOLLI, 2008, p.219). E nesse mundo estão mulheres e crianças, lançadas na experiência dessa perda de realidade cujas marcas passam por seus corpos. É para esse aspecto que o autor quer chamar a atenção. A consciência da perda de realidade, sua aceitação, só se dá se passar pelos corpos, se eles trouxerem em si as marcas do que já não se tem mais, pois aceitar “(...) a perda de realidade não é suficiente: é preciso experimentar fisicamente, no corpo, a realidade da perda” (COMOLLI, 2008, p.219). Os rastros do desaparecido são agora o que há de mais “real”, como as ruínas de Berlim ou as trilhas de Stromboli; afinal, isso é tudo o que há para se oferecer.

Não é indiferente que todos esses rastros remetam ao tema do sacrifício social – a mais espetacular instância da ordem reinante. As realidades destruídas dão lugar a novas representações do sacrifício: uma mistura de ruínas de cidades e de corpos de mulheres substitui os heróis viris e os desfiles fascistas. O realismo rosselliniano implica, desde

então, certa crueldade da cinematografia: é preciso passar pelos corpos (COMOLLI, 2008, p.219).

Essa crueldade tem a ver com a forma como os filmes neorrealistas trabalham sua relação com um mundo desfeito em ruínas, onde toda e qualquer experiência foi tratada sem metáforas, ou seja, ao pé da letra, para usar a expressão de Comolli. Conforme o autor, cada novo realismo opera a “(...) desconstrução de realidades outrora modeladas e doravante despedaçadas, com essas próprias peças sendo agora colocadas como elementos primeiros de uma nova representação do mundo, de uma nova narrativa, de uma nova crença” (COMOLLI, 2008, p.221).

O realismo produzido pelo cinema moderno é “novo” por romper com a circularidade de uma representação fechada em si mesma através de tudo aquilo que torna a cena menos controlável. Se o realismo tradicional apresentava um mundo sem arestas, coeso e coerente, não é mais esse mundo que o cinema moderno irá apresentar, afinal a experiência da guerra teria acarretado um trauma cuja consequência mais marcante seria a perda do vínculo do homem com o mundo. Perda então da crença neste mundo, pois, como escreveu Deleuze (2007), a banalidade cotidiana torna-se ela mesma insuportável.

O cinema moderno rompe com o que Deleuze (2007) chama de situações sensório-motoras, presentes no realismo tradicional, onde a ação é o motor da narrativa que constitui um mundo logicamente perfeito. O “novo” realismo, diferentemente, apresenta situações óticas e sonoras puras. Nelas, é como se o personagem, como um espectador, investisse na situação que o envolve através dos sentidos. O mundo, agora tão estranho e heterogêneo, torna-se ele mesmo objeto de conhecimento, de indagação e problematização para os personagens, para os espectadores e para o próprio cinema.

(...) essa ruptura sensório-motora encontra sua condição mais acima, e remonta a uma ruptura do vínculo entre o homem e o mundo. A ruptura sensório-motora faz do homem um vidente que é surpreendido por algo intolerável no mundo, e confrontado com algo impensável no pensamento. Entre os dois, o pensamento sofre uma estranha petrificação, que é como sua impotência de funcionar, de ser, como que ser despossuído de si e do mundo. Pois não é em nome de um mundo melhor ou mais verdadeiro que o pensamento apreende o intolerável nesse mundo, é, ao contrário, porque o mundo é intolerável que ele não pode mais pensar um mundo, nem pensar em si próprio. O intolerável não é mais uma grande injustiça, mas o estado permanente de uma banalidade cotidiana. O homem não é um mundo diferente do qual sente o intolerável e se sente encurralado (DELEUZE, 2007, p.205).

A experiência traumática da guerra apresenta-se como uma barreira à elaboração dessa realidade perdida e, com a dificuldade de falar a respeito, o cinema moderno recorre aos sentidos, a essa forma primeira de conhecimento que se dá pela visão e pela audição. Propõe-se assim formas de contemplar e de se posicionar nessa realidade ao redor, agora estranha e indecifrável, que configuram momentos de não acontecimento, tempos mortos, ausentes de qualquer interpretação que seja dada de antemão, devido à dificuldade mesma de se produzir um pensamento. Só restituindo a crença no mundo é que se poderia reatar o vínculo do homem com ele. “O homem está no mundo como numa situação ótica e sonora pura. A reação da qual o homem está privado só pode ser substituída pela crença. Somente a crença no mundo pode religar o homem com o que ele vê e ouve” (DELEUZE, 2007, p.207).

Se o realismo rosselliniano de que fala Comolli (2008) oferece a crueldade da realidade nos corpos dos personagens, que são como que torturados pela câmera (Bergala, 1984), para Deleuze o corpo também é lugar de “religação” do homem ao mundo. A solução encontrada no cinema moderno não está em crer em outro mundo ou em um mundo transformado, e sim em restituir o discurso ao corpo. No entanto, antes de dotá-lo de palavras e lhe possibilitar o pensamento, é preciso encontrá-lo. Assim, o neorealismo se coloca como um cinema que enfrenta as ruínas de um mundo desfeito, evidenciando sua crueldade e buscando o que nele ainda resta de humano, pois, como afirma Rossellini, “(...) quanto menos o mundo é humano, mais cabe ao artista acreditar e fazer acreditar numa relação do homem com o mundo, já que o mundo é feito pelos homens” (DELEUZE, 2007, p.206).

### 2.1.A heterogeneidade e a perda

Rossellini é considerado o pai do cinema moderno, sendo marco inicial o filme *Roma cidade aberta* (1945) que, seguido por *Paisà* (1946) e *Alemanha ano zero* (1948), constitui a trilogia neorrealista. Conforme Alain Bergala (1984), a experiência da guerra marcou para o diretor o conhecimento de situações que viriam a se tornar buscas frequentes em seus filmes, como o contato com o estrangeiro e com a crueldade da morte de milhares de inocentes.

A guerra arruinara a Itália e toda a possibilidade de filmar a partir de uma realidade já dada ou elaborada. Dessa forma, como sugere o título de um de seus filmes, era necessário começar do zero, pois “(...) não havia mais que o mínimo e [o cineasta] não tinha outras escolhas reais senão recomeçar dessa tábua rasa e confrontar o cinema a esta realidade de

ruínas, do caos e da decadência moral do imediato pós-guerra” (BERGALA, 1984, p.10)<sup>28</sup>. A tentativa de restituir o vínculo do homem com seu mundo passa, em Rossellini, portanto, pelo enfrentamento dessa realidade, trazendo para o cinema, conforme Bergala (1984), as coisas em sua realidade mesma. Isso implica, por sua vez, em incorporar tudo de ininteligível, de ambíguo, de inesperado e de escandaloso que há nesse mundo, ou melhor, oferecer esse mundo “em holocausto”. A expressão, formulada por Luc Moullet como um dos traços marcantes do cinema moderno, diz de um cinema “em processo”, como uma operação que deve ser levada a cabo juntamente com o espectador. Cinema como esboço.

O ato de se oferecer em holocausto, portanto, vai de encontro à circularidade fechada em si mesma do cinema clássico. O cinema de Rossellini, diferentemente, está sempre por se desfazer e não procura preencher lacunas. Mas ele não se distancia das regras da dramaturgia e da representação clássicas deliberadamente, senão por necessidade, já que seu intuito, de acordo com Bergala (1984), seria dar a ver a relação dos personagens com o mundo e com os outros homens, buscando o que o diretor chama de “escândalo ontológico”. “Rossellini foi obrigado a criar para seus próprios propósitos um cinema do choque, da confrontação, do heterogêneo, do hiato entre figura e fundo (...) uma nova dramaturgia subterrânea da latência” (BERGALA, 1984, p.18)<sup>29</sup>.

O escândalo, aliás, representa uma das maneiras através das quais, para Bergala (1984), a verdade pode emergir no cinema rosselliniano. Falamos em verdade, aqui, como uma revelação que acomete tanto o personagem quanto o espectador, algo que atinge sua consciência sem que fosse esperado, isto é, sem que estivesse previamente colocado como um objetivo a ser no filme alcançado. A revelação é da ordem do acaso e do choque, mas o que constitui o escândalo se relaciona também com uma incapacidade do sujeito de assimilar as coisas do mundo a partir de seus próprios códigos e valores, e de se vincular a ele, uma vez que esse mundo é todo exterioridade.

É como se houvesse uma dificuldade de comunicação, ou melhor, é como se os personagens do diretor não detivessem os meios necessários para engatá-la. Mas os sujeitos também não detêm os meios ou a capacidade para assimilar os eventos que lhes acometem,

---

<sup>28</sup> No original: “(...) il ne reste plus que le strict minimum (...) et Rossellini n’a d’autres choix réels que de repartir de cette table rase et de confronter le cinéma à cette réalité des ruines, du chaos et du délabrement moral de l’immédiat après-guerre”.

<sup>29</sup> No original: “Rossellini est contraint de bricoler pour ses propres besoins un cinéma de la secousse, de la confrontation, de l’hétérogène, du hiatus entre la figure et le fond, (...) une nouvelle dramaturgie souterraine de la latence”.

afinal, eles estão totalmente deslocados de seu mundo de origem. O escândalo, segundo Bergala (1984), é a confrontação dos sujeitos com uma realidade tão enigmática que eles não conseguem lhe atribuir sentidos com seus próprios códigos, ou religar o hiato que os separa dela. O escândalo balança as certezas e retira os personagens de seu conforto moral. Pensemos em *Stromboli*. O plano em que a personagem de Ingrid Bergman, desesperada de solidão, tenta estabelecer um diálogo com um garotinho da ilha é exemplar nesse sentido. Tudo os separa e Karen, a protagonista, chora por se sentir sozinha e pela incapacidade de se fazer compreender por aquele pequeno ser, que também chora como se tivesse encontrado alguém ao mesmo tempo desconhecido e assustador. “Toda a obra de Rossellini é ‘pontilhada’ por esses planos onde um personagem é confrontado ao mistério de uma outra espécie, de uma outra cultura, de uma realidade que não chegará a ser compreendida” (BERGALA, 1984, p.16)<sup>30</sup>.

Essa realidade que é heterogênea a ele, inassimilável, o homem não a encontra apenas em um mundo exterior, ele a traz em si mesmo sob a forma disso que se repete, inconscientemente, em seu destino, dessa coisa aterrorizante, escandalosa, que não cessa de voltar ao mesmo lugar, desse núcleo rígido que nunca chega a ser reconhecido como seu, desse retorno do sintoma na realidade em que ele está condenado a tropeçar (BERGALA, 1984, p.16-17)<sup>31</sup>.

Embora Rossellini tenha dito que cabia a ele, enquanto artista, acreditar e fazer acreditar na relação do homem com o mundo, *Stromboli* e *Alemanha ano zero* parecem ser mais pessimistas do que as intenções declaradas do diretor. Seus personagens desacreditam das relações com os próximos e o exterior exerce sobre eles uma força tão violenta que acabam buscando a morte. Em *Stromboli*, o vulcão em erupção é apresentado em uma série de planos com mudanças rápidas, alternados com imagens das casas sendo destruídas pelas lavas, com as pedras que rolam, cujo som é aterrorizante, grave, pesado. Cena tão chocante quanto a da pesca, com peixes sendo perfurados por arpões e jogados para dentro do barco; a câmera se movimenta com o balanço do mar, inquieta. Nessa realidade, tudo é insuportável para Karen, porque, como afirma Deleuze (2007), no choque entre a estrangeira e a ilha, ela

---

<sup>30</sup> No original: “Toute l’oeuvre de Rossellini est parsemée de ces plans où un personnage est confronté au mystère d’une autre espèce, d’une autre culture, d’une réalité qu’il n’arrive pas à appréhender”.

<sup>31</sup> No original: “Cette réalité qui lui est hétérogène, inassimilable, l’homme ne la rencontre pas seulement dans le monde extérieur, il la porte aussi en lui-même sous la forme de ci qui se répète, inconsciemment, dans son destin, de cette chose terrifiante, scandaleuse, qui ne cesse de revenir <<à la même place>>, de ce noyau dur qu’il n’arrive pas à reconnaître comme sien, de ce retour du symptôme dans la réalité sur lequel il est condamné à buter”.

“(…) não dispõe de reação alguma para atenuar ou compensar a violência do que vê, a intensidade e a gravidade da pesca do atum (...), a força pânica da erupção” (DELEUZE, 2007, p.11).

Em *Alemanha ano zero*, enquanto Edmund vagueia pelas ruínas de Berlim, somos apresentados a uma família que procura formas diversas para sobreviver. A situação se agrava de tal forma que somos submetidos às imagens do assassinato do próprio pai e do suicídio de uma criança. O filme apresenta-os em sua realidade ambígua e profundamente humana, dotando-os, assim, para usar as palavras de André Bazin (1991), de uma verdade perturbadora. Não se pode julgar os personagens, afinal, Rossellini não os oferece sob nenhuma apreciação moral já estabelecida. O protagonista, por exemplo, uma criança de 12 anos, não tem qualquer aspecto de sua consciência revelado pelo roteiro ou por sua atuação; para Bazin (1991), só se tem acesso a algo presente em seu pensamento através de verificações e conjecturas, uma vez que não há sinais claramente legíveis em seu rosto ou em seu comportamento.

O não julgamento dos personagens, assim como o não oferecimento de qualquer interpretação prévia sobre a realidade oferecida nas obras neorrealistas, pode ser associado à imersão de personagens e espectadores nas situações puramente óticas e sonoras de que fala Deleuze (2007). A câmera vagueia junto com o garoto pela Berlim destruída, evidenciando sua pequenez em meio ao caos e reforçando a enormidade da situação perante os seres nela envolvidos. Os destroços estão por toda parte, para onde se olhe estão lá, imponentes, é o único horizonte. Esses planos não são necessários à narrativa no que tange à sucessão de fatos, à ação neles contidas: são planos da perda e da impotência. Imagens constituídas por uma consciência-câmera, como diria o autor, que colocam o espectador para além do objetivo ou do subjetivo.

Dessa forma, podemos dizer que tanto Karen quanto Edmund parecem não ter qualquer domínio sobre a exterioridade que os envolve. A protagonista de *Stromboli* quer se livrar da ilha e do vulcão, mas acaba vencida por ele em seu topo. “Quão bonito”, diz Karen, ao observar a paisagem esfumaçada: não há ressentimento, não há rancor, é a crueldade da beleza em seu poder de confissão. “Eles são ruins, mas eu sou pior”, revela a protagonista ao se comparar com os habitantes da ilha, buscando outro lugar para dar à luz seu filho, seguro das maldades do mundo. Analogamente ao poder do vulcão em *Stromboli*, as ruínas de *Alemanha ano zero* são ao mesmo tempo motivação, meio e fim para a morte de Edmund.

Presentes por toda parte, elas são lembranças da guerra e de suas atrocidades que não se deixam apagar, motivo pelo qual sua família sofre. São ruínas que o garoto percorre imerso em suas angústias, e é perambulando por um prédio em ruínas que ele decide se matar. A câmera que se ergue, mostrando o bonde passar logo após o ato, nos diz cruamente que a vida continua, apesar dele, apesar de tudo.

### 3. América Latina: o que se perdeu?

Nosso retorno ao neorealismo italiano, portanto, se faz como uma busca a um cinema que procurou lidar com a perda. Os personagens desse cinema latino-americano do novo século também estão vagando por uma realidade que se lhes impõe, embora em relação a ela não exista choque ou confronto. No lugar do enfrentamento do sujeito com um espaço heterogêneo, o filme do corpus apresenta personagens isolados, imersos em espaços à parte os “lugares” que comportam os acontecimentos e a história. A relação entre os diferentes não é evidenciada pela colocação em cena e pelo confronto no mesmo plano, como faria Rossellini; na maioria dos filmes do *novíssimo cine*, como *Hamaca Paraguaya*, essa relação se dá entre campo e extracampo, restando no plano somente um dos “polos”.

Torres (2011), no capítulo que dedica ao filme paraguaio em seu livro, o associa ao argentino *Los Muertos*, sob o título *Neorealismo cotidiano y el afán de forma*. O autor os reúne a partir de semelhanças no que tange à construção narrativa, à duração dos planos e ao que ele chama de cenas “desacontecidas”. Para ele, *Los Muertos*, ao lado de *Hamaca Paraguaya*, é um dos filmes mais radicais no ato de contar uma história, já que “(...) sua narração ocorre quase sem enredo ou fábula, ou seja, é um filme que poupa o drama para em seu lugar destacar o sensível” (TORRES, 2011, p.108)<sup>32</sup>. Nele, acompanhamos Vargas, um homem recém-saído da prisão, em seu retorno à natureza e ao encontro da filha. O encontro não acontece, pois, como revela o próprio neto, a filha de Vargas, sua mãe, já está morta.

Tomando como ponto de partida a aproximação realizada por Torres (2011), cotejamos aqui os dois filmes com o intuito de expandir a discussão acerca das características desse *novíssimo cine*, problematizando aspectos recorrentes e indagando se eles podem constituir sintomas do cinema de uma época, bem como pensando de que formas eles põem em cena a história. Baseamo-nos na discussão apresentada até aqui acerca do cinema latino-

---

<sup>32</sup> No original: “(...) su narración ocurre casi sin enredo o fábula; es decir, es un filme que ahorra el drama para en su lugar destacar lo sensible”.

americano e do neorealismo italiano. Em seguida partiremos para o encontro mais detido com o filme de nosso corpus, *Hamaca Paraguaya*.

É na relação com o exterior que se evidencia a ruína nos filmes rossellinianos, aproximação possível, se quisermos, com a evidência da falta, do vazio dos personagens do novo cinema latino-americano através da natureza, como identifica Molfetta (2011). Em *Hamaca Paraguaya*, Cândida e Ramón estão imersos em um ambiente natural que é seu lugar de trabalho, seu lar e, poderíamos mesmo dizer, é todo o seu universo. O casal nunca chega a se deparar com o lugar da guerra e dele tem apenas vagas notícias. Já em *Los muertos*, é possível identificar a diferença de realidades entre o ambiente urbano e o natural. Diferente dos heróis rossellinianos, desvinculados do mundo que os rodeia, percebendo esse mundo como estrangeiros, Argentino Vargas vai se distanciando da urbanidade para se “revincular” àquele lugar que lhe é mais próprio, a natureza. Não se trata de um exterior violento para os personagens, como o vulcão de *Stromboli* ou as ruínas de *Alemanha ano zero*; aqui o protagonista o domina.

Jens Andermann (2007) apresenta uma interpretação interessante para a cena em que Vargas, já longe da prisão, mata um cabrito e lhe retira as vísceras. Para o autor, a cena é construída menos para dar a ver estratégias de sobrevivência nesse meio natural do que para nos lembrar da capacidade violenta do protagonista. Ambiente constituído de uma violência intrínseca, onde o Estado não age, a não ser como suspensão permanente, e que foi escolhido para retorno não pelo objetivo de encontrar com a filha, mas sim como único lugar possível, único lugar que lhe cabe. A natureza, nos dois filmes em questão, portanto, não é o outro, o desconhecido, mas o universo mesmo dos personagens.

Retomando Rossellini, lembremos que o exterior é interposto para evidenciar a inacessibilidade aos eventos do real, tanto pelos espectadores como pelos personagens. As ruínas da cidade e a fúria da natureza afirmam a impotência perante a realidade, e a construção narrativa do diretor, com suas lacunas, hiatos e choques, lembra-nos que nessa realidade há sempre algo de insondável, inexplicável e inesperado, como a súbita revelação que acomete a consciência dos personagens. Em *Hamaca Paraguaya* e *Los Muertos*, os protagonistas não estranham uma realidade opaca e inacessível. Eles vivenciam “suas” realidades, que, por sua vez, estão distantes de nós, espectadores. Distância não necessariamente física, já que, ao contrário do filme paraguaio, o argentino trabalha mais com movimentos de câmera que nos aproximam fisicamente de Vargas.

A distância de que falamos é do ser, de seu pensamento, de seu passado e do que prepara como futuro, âmbitos inacessíveis ao espectador, que só conhece o presente dos personagens. Algo próximo à caracterização de Bazin (1991) sobre a apresentação dos personagens neorrealistas: sem julgamento prévio, ambíguos como a realidade em que estão inseridos, os protagonistas dos filmes em pauta também não convocam nossa identificação. Talvez a aproximação possível de ser estabelecida afetivamente entre personagens e espectadores passe pela expressão da dor, do vazio e da perda que os filmes incitam.

Esses sentimentos, no filme de Paz Encina, ainda que sejam sugeridos pelos corpos dos personagens, por suas expressões, pela maneira como reagem, só são confirmados, ou só recebemos o embasamento necessário para assim os interpretar, através do argumento transferido para a banda sonora. O drama não saiu dos estúdios e foi para a rua, característica neorrealista comumente lembrada, e sim foi transposto para o extracampo, para o âmbito do comentário, restando em imagens o realismo dos cenários, dos personagens, como também a representação contida, por parte dos atores, dos sentimentos, reações, em consonância com aquilo que ouvimos.

Em *Los Muertos*, o silêncio de Vargas, o quase esvaziamento de sentido de sua fala e a negação do passado (“isso já foi, não me lembro mais”, responde o personagem quando questionado a respeito dos assassinatos que cometera no passado) retiram da cena o crime e os tempos de cárcere, deixando-nos apenas com a imediaticidade do presente. Assim como a opção pela natureza nos filmes confere um isolamento aos personagens, o afastamento dos acontecimentos decisivos para fora de campo também configura um estado de exclusão. Ambos os filmes parecem trabalhar com esses indivíduos, grupos, comunidades, habitantes de lugares onde o Estado não alcança, ou não quer alcançar, pelo menos no que tange aos direitos. Afinal, os deveres para com a pátria foram exercidos, a exemplo do serviço prestado à guerra em *Hamaca Paraguaya*, e do cumprimento da pena por Vargas em *Los muertos*.

Talvez por isso eles trabalhem com um tempo diferente, um tempo que não é o das narrativas oficiais, cuja sucessão de fatos costuma ser organizada cronologicamente, valorizando sua importância histórica. Os poucos planos de *Hamaca Paraguaya*, por exemplo, duram aparentemente o tempo mesmo que Cândida e Ramón demoram para realizar ações simples, cotidianas, banais, estendendo-se até o ponto de podermos dizer que não há ação no plano. Não discutimos especificamente os filmes de Vittorio De Sica, mas em sua obra, principalmente no filme *Umberto D.* (1952), a valorização da duração, em detrimento da

ação motivada e da montagem, sinalizavam o que viria a ser considerada uma característica marcante do neorealismo italiano. Tomar um personagem comum e acompanhá-lo em seu cotidiano, na duração concreta da realização de pequenos gestos e ações, era uma forma pela qual o cinema moderno reencontrava o homem e restituía seu vínculo com o mundo.

Os filmes em questão, ainda que não nos apresentem os personagens a partir dessa perspectiva mais fraternal, parecem levar a extremos a operação da duração, nos colocando diante do puro relato ou do puro gesto. *Hamaca Paraguaya* nos mergulha em um universo de diálogos sobrepostos às imagens. *Los Muertos*, por sua vez, economiza no relato e nos insere na cotidianidade de Vargas, com as pequenas ações que a constituem. Acompanhamos todas essas atividades do protagonista no tempo que lhes é destinado, sendo cúmplices de seu silêncio e de sua, ainda que ínfima, transformação (suas vestes alinhadas, por exemplo, vão se desgastando).

Natureza, silêncio, desdramatização das cenas, tempo ocioso. Tais características dos filmes nos convidam a falar do isolamento dos personagens e da realidade na qual estão inseridos. Indo na contramão de Molfetta (2011), Andermann diz que, “(...) se a natureza (...) é o submundo da política enquanto espaço da ausência do direito, não por isso o ‘naturalismo’ do filme deixa de ser uma forma política (ou uma política da forma)” (ANDERMANN, 2007, p.298)<sup>33</sup>

A última cena do filme de Alonso mostra Vargas, apreendido em *plongée*, manuseando um bonequinho vestido com uma camiseta listrada (cujas cores são da seleção argentina), e depois deixando-o no chão, posição na qual, ao lado de uma roda solta de algum outro brinquedo, a câmera o observa por um longo tempo, até o fim. Andermann (2007) interpreta essa cena como representando ruptura crítica com o cinema dos anos 1960 e 1970, quando o sentido político e coletivo da imagem se dava através da alegoria.

A justaposição circunstancial de elementos encontrados pela câmera (a camiseta nacional, o brinquedo quebrado, o barro seco do chão), que em um filme como *La hora de los Hornos*, de Solanas y Getino, teria sido tomada imediatamente como imagem alegórica da condição terceiro-mundista e, como tal, teria sido montada com outras imagens e frases intercaladas entre estas, aqui é observada em sua própria duração, imagem literal. Como tal, não é uma alegoria nacional, mas uma imagem literal da maneira como o mercado e o Estado ainda seguem presentes no espaço de sua própria suspensão. (ANDERMANN, 2007, p.299)<sup>34</sup>.

<sup>33</sup> No original: “Si la naturaleza (...) es el inframundo de la política en cuanto espacio de la ausencia del derecho, no por eso el “naturalismo” del filme deja de ser una forma política (o una política de la forma)”.

<sup>34</sup> No original: “La yuxtaposición circunstancial de elementos encontrados por la cámara (la camiseta nacional, el juguete quebrado, el barro seco del piso), que en un filme como *La hora de los hornos*, de Solanas y

O autor fala especificamente de *Los muertos*, mas acreditamos que essa interpretação acerca da imagem-literal e da insustentabilidade de uma alegoria nacional pode ser estendida a *Hamaca Paraguaya*. As duas obras – na economia de elementos visuais, na simplicidade do argumento, na ênfase em ações cotidianas, praticamente mecânicas – estão distantes daquelas produções de meados do século XX que buscavam representar toda uma nação, um continente, ou até mesmo uma parcela do globo – o Terceiro Mundo como um todo. Não identificamos emblemas tão fortemente marcados, nem a tentativa de constituição de microcosmos. As narrativas não parecem querer desvelar enigmas da estrutura política, econômica e social, nem alertar os espectadores de sua posição de alienados.

*Hamaca Paraguaya* e *Los Muertos* operam em outro registro. Sua constituição lacunar, fragmentária, parece apontar para outras formas de lidar com essas memórias e experiências de perda. Em vez de narrar um passado já elaborado, já superado, Cándida, Ramón e Vargas não narram nada, falam de banalidades ou mesmo se calam, como que buscando organizar algo de “não resolvido”, de latente. Algo aconteceu a esses sujeitos, mas eles parecem não ter os meios para dar conta disso, não são munidos de recursos suficientes para elaborá-lo e essa dificuldade é transposta para a forma mesma dos filmes.

No entanto, é em *Hamaca Paraguaya* que a perda se faz mais presente como uma questão que aponta para uma história coletiva, a de um país, o Paraguai. No filme de Encina, a perda se coloca mais enfaticamente como um problema, sabemos que o filho se foi e que os pais lutam entre a recusa e a aceitação da sua morte. Uma morte pela pátria. Se, como diz Comolli (2008), representar a violência da perda produz inevitavelmente presenças e restos, nosso maior interesse recai nesse cinema que vela os restos de uma relação com o mundo. O silêncio, os longos planos-sequência com a câmera estática, a opacidade narrativa, o extracampo sempre indicando uma ausência, um desconhecido que se espera ou se busca, são alguns aspectos que nos conduzem a pensar no estado melancólico, no limiar entre a perda e a elaboração do luto. É a condição possível da realidade, realismo enlutado.

Como já mencionamos, Molfetta (2011) dizia que os personagens do cinema latino-americano recente procuram algo que lhes falta, saem em busca, em viagens ou em

---

Getino, hubiese sido tomada inmediatamente como imagen alegórica de la condición tercermundista, y como tal hubiese sido montada con otras imágenes y frases intercaladas entre éstas, aquí es observada en su propia duración, en tanto imagen literal. Como tal, no es una alegoría nacional, aunque sí es una imagen literal de la manera en que el mercado y el Estado aún siguen presentes en el espacio de su propia suspensión”.

deslocamentos que caracterizariam *road movies*, mas, ao contrário da revelação e da completude do eu interior, o contato com a natureza evidencia ainda mais o vazio que sentem, a incapacidade de preencher a sua falta inerente. O que guia a autora em suas análises são as indagações: o que fazem esses personagens ao viajar? Quem são esses sujeitos que protagonizam os novos filmes da América do Sul? Embora nos distanciemos de antemão da ideia de naturalização da história, compartilhamos desse interesse pelo abatimento que acomete os personagens. No entanto, nosso foco vai um pouco além do personagem, interessando-nos a falta, o luto intrínseco. Como o filme o expressa? *Hamaca Paraguaya*, a nosso ver, lida antes com um estado de melancolia que resiste a ser elaborado.

## **HAMACA PARAGUAYA: UMA LEITURA**

### **1. DAS CATEGORIAS**

*Hamaca Paraguaya* coloca vários desafios ao espectador no que tange às relações som-imagem, diegese e extracampo, implicando reflexões acerca do ficcional e do documental a serviço de uma narrativa que trabalha com um passado histórico, mas realocando-o através de diversas camadas temporais. O tempo distendido, a duração para realizar pequenas ações, a escolha por ambientes externos, o guarani falado pelos personagens investem o filme de uma materialidade vívida. Para nos aproximarmos de nosso problema – como o filme cifra a história? –, tendo como porta de entrada a ideia de perda, escolhemos três categorias que nos guiarão na leitura da obra: “*mise-en-scène*”, “extracampo” e “tempo”.

De saída o filme se destaca pelo rigor formal. A câmera sempre estática é mantida a certa distância dos personagens; há poucas variações de ponto de vista ao longo do filme, e a sucessão de enquadramentos sugere um padrão. A montagem repetitiva e a economia de estratégias narrativas conduz o olhar para o que acontece no interior do quadro. Lá, vemos dois personagens que executam movimentos breves e raros, em ambientes externos cuja cenografia caracteriza-se também pela economia de elementos. Há um tipo de jogo cênico que prima pela concisão, rigor e persistência nas escolhas, que acabam chamando a atenção para si, nos instigando a pensar que a encenação não é só “veículo” para a eficácia narrativa, mas parece buscar exprimir algo através da forma, o que nos leva, então, a acionar a *mise-en-scène* como categoria de análise.

*Mise-en-scène*, em um sentido reduzido e literal, significa “ação de por em cena”. De origem teatral, o termo esteve ligado à necessidade de transformar texto em cena com atores (MÜLLER, 2012, p.1). Desde que foi apropriado pelo cinema, o termo tem designado uma série de operações relacionadas à feitura de um filme. Luiz Carlos Gonçalves de Oliveira Júnior (2010) apresenta, em sua dissertação sobre o cinema de fluxo e a *mise-en-scène*, uma espécie de genealogia do conceito, que pode abarcar desde o trabalho de regulação da ação a filmar, passando pela direção da disposição dos cenários e dos corpos nos cenários, direção dos quadros (posicionamento da câmera e enquadramentos), organização do profílmico, até alcançar o conjunto que dá forma ao pensamento que rege as escolhas fílmicas. Conforme o autor, essa última definição é tributária do esforço dos críticos e teóricos advindos do cinema moderno em caracterizar o que seria propriamente cinematográfico, diferenciando o cinema

das outras artes. Antes um termo de *métier*, com o cinema moderno a *mise-en-scène* se torna um espaço da crítica para defender a essência do cinema, na luta dos próprios diretores contra o cinema industrial, sob a pressão de grandes produtores e o constrangimento de uma série de regras técnicas e profissionais.

A *mise-en-scène*, na concepção moderna, passa a representar então o valor estético do cinema. Por meio dela os autores inscrevem sua assinatura nos filmes, ela era tida como ferramenta para a expressão de sua visão de mundo. A câmera se transforma em um olhar que ordena o real. “O *metteur en scène* deveria encarnar um sentimento do mundo através das figuras de corpos de atores fotografados em seus movimentos e em seu meio” (AUMONT apud OLIVERIA JR., 2010, p.18). Surge o sentido então de *mise-en-scène*, não somente como série de procedimentos que viabilizam o espetáculo, mas como arte em si mesma, lugar de evidência sensível da qualidade estética de uma obra.

O conceito de *mise en scène* no cinema (ou na visão de cinema que estaremos trabalhando) leva em conta uma complexa dinâmica onde todos os elementos intervêm: uma concepção global do filme ancorada em dados tão técnicos e pragmáticos quanto abstratos e, não raro, líricos. Colocar em cena no cinema não se resume no mais das vezes a nenhuma operação isolável (OLIVEIRA JR., 2010, p.15).

Ainda que o conceito tenha sido bastante alargado, chegando ao ponto de ser caracterizado por aquilo que ele não é, como diz Oliveira (2010) a partir de formulação de Raymond Bellour, alguns aspectos comuns perduram nas definições. O estudioso de cinema e mídia Nick Lacey (2014), por exemplo, considera a *mise-en-scène* o ponto de partida para a análise de um filme “como filme” (e não apenas como meio para a abordagem de problemáticas sociais, políticas, culturais etc.). Colocar em cena implica definir o que pode ser visto na imagem: atores performando em um cenário segundo determinado ponto de vista, condicionado pelo posicionamento da câmera e pelos enquadramentos.

Aproximando-nos da concepção moderna da colocação em cena ou encenação, consideramos que esses aspectos da organização do visível na imagem são forma privilegiada de se exprimir um pensamento sobre o mundo, sobre a realidade, sobre a história e sobre a própria imagem. Para nossos fins, iremos nos valer da *mise-en-scène* como categoria para focalizar tanto os corpos, seus movimentos, suas relações entre si e com o espaço enquadrado, quanto a câmera que os enquadra e determina um espaço cênico-cinematográfico.

A relação dos personagens com os ambientes que os envolvem configura a ênfase da discussão de Bergala (1984) sobre o cinema de Rossellini, que abordamos no capítulo anterior. A forma como os sujeitos investiam seu entorno pelos sentidos é uma das formas de apreender essa relação. Comolli (2008), por sua vez, destaca a ênfase nos corpos dos personagens, como eles se apresentam na imagem, que marcas trazem, como uma das características centrais do cinema moderno. Na análise de Molfetta (2011) sobre o cinema latino-americano contemporâneo, a relação dos sujeitos com os espaços, especificamente com a natureza, também constitui um importante foco. Motivados pela força expressiva que os autores atribuem a esses aspectos da *mise-en-scène*, indagamos em *Hamaca*: como a câmera enquadra os corpos? Como Cândida e Ramón se movimentam no quadro? Como eles se portam? Como percebem o espaço? Como os espaços são constituídos? A partir da relação que os diálogos entre o casal evoca, como eles interagem entre si através de gestos e olhares? Que relação é possível estabelecer entre a encenação dos personagens visíveis em campo e os diálogos sobrepostos?

Tais diálogos nos conduzem para a segunda categoria: “extracampo”. Este aspecto da escritura fílmica é também, de alguma forma, tributário da *mise-en-scène*, já que o posicionamento da câmera e a maneira como cenários e corpos são enquadrados deixa necessariamente algo de fora, ou seja, a colocação em cena cria campo e extracampo. Percebe-se que *Hamaca* opta por uma construção singular que mantém os corpos de alguns personagens – a maioria deles – exclusivamente extracampo, aqui entendido como o espaço além das bordas do quadro, aquele que sobra do ato de enquadrar e que pode vir, por sua vez, a se tornar campo.

No trabalho de análise, iremos nos valer da definição de Deleuze (1985), que apresenta duas naturezas de extracampo: a relativa e a absoluta. O extracampo relativo se refere ao espaço ao lado, que sempre suscita outro espaço e assim por diante, infinitamente, enquanto o absoluto está relacionado a um alhures radical, o que ele chama de “duração imanente ao todo do universo” (Deleuze, 1985). O termo “extracampo” é preferido a “fora de campo” devido, sobretudo, a esse aspecto absoluto. De acordo com Stella Senra (1985), tradutora do livro *A imagem-movimento* para o português, extracampo é preferível porque exige o conceito de um caráter exclusivamente espacial, algo que o absoluto ultrapassa<sup>35</sup>.

---

<sup>35</sup> Nota de Stella Senra em Deleuze (1985, p.27, nota da tradutora).

Nessa categoria, focalizaremos a forma como o filme opera a evidência de um espaço além das bordas da tela. Tomamos como indicadores o olhar dos personagens, como seus corpos se relacionam com os limites do quadro, e também as fontes de sons ambiente e das vozes. Os diálogos travados por essas vozes também serão foco de nossa análise. Eles serão abordados levando em consideração os personagens que participam das conversas, as informações que oferecem e como as oferecem. Os personagens não visíveis habitam quais tempos e quais espaços? Que relação mantêm com os personagens visíveis em campo?

*Hamaca Paraguaya* projeta uma temporalidade complexa que instiga decifração. De saída, através do som não sincrônico, percebe-se que o tempo das cenas visíveis não coincide com o tempo das cenas nas quais se travam os diálogos. Essas diferentes camadas temporais – se assim podemos nomeá-las – chamam a atenção para a forma como o tempo é construído no filme.

Como se sabe, “tempo” não é apenas uma categoria cinematográfica, como são *mise-en-scène* ou extracampo, embora possa ser pensado como tal. Jacques Aumont e Michel Marie (2006), no *Dicionário crítico e teórico de cinema*, falam do tempo como medida, do tempo como experiência e do tempo categoria. A primeira definição diz respeito às discrepâncias entre o tempo fílmico e o tempo real (tempo da narrativa fílmica *versus* tempo da história). A segunda se relaciona à percepção do momento, da passagem do tempo e da possibilidade de projeção para o futuro, “(...) enfim, a diferenciação entre simultaneidade e sucessão” (AUMONT; MARIE, 2006, p.288), o que no cinema pode ser trabalhado de formas variadas no tempo da projeção. Já o tempo como categoria é apresentado a partir da discussão de Bergson sobre o tempo vivido e a duração, acionada por teóricos como Deleuze para pensar uma perspectiva temporal originalmente cinematográfica. O autor fala da reversão dos signos sensório-motores da imagem-movimento para os signos ótico-sonoros da imagem-tempo, no cinema moderno, que faz “(...) não mais o tempo a medida do movimento, mas do movimento a perspectiva do tempo” (DELEUZE, 2007, p.33).

*Hamaca Paraguaya*, como vimos no capítulo anterior, também guarda relações com o neorealismo italiano no que tange à ênfase na duração dos gestos e na presença das imagens puramente óticas e sonoras. Características que Molfetta (2011) apontou como recorrentes no cinema latino-americano contemporâneo, através da presença da “pausa”. A centralidade da percepção do tempo é trazida pelo neorealismo cotidiano, sendo o cinema latino-americano de que tratamos dela tributária. Na categoria “tempo”, focalizaremos como se dá a construção

da história contada – se é que se conta alguma história –, articulada ao tempo do filme. Também indagamos como o filme elabora a percepção da passagem do tempo, focalizando a articulação entre as cenas criadas pelos diálogos e as cenas visíveis. Em que tempo o filme situa seu presente narrativo (tempo de uma guerra)? O suceder das cenas visíveis corresponde a uma construção linear? Como relacionar esse suceder ao tempo das cenas não visíveis, presentes apenas nos diálogos sobrepostos? Que figura temporal é essa elaborada por *Hamaca*, entre o escorrer do presente, nas cenas visíveis, e o retorno constante do passado, nos diálogos?

## 2. *Mise-en-scène*

### 2.1. Os espaços e os corpos

*Hamaca Paraguaya* é muito econômico no que tange à utilização de espaços. Apenas cinco lugares diferentes são ocupados por seus personagens: um riachinho em meio à mata fechada onde Cândida lava roupas, uma lavoura onde Ramón corta cana, uma casinha da qual só vemos a fachada, um lugar onde há um forno de barro e o espaço em meio à mata onde o casal escolheu armar sua rede. Esse último, podemos dizer, é o ambiente central do filme, onde tudo começa e termina, é para onde Cândida e Ramón sempre retornam. A câmera, sempre fixa, apresenta os espaços em plano mais aberto, geral ou de conjunto, e coloca o espectador a uma distância que dificulta a apreensão daquilo que os personagens estão fazendo, de quais gestos estão realizando ou quais objetos estão manuseando. O posicionamento de câmera sugere que Cândida e Ramón sentados na rede estejam sendo observados a partir do ponto de vista de alguém sentado, e não mostra o teto desses espaços, o céu ou a copa das árvores.

Falamos aqui primeiramente do ambiente da rede, cuja duração a ele cedida e a frequência com que aparece permitem-nos dizer que é a base do filme, ou, para usar a expressão de Youssef Ishaghpour (2010), constitui o enquadramento primordial. Para o autor, a partir da análise de alguns filmes da cineasta belga Chantal Akerman<sup>36</sup>, “(...) o enquadramento é um corte, não um roteiro, como sugere a ideia de decupagem técnica, mas no fluxo espacial e temporal, tal decupagem sendo, aliás, apenas o efeito do enquadramento

---

<sup>36</sup> Ishaghpour (2010) emprega a expressão ao discutir a obra da cineasta Chantal Akerman, mais especificamente os filmes *Je tu il elle* (1974), *Jeanne Dielman* (1975), *News from home* (1976), *Les rendez-vous d'Anna* (1978) e *Tout une nuit* (1982).

‘primordial’” (ISHAGHPOUR, 2010, p.30). E esse corte, esse descontínuo instaurado no contínuo do mundo, também produz, nas palavras de Ishaghpour, “(...) uma grade homogênea de horizontal e de vertical, de quadros no quadro, a partir dos ângulos retos da tela” (idem), que contamina toda a ambiência do filme. O aspecto “primordial” do enquadramento também está associado à origem, de onde tudo surge e para onde tudo retorna. Em *Hamaca*, o ambiente da rede se apresenta como se existisse lá o tempo todo e a ele fossem somadas cenas em outras locações, como um pensamento que acontece no presente, mas vez ou outra é atravessado por lembranças do passado ou projeções para o futuro.

Assim, a primeira cena do filme oferece certo padrão que será reproduzido nas cenas seguintes que se passam nesse ambiente. Ele é composto por altas árvores, troncos grossos e galhos retorcidos, o chão é todo coberto de folhas secas e um pouco do azul do céu atravessa a barreira formada pela mata. Ainda é escuro quando o casal surge do fundo do quadro e vem se aproximando à procura de um bom lugar para amarrar a rede. As vozes informam ser melhor amarrá-la longe da cadela que não para de latir ou onde a sombra seja mais frondosa, embora Cândida prefira o calor aos latidos do animal.

O lugar escolhido fica na região central do quadro, talvez pendendo um pouco para a esquerda, entre duas grandes árvores. E ali, sempre que uma cena se passar, o casal surgirá do fundo, caminhará até a rede e depois se levantará para sair pelo mesmo lugar por onde entrara. A posição da rede, aliás, parece constituir uma linha imaginária que os dois velhos nunca atravessarão e que confere ainda mais uma característica marcante do filme como um todo: a frontalidade. Entre o “ritual” de chegada e de partida do casal, estão Cândida e Ramón diante de nós, como em um palco italiano de teatro no qual os atores encenam para a plateia à frente. Mesmo nas cenas em que os personagens se apresentam de lado ou de costas para o espectador, a imagem mantém esse aspecto frontal, que, somado à fixidez da câmera e a sua distância dos personagens, causa uma sensação de quase perda de profundidade de campo, conferindo ainda um aspecto mais superficial à imagem.



37



Os demais espaços, que nomeamos aqui “lavoura”, “riacho”, “casinha” e “forno de barro”, são apresentados a partir dessa mesma câmera fixa, embora neles os personagens estejam um pouco mais próximos da câmera e do espectador. Alain Bergala (2000), no texto *L'intervalle*, apresenta duas interessantes figuras para pensar a *mise-en-scène* no cinema

---

<sup>37</sup> Todas as imagens que compõem este trabalho são fotogramas do filme *Hamaca Paraguaya* (Paz Encina, 2006).

moderno: a do aquário e a do intervalo. Esses dois polos, que seriam os mais opostos do cinema, segundo o autor, dizem de uma relação da câmera com o objeto filmado, do criador e de suas criaturas, que se dão dentro do espaço do mesmo plano, ou seja, uma relação que não recorre à montagem. A figura do aquário refere-se à justaposição de corpos em uma espécie de reclusão até claustrofóbica, enquanto o intervalo enfatiza o “entre”, aquilo que existe entre os corpos, separando-os e os unindo ao mesmo tempo, seja espacialmente, seja no âmbito de uma pulsão, de uma tensão constituída entre e pelos corpos.

Os cineastas do aquário são os cineastas da situação comprimida dos corpos, dentro de um espaço fechado. Nós acumulamos os corpos, e os dobramos, os torcemos, os empilhamos e os colocamos em situação desfavorável para que possam entrar no aquário. Pelo contrário, os cineastas do intervalo trabalham dispendo os corpos no espaço, uns com relação aos outros, em um certo intervalo dado que os faz atuar. Os cineastas do aquário têm medo do espaço onde os personagens poderiam se perder, medo de que eles fujam. Por outro lado, eles não têm medo de esticar o elástico entre os atores que se relacionam ou se afastam da câmera, sobretudo sem corte. A angústia, sem dúvida, dos cineastas do aquário, é de que os personagens escapem (BERGALA, 2000, p.28)<sup>38</sup>.

A analogia do elástico, que se refere ao movimento de aproximação e afastamento da câmera, guarda uma emoção própria, segundo Bergala (2000), de sentido até filosófico. “Há uma emoção muito humana em ver alguém de quem você é próximo se tornar pequenino, perdido no vasto mundo, uma mistura de desapego e possessividade, de crueldade e de compaixão” (BERGALA, 2000, p.35)<sup>39</sup>. Enquanto os cineastas do aquário nos fazem sofrer a “maceração comunitária”, os cineastas do intervalo, notadamente Roberto Rossellini e Abbas Kiarostami, nos fazem conhecer as emoções das mudanças brutais do intervalo e do perigo existente no jogo do elástico. Assim, se os cineastas do aquário são os cineastas do comunitário, os do intervalo são os cineastas do encontro, encontro entre espécies.

Embora Paz Encina pudesse ser reunida aos cineastas do intervalo, dada a distância em que o casal de velinhos é colocado – distância da câmera e do espectador, não um do outro, sempre juntos, lado a lado na rede –, a *mise-en-scène* que a diretora propõe em *Hamaca*

---

<sup>38</sup> No original: “Les cineastes de l’aquarium sont les cineastes de la situation compressée des corps, dans un espace clos. On accumule le corps, et on les plie, on les tord, on les entasse et on les posture pour qu’ils entrent dans l’aquarium. Au contraire, les cineastes de l’intervalle travaient à disposer les corps à l’étendue, les uns par rapport aux autres, dans un certain intervalle donné que l’on fait jouer. (...) Les cineastes de l’aquarium ont peur de l’étendue où les personnages pourraient se perdre, les échapper. Par contre ils n’ont pas peur de tendre l’élastique entre les acteurs qui se rapprochent ou s’éloignent de la caméra, surtout sans coupure. L’angoisse, sans doute, des cineastes de l’aquarium est que les personnages s’échappent”.

<sup>39</sup> No original: “Il y a l’émotion toute humaine de voir quelqu’un que vous est proche devenir tout petit, perdu dans le grand monde, un mélange de détachement et de possessivité, de cruauté et de compassion”.

*Paraguaya* também parece se aproximar do confinamento do aquário. Todavia, ela não trabalha com o empilhamento de corpos, com a claustrofobia de uma multidão ou de um quarto fechado. Ainda que a ausência de céu nos cause a impressão de estarem Cándida e Ramón entre quatro paredes, não há nenhum ambiente interno no filme.

Mas a intenção aqui não é localizar o filme em um dos polos, senão identificar e problematizar nele relações entre a câmera e os corpos. Diferentemente do distanciar e do aproximar próprios ao elástico de que fala Bergala (2000), Cándida e Ramón parecem estar sob o controle de uma tesa corda invisível que contém seus medos e os inibe. Nas cenas da rede, por exemplo, com pequenas variações, a mãe sempre rodeia a rede pelo lado esquerdo e o pai, pela direita, para depois se sentarem. O mesmo acontece quando se levantam para sair do quadro, cada um se dirige a “seu” lado para se encontrarem atrás da rede e seguirem juntos, na mesma toada, até a mata. Nem um passo a mais, nem um passo a menos, o casal age não como se desse a ver suas vivências, mas como se enfatizasse sua condição de atuação.

Esse aspecto da *mise-en-scène*, associado à ausência de céu nas imagens, bem como à câmera fixa e à distância entre ela e os personagens, sugere uma situação de confinamento. Ainda que externas, as locações do filme funcionam como se sugerissem quartos fechados. O rigor de *Hamaca Paraguaya*, aliás, se faz presente também na montagem. A organização dos planos é simétrica, intercalando às cenas da rede ora um plano em que Ramón age solitário, ora outro em que aparece Cándida. Quando a câmera se aproxima da face de um, na cena seguinte se aproximará da face do outro. O filme é rígido em sua forma e os personagens parecem ser por ela constrangidos.



Deleuze (2007), sobre o cinema moderno e as situações óticas e sonoras puras, diz que o personagem dos filmes, por mais que “(...) se mexa, corra, agite, a situação em que está extravasa, de todos os lados, suas capacidades motoras, e lhe faz ver e ouvir o que não é mais passível, em princípio, de uma resposta ou ação” (DELEUZE, 2007, p.11). Eles estariam assim em situações que não são acionadas por ações, mas pelo investimento dos sentidos, tamanha é a estranheza que a realidade exterior neles suscita. Em *Hamaca*, podemos dizer que a situação, mais do que extravasar as capacidades motoras dos personagens, os cerca. Falamos aqui não da situação imediata, do momento em que Cândida e Ramón estão sentados na rede, mas de uma situação maior, extracampo, que é a da guerra. Situação que se passa alhures, como discutiremos adiante, mas que os deixa imersos na espera eterna por Máximo. E, como decorrência dela, o casal se relaciona com o ambiente de uma forma diferente do que se notava no cinema moderno.

Não é como se Cândida e Ramón vivessem o que os rodeia de maneira puramente sensorial, acometidos por imagens, sons, objetos e situações limite. Lembremo-nos de Edmund (*Alemanha Ano Zero*), perambulando por entre as ruínas da Berlim destruída, imerso naquele ambiente hostil do pós-guerra, ou ainda da maneira como Karen (*Stromboli*) é envolvida pelas cinzas e pelo mistério que o vulcão de Stromboli representa. O casal de *Hamaca*, diferente e simultaneamente, está e não está lá. Apenas alguns aspectos da natureza que os envolve são percebidos, como o cantar dos pássaros ou os latidos da cadela, mas essa percepção se conecta sempre, direta ou indiretamente, à questão maior da ausência do filho.

Afinal, se os pássaros estão cantando, é indício de chuva iminente, chuva esperada não apenas para a lavoura, mas para aliviar a sede no Chaco. A cadela, por sua vez, late porque está doente e assim está porque sente falta de seu dono, Máximo. É como se Cândida e Ramón estivessem vivendo uma situação especial, suspensa, instaurada pela guerra, que os desconecta do fluxo do tempo.

Outro termo importante para qualificar o filme é distância. Distância do *front*, distância das narrativas oficiais, mas também distância dos próprios personagens. Ainda com Deleuze (2007), se no cinema moderno a busca pelo resgate da crença no mundo passava pelos corpos, que deveriam ser encontrados, contatados, antes de que fosse neles investido qualquer discurso, no filme paraguaio eles são afastados, colocados a uma distância pouco acessível. “Revincular” o homem ao seu mundo significava, naquele cinema, “revincular” o discurso aos corpos. Em *Hamaca*, contudo, a fala nunca encontra os corpos. Os personagens não movem seus lábios para emitir palavras, e a montagem cria uma relação de som e imagem não sincrônica, onde o discurso dificilmente encontra seu corpo.

O olhar atento pode identificar atos simples como o de Cândida descascando algum alimento – embora não saibamos exatamente o que –, o de se abanar, enxugar o pescoço com um lenço, bater algo em um recipiente que ela traz consigo. Ramón é mais estático, podendo suas ações na cena serem resumidas a abaixar a cabeça, mover-se um pouco na rede, colocar o chapéu e se levantar, quando ouvimos o som dos pássaros e dos trovões. A economia nos gestos de Ramón, contudo, não o impede de entrar e sair do quadro, como acontece algumas vezes em que, na banda sonora, ouvimos alguma informação a respeito do filho e de sua possível morte.

Aliás, esse é um procedimento interessante na relação entre voz e imagens; ele diz respeito à encenação como interpretação dos sentimentos concernentes a algo que está sendo dito na camada sonora. Nas cenas da rede, por exemplo, quando o assunto é guerra e morte, o pai algumas vezes pressiona seu chapéu contra o peito. Já nas cenas da lavoura e da casinha, quando Máximo revela seu medo de morrer ou quando Don Jacinto informa o fim da guerra, Ramón sai do quadro, como que procurando não “ouvir” tais palavras ou para fugir da situação dolorosa. Embora a atuação de Cândida também pudesse ser associada a sentimentos explicitados na fala, principalmente de raiva e inconformismo, ela nunca sai do quadro. A mãe fica ali, como que em choque, mas enfrentando diretamente a dureza do que ouve.

## 2.2. PROFUNDIDADE E LITERALIDADE

O crítico francês Serge Daney (2007), discutindo o cinema moderno em relação ao cinema clássico, aponta a perda da profundidade como uma das principais rupturas de um para o outro. Diferente do mistério cultivado pelo cinema clássico em torno do que está por trás da imagem e das várias possibilidades narrativas que os objetos colocados nas locações poderiam representar, o moderno opta pela cenografia como superfície. O que se considera profundidade nesse período do cinema – marco apresentado por Deleuze (1992) ao comentar o texto de Daney – refere-se a “(...) uma distribuição dos obstáculos e das transposições, das dissonâncias e das resoluções (...); por um papel dos atores, dos corpos e das palavras próprias ao cinema nessa cenografia universal: sempre a serviço (...) de um ‘ver a mais’.” (DELEUZE, 1992, p.88-89). Depois da guerra a profundidade passou a ser denunciada como um “engodo”, nas palavras de Deleuze (1992), e, em contrapartida, o cinema moderno assumiu a “superfície sem profundidade” ou a “profundidade rasa” das suas imagens.

É importante lembrar que essa noção de profundidade não se opõe à profundidade de campo. Segundo o autor, Orson Welles, importante precursor do cinema dito moderno, mostrava tudo de uma só vez através do uso desse recurso fotográfico e, dessa forma, destituía a antiga profundidade, que lidava antes com o encadeamento de cortes e *raccords*, com a ilusão de continuidade e contiguidade que esses criavam e com o suscitar da dúvida, do suspense, do desejo de desvelamento: “O que há por trás da porta?”. No cinema moderno, por outro lado, as imagens “(...) eram objeto de reencadeamentos sempre recomeçados, remanejados, por cima dos cortes e dos falsos *raccords*” (idem, p.90).

A ausência de profundidade simulada, de jogos de ângulos, funcionaram como arma de guerra, nas palavras de Daney, contra o ilusionismo do cinema clássico, sobretudo hollywoodiano. O cinema nascido na Europa do pós-guerra, destruída e traumatizada, reivindicaria para si não a condição de janela aberta a testemunhar o gozo do outro, mas de um espelho. “Um espelho no qual o espectador captaria seu próprio olhar como aquele de um intruso, como um olhar a mais. A questão central dessa cenografia não é mais ‘o que há para ver atrás?’ Mas sobretudo: ‘Posso continuar a olhar aquilo que, de todo modo, eu vejo?’” (DANEY, 2007, p.232).

Essa recusa [recusa fundamental da aparência, da direção, da cena]<sup>40</sup> a entendemos apenas se não perdermos de vista isto: as grandes encenações políticas, as propagandas

---

<sup>40</sup> Inserção nossa.

do Estado tornadas pinturas-vivas, as primeiras manipulações humanas de massa, todo esse resto resultou – no real – em desastre. Por trás desse teatro guerreiro, como seu reverso escondido e sua verdade envergonhada, havia uma outra cena que não cessou desde então de assombrar as imaginações: a dos campos de extermínio. (DANEY, 2007, p.231).

Dessa forma, diante das atrocidades mostradas ao mundo pela guerra e pelos campos de concentração, o cinema não podia mais criar ilusões, novos mundos fechados e perfeitamente coesos, mas deveria tentar dar conta do real fora dos estúdios, com todas as suas arestas, lacunas e dúvidas. E o aspecto insustentável que essas imagens detinham para o “bom”, para o “grande” público do cinema consistia, em parte, em expor qualquer pessoa (e não apenas estrelas hollywoodianas). “Um outro que ‘não sabe nada’, e que olha através de nós. Sem nos ver” (DANEY, 2007, p.232). A ausência da profundidade, assim, corrobora esse movimento de olhar para si, de negar o artifício para dar a ver o próprio modo de se ver o mundo e problematizá-lo. Podemos pensar a sensação de não profundidade em *Hamaca Paraguaya* também em relação a um trauma.

A frontalidade dos personagens, a fixidez da câmera e sua constante distância dos corpos filmados, bem como o aspecto por assim dizer “fechado” das imagens, que confinam em seu interior os pais de Máximo, também retiram do filme qualquer indagação acerca do que mais haveria para se ver. Tudo está em cena e, ao mesmo tempo, nada. *Tudo* no sentido de que o filme não explora muito o espaço ao lado – o qual chamaremos de *extracampo* mais adiante –, reunindo todo o visível entre as bordas do quadro; e *nada* no sentido de que o único personagem que de fato motiva a narrativa, o filho que partiu para a guerra, está fora da cena, não é visível, restando em campo a comezinha atuação dos pais. A imagem de *Hamaca* é econômica; nem mesmo quando há outros elementos além da rede, ela é capaz de suscitar uma vontade de ver mais. A porta aberta da casinha deixa ver um pouco do seu quintal, por exemplo, mas não parece estar ali com a intenção de gerar esse interesse. Ramón não se dirige a esse outro espaço através do olhar ou mesmo através do diálogo com Don Jacinto. Não há movimento de câmera ou trilha sonora sugerindo uma expectativa com relação ao espaço interno extracampo. Como diria Deleuze (1992), o filme trabalha com uma profundidade rasa.

Se a não profundidade questiona a ilusão, em *Hamaca* ela parece corroborar com a literalidade das imagens. Sugerindo um aspecto documental devido às locações externas e aos atores aparentemente não profissionais, além do guarani por eles falado, as imagens do filme, expondo-nos a sua duração, nos fazem indagar, como nas questões apresentadas por Daney

(2007) sobre o cinema moderno: O que vemos? O que está diante de nós? E como vemos? Se a não profundidade no cinema moderno é consequência do trauma causado pelas imagens que a guerra mundial produzira, em *Hamaca* poderíamos dizer que ela se relaciona à ausência de significantes para exprimir o que a perda do filho representa para os pais.

No entanto, se tais questionamentos são possíveis, as respostas partem de lugares diferentes. Podemos dizer que no cinema moderno, se tivermos em mente sobretudo o neorealismo italiano, alguma coisa acontece na imagem e a forma como isso é trabalhado suscita indagações. Tomemos *Alemanha ano zero*: vemos ruínas, vemos destruição, miséria, desespero, dúvida, morte. Posso continuar a olhar isso que vejo? O filme paraguaio, entretanto, radicaliza a ausência de profundidade na imagem, associando-a a um “nada” ver. O que acontece não está visível e o que influencia esse “nada” em cena está no extracampo (como discutiremos na próxima categoria de análise), chegando até nós, espectadores, através da banda sonora.

### 2.3. A natureza, a guerra e o aquém da história

Se nos itens anteriores buscamos pensar a relação dos corpos dos personagens com as poucas locações que aparecem em *Hamaca Paraguaya*, neste trataremos de uma relação mais ampla, que se dá entre o lugar onde se encontra o casal de velhos e um alhures – que não se sabe exatamente onde, o que e como é –, a guerra. Consideramos a opção por deixar Cândida e Ramón afastados, em um lugar aparentemente isolado dos grandes acontecimentos e decisões, também uma questão de *mise-en-scène*. O isolamento em relação a um mundo outro, que pontuamos como um aspecto marcante do filme, é também fruto da relação rígida entre a câmera e os corpos filmados, enquadrando-os e constringendo-os tão fortemente em seus espaços. O ambiente da rede, o riacho, a lavoura, a casinha e o forno de barro constituem o que parece ser todo o universo do casal, marcado pela ruralidade, pela simplicidade de uma vida que tira seu sustento, diretamente, dos recursos naturais, mas também pela solidão.

Youssef Ishaghpour (2004) apresenta a expressão “aquém da história” para exprimir um dos aspectos da relação com a natureza nos filmes de Kiarostami. Diante dos horrores do século que a modernidade acarretara, o diretor iraniano propõe um retorno à celebração da felicidade do estar no presente, “(...) sem mais aquilo que antes chamava-se de ‘êxtases’ temporais: o futuro poderia fazer voltar à memória o passado e a história” (ISHAGHPOUR, 2004, 123). O apagamento do futuro, que gera um presente perpétuo, nega as veleidades da

modernidade e busca a vida em sua plenitude. Esse movimento de retorno a uma “pureza” passa pela natureza, lugar de um “(...) real ‘virgem’ de toda eternidade, uma humanidade não-violentada, angélica e plena de sabedoria, por graça de uma vida antiga” (idem, p.123).

Discutindo as fotografias do diretor no primeiro subtítulo de seu texto *O real, cara e coroa*, Ishaghpour (2004) resalta o paradoxo presente na relação do homem com a paisagem natural que ele contempla e enquadra. A natureza, “(...) ao mesmo tempo que suscita no homem o sentimento de sua própria finitude (...), por seus retornos cíclicos, abole o tempo. Há ruínas do império egípcio, não da natureza” (ibidem, p.97). O sujeito, ser mortal, que a contempla, distanciado, separado, vê sua própria ausência e sua solidão absoluta. Assim, conforme o autor, no contato com o “inteiramente outro” da natureza, o tempo, o que é propriamente efêmero, torna-se imagem do eterno.

Essa eternidade-de-efêmero é, ao mesmo tempo, consciência de morte e aspiração à eternidade, uma vez que as puras aparências estão ligadas a um correlato misterioso, ausente dos fenômenos. Na eternidade-de-efêmero estão o tempo e sua negação, assim como a singularidade da paisagem (na qual a natureza aparece transcendendo a si mesma em sua própria materialidade) é o enigma do ser e de sua aparição (ISHAGHPUR, 2004, p.98).

Como diz Stella Senra (2004), sobre o cinema de Kiarostami, discutindo o texto de Ishaghpour e referindo-se especificamente a *E a vida continua* (1992), “(...) a história são apenas os dejetos que entulham a natureza” (SENRA, 2004, p.166). Dessa forma, retornar ao natural imediato é, para o autor, recusar a história; recusa que libera o mundo de toda significação, permitindo que aquilo que se apresenta diante da câmera do diretor iraniano seja “a vida e nada mais”. “Como a vida não simboliza nem representa nada e supostamente está presente em si mesma, basta que a imagem seja a revelação dessa presença, apresentando-se ela mesma” (ISHAGHPUR, 2004, p.123).

A natureza é colocada como contraponto ao mundo das cidades, das técnicas e das ciências, mundo este esgotado, fracassado pelas guerras, onde fracassaram também as utopias, os planos da modernidade e as grandes narrativas que buscavam explicá-la. A natureza, assim, nos filmes de Kiarostami, corresponde ao resgate de uma pureza que a história da humanidade, pelo menos a ocidental, parecia estar perdendo. O “aquém da história” seria, portanto, um retorno à natureza e à infância do diretor, conquistado, segundo Senra (2004), através do abandono do mundo moderno e do reatar com a tradição.

Consideramos a noção de “aquém da história” pertinente e produtiva para pensarmos a relação com a natureza em *Hamaca Paraguaya*, embora essa relação não se dê nos mesmos termos pensados por Isaghpour. Em Kiarostami, a natureza é o oposto do mundo citadino, moderno, enquanto, em *Hamaca*, as breves inserções do termo “Chaco” parecem indicar um mundo distante, onde algo (ou tudo) acontece. Segundo nossas pesquisas, o “Chaco” corresponde a lugar selvagem e inóspito. Assim, a região disputada em guerra parece não ser tão oposta ao ambiente onde se encontram Cândida e Ramón, no que se refere a urbanização e modernização.

Podemos distanciá-lo – mas não excluí-lo – do universo do casal de velhos por ser o local do acontecimento, com tudo que ele sugere: disputa por território, riqueza e poder, decisões unilaterais por parte dos poderosos, subordinação da população pobre, objetificação da vida, banalização da morte. Para sermos mais específicos, Chaco é sinônimo de ausência do filho, ausência praticamente inevitável devido à obrigação de servir à pátria. Chaco é evidência da impotência perante o Estado. No entanto, Chaco está longe, só se presentifica como eco, Cândida e Ramón praticamente nada sabem do que se passa lá. Distantes de onde tudo acontece, eles estão em um lugar em que as repetições evidenciam retornos cíclicos, para usar a expressão de Ishaghpour, que parecem os afastar do avanço linear da história. A natureza está aquém da história aqui, não pela busca de um mundo pré-moderno, romanticamente, como o faria Kiarostami na leitura de Ishaghpour (2004), mas para expor o isolamento político dos personagens, ou seja, sua condição “aquém”.

As repetições, aliás, marcam o filme e lhe conferem certo ritmo. Os personagens surgem no plano pelo mesmo lugar de onde saem, sempre. As ações se repetem o tempo todo. Descascam mandioca<sup>41</sup>, abanam-se, enxugam o suor, levantam-se e voltam a se sentar; Ramón mexe com seu chapéu, Cândida mexe em sua cesta: não há nada de novo. Até os assuntos não fogem de uma “pauta” repetitiva: latidos da cadela, sombra, calor excessivo, chuva iminente, guerra maldita, saudades do filho, e, novamente, cadela, calor e assim por diante. Os planos do céu nublado parecem marcar a cadência, que vai se tornando mais lenta e mais silenciosa, até ser quebrada com a queda da chuva. Porém, ela está no extracampo.

---

<sup>41</sup> A informação sobre o que eles descascam é dada por Paz Encina no texto *Arrastrando la tormenta* (2008), afinal, não é possível identificar tais objetos ao assistir ao filme, dada a distância em que os personagens são posicionados da câmera.



Os constantes comentários acerca da chuva que nunca vem reforçam, para Eva Romero (2012), “uma vida rural coletiva e atemporal, intrinsecamente subjugada à força indiferente e destrutiva da natureza” (ROMERO, 2012, p.317)<sup>42</sup>. Para a autora, esse aspecto é ressaltado pelas constatações de que “não há nada que possamos fazer”, feitas por Cândida, demonstrando impotência e frustração diante dessa situação. Embora consideremos a espera pela chuva essencial para pensarmos a relação com a natureza, não concebemos essa situação como frustrante para eles, uma vez que o casal parece apenas esperá-la desmotivado, sem esperança. Ou melhor, eles parecem apenas esperar.

Deleuze (2007) falava de uma indiscernibilidade, no cinema moderno, entre o que seria considerado subjetivo e o que seria considerado objetivo, não exatamente para criar uma confusão entre os dois polos, mas porque nem caberia essa dúvida. Retomando especificamente a obra de Antonioni, o autor diz que “(...) as imagens mais objetivas não se compõem sem se tornarem mentais, sem entrar numa estranha subjetividade invisível” (DELEUZE, 2007, p.17), como se o ambiente expressasse o interior dos sujeitos. As imagens de *Hamaca*, por outro lado, em sua frontalidade e literalidade, dificultam a projeção, para o ambiente, da subjetividade dos personagens, apreendida ou sentida senão através da associação com as falas, as quais estão dissociadas do visível.

---

<sup>42</sup> No original: “In *Hamaca*, the constant comments about the rain that never comes represent a timeless, collective rural life intrinsically subjugated to nature’s indifferent, destructive force”.

A relação dos corpos com a natureza sugere também aspectos da relação entre Cândida e Ramón e a guerra, ou a perda sofrida. Retomando o diálogo com o cinema neorrealista, podemos dizer que, se em Rossellini o exterior se apresentava como tal, descolado de um sujeito que não se reconhecia nele, *Hamaca Paraguaya*, de outra forma, não promove o choque do ambiente com os sujeitos, uma vez que esses sujeitos mal percebem ou reconhecem o ambiente. A natureza está lá, possivelmente como sempre esteve; o casal é que foi abatido pelo acontecimento da guerra e o filme trabalha isso na lentidão e na quase inexpressão – muito expressivas, aliás – dos corpos, enquanto o ambiente continua a oferecer seus sons, a ameaçar com a chuva, a começar e terminar o dia.

A natureza, portanto, continua oferecendo seus sinais, mas Cândida e Ramón não podem ou não conseguem decifrá-los. “Você sempre vê os pássaros com atraso” ou “você nunca vê nada”, diz a mãe diante do argumento do pai de que os “pássaros voam rápido”. Homem do campo que é, Ramón acredita dominar os códigos do tempo e dos animais, mas algo o retira da normalidade, a realidade não é mais a mesma. “Sei que vai chover. Não posso estar errado, Cândida. Sou um fazendeiro. Sei quando é que vai chover. Tenho certeza de que verei meu filho novamente. Tenho certeza”.

A natureza que os cerca é apresentada como lugar de repetição e constância, marcada, por exemplo, pela frequente intervenção dos planos do céu nublado e pela persistência do som dos pássaros anunciando a chuva. Tal característica é ainda reforçada pelo ângulo fixo e permanente da câmera e pelo padrão evidenciado pela montagem. Esses aspectos – associados à distância na qual o casal é colocado, à disposição de seus corpos, criando uma sensação de não avançar, e à repetição de seus gestos – sugerem a hipótese de uma *mise-en-scène* da melancolia.

Os corpos de Cândida e Ramón são corpos abatidos pela idade, pelo trabalho braçal, mas também pelo assombramento que a possibilidade de morte do filho lhes causa. Seus gestos são raros e contidos. Suas ações não motivam outras, não produzem em sua sucessão uma narrativa, daí a possibilidade de qualificar *Hamaca* como um filme que beira a “desdramatização”, para usar o termo de Torres (2011), pois o que vemos em imagens parece não ter uma função dramática. Descascar frutos, se abanar, lavar roupas, cortar cana ou simplesmente não fazer nada não são ações ou gestos apresentados segundo a finalidade aparente de contar uma história, que aqui apreendemos apenas na relação com os diálogos na banda sonora. O aspecto repetitivo e desdramatizado da *mise-en-scène*, bem como o silêncio

dos personagens e a contenção e restrição de seus movimentos, portanto, convidam-nos a associá-los ao estado melancólico.

Freud (2011) caracteriza a melancolia como o estado patológico em que o sujeito internaliza o objeto perdido, motivo de sua dor, e continua alimentando seus laços libidinais com ele. Diferente é o luto, estado natural em que o sujeito, dada a circunstância da perda do objeto amado, vai se desprendendo desses laços que o ligavam a ele, para que o vazio por ele deixado possa ser novamente preenchido. O melancólico, por não aceitar se desligar desse objeto, continua conectado ao tempo e aos espaços relativos ao momento anterior à perda. Nos filmes analisados por Molfetta (2011), o contato com a natureza intensifica uma relação de descolamento dos sujeitos de suas realidades, há uma intensificação da sensação de separação e de não pertencimento. Em *Hamaca*, a natureza não é um outro, mas a única realidade do casal. E se a não sincronia das vozes com as imagens sugere a ausência de vínculo entre os sujeitos e essa realidade, talvez seja porque eles vivem em seu próprio lugar um estado à parte, espécie de “não tempo” e de “não lugar”, como é próprio do estado melancólico.

### 3. Extracampo

#### 3.1. Ao lado e alhures

Em *Hamaca Paraguaya*, a banda sonora é sobreposta às imagens. As vozes que ouvimos não são proferidas no mesmo momento em que vemos os personagens em campo; aliás, ouvimos vozes de personagens que nunca entram em campo. Esses são Don Jacinto, o mensageiro, e Máximo, o filho: eles pertencem inteiramente à banda sonora, na qual, pelos diálogos com Cândida e Ramón, participam de cenas não-visíveis que comportam praticamente a totalidade das situações decisivas e dramáticas do filme.

São vozes sobrepostas às imagens, vozes *over*, constituindo cenas sonoras em espaços e tempos distintos, mas as mesmas vozes, por vezes, parecem estar em campo, provocando, ao menos nos primeiros instantes do filme, certa dúvida quanto a sua relação com as imagens. Enquanto Cândida e Ramón avançam no campo para armar sua rede, ouvimos comentários sobre as intempéries do dia, o que nos faz pensar na coincidência entre imagens e vozes, afinal, trata-se de duas pessoas conversando, provavelmente aquelas mesmas que vemos.

A mesma dúvida se coloca quando ouvimos as vozes dos outros personagens, afinal, também podemos pensar na presença física deles em cena, próximos dos velhos, ao lado

deles, talvez. Isso porque ora vemos Ramón cortando cana, ora vemos Cândida lavando roupas, enquanto em cada um desses momentos ouvimos os diálogos em que Máximo se despede, primeiro de seu pai, depois de sua mãe. A sugestão de que o filho esteja logo ali, no extracampo, é possível até que percebamos a não movimentação dos lábios dos pais, ou seja, que eles não estão pronunciando as palavras no momento em que os vemos, refutando a possibilidade de sincronia. Por extracampo tomamos o espaço além das bordas da tela, aquele que “sobra” do ato de enquadrar, e que pode vir a se tornar, por sua vez, campo. Deleuze (1985), a esse respeito, apresenta a seguinte definição, considerada por ele o primeiro sentido de extracampo:

(...) se um conjunto é enquadrado, logo visto, há sempre um conjunto maior ou um outro com o qual o primeiro forma um maior, que, por sua vez, pode ser visto desde que suscite um novo extracampo, etc. O conjunto de todos esses conjuntos forma uma continuidade homogênea, um universo ou plano de matéria propriamente ilimitado (DELEUZE, 1985, p.28).

Assim, nas cenas citadas, poderíamos, a princípio, imaginar o personagem do filho posicionado atrás da câmera. O mesmo pode ser dito a respeito das cenas em que os pais dialogam com outros interlocutores. Quando vemos Ramón sentado em um banquinho em frente à casinha, ouvimos seu diálogo com Don Jacinto sobre o fim da guerra. Da mesma forma, quando vemos Cândida sentada próxima do forno de barro, é o diálogo com o mensageiro, aquele da revelação da morte, que ouvimos na banda sonora. Se temos a impressão de que imagens e sons compartilham o mesmo espaço e tempo, ela é endossada pela relação entre o teor das falas e a reação de Cândida e Ramón no âmbito do visível. Don Jacinto e o mensageiro parecem estar ali, próximos a eles, revelando-lhes notícias duras de se ouvir, cabendo a interpretação de que os pais não se voltam aos interlocutores como um ato que indique afastamento, aversão ou recusa ao que está sendo ouvido.

No entanto, a percepção da imobilidade dos lábios dos personagens refuta essa hipótese. Cândida e Ramón nunca agem como se falassem; no entanto, é somente quando a câmera se aproxima de seus rostos que tal aspecto fica mais evidente. Para além desse aspecto físico, as variações temporais também contribuem para negar a co-presença dos personagens não visíveis nestas cenas. Seu encadeamento sugere a passagem de um só dia, mas ouvimos diálogos que se referem ao antes e ao depois da ida de Máximo para a guerra. E as etapas são encadeadas seguindo uma ordem cronológica, como se acompanhassem o suceder do conflito:

primeiro ouvimos Máximo se despedindo, em um momento anterior à guerra; depois, Don Jacinto informando as notícias de que ela terminara; e, finalmente, o mensageiro revelando a morte de um soldado. Assim, o fato de já no início os pais lamentarem a ausência do filho nos permite inferir que os momentos em que ele se despede sejam, talvez, uma lembrança de conversa passada. Tais aspectos tiram Máximo, portanto, do extracampo lateral, espacialmente contíguo, aquele que Deleuze (1985) chamaria de relativo.

O aspecto relativo está relacionado àquela primeira função do extracampo apresentada acima, que diz respeito ao não visto no quadro, mas que pode vir a se tornar visível, suscitando um novo não visto e assim por diante, infinitamente. Acrescentando espaço ao espaço, guarda-se aos planos, pensados como conjuntos, uma reserva narrativa desenvolvida com a sucessão de um a outro, através de uma espécie de fio que liga o conjunto visto a outros não vistos. Quanto mais grosso for esse fio, mais ele cumpre essa primeira função.

O enquadramento é a arte de escolher as partes de todos os tipos que entram num conjunto. Tal conjunto é um sistema fechado, relativa e artificialmente fechado. O sistema fechado determinado pelo quadro pode ser considerado em relação aos dados que ele comunica aos espectadores: ele é informático, e saturado ou rarefeito. Considerado em si mesmo e como limitação, é geométrico ou físico-dinâmico. Considerado na natureza de suas partes, ainda é geométrico ou, então, físico e dinâmico. É um sistema ótico quando o consideramos em relação ao ponto de vista, ao ângulo de enquadramento: então ele é pragmaticamente justificado, ou exige uma justificação mais elevada. Enfim, determina um extracampo, seja sob a forma de um conjunto mais vasto que o prolonga, seja sob a forma de um todo que o integra. (DELEUZE, 1985, p.30-31).

A partir do autor, podemos dizer que o filme paraguaio não explora muito o extracampo imediato, relativo à sobra inevitável de todo ato de enquadrar, já que os personagens estão quase sempre confinados no interior do quadro. São poucas as vezes, aliás, em que um deles aciona esse espaço lateral ou que ultrapassa as bordas da tela – como quando Ramón entra dentro da casinha na cena em que ouvimos seu diálogo com Don Jacinto, ou ainda na cena da lavoura, quando ele caminha até o fundo para buscar mais cana. Os sons da natureza e da cadela também parecem constituir um extracampo relativo. Embora os pássaros em revoada e os trovões insistentes só existam na banda sonora, eles parecem compartilhar o mesmo tempo e espaço de Cândida e Ramón. Quando ouvimos esses sons, Ramón retira seu chapéu e se volta para cima, com a mão como aba, acionando o céu pelo olhar. O plano do céu nublado aparece em seguida, dando a entender que se trata de uma câmera subjetiva do

pai, embora sem nenhum galho, nenhuma folha pelo caminho, como era de se imaginar a partir do ponto de vista de dentro da mata.

Outro momento em que notamos uma referência ao extracampo relativo é proporcionado pelos latidos da cadela. Embora nenhum dos personagens se mova em alguma direção que indique estar lá o animal ou lhe dirija o olhar, como faz Ramón para o céu, os latidos parecem ser determinantes na escolha do local onde a rede deverá ser armada. Dessa forma, os sons dos pássaros, dos trovões e dos latidos, interagindo diretamente com os personagens, provocando reações simultâneas, ainda que escassas e breves, nos incitam a pensá-los como pertencentes à situação presente vivenciada em cena por Cândida e Ramón, constituindo o dia que passa. O mesmo não podemos dizer sobre a presença dos personagens não visíveis. As diferenças de marcos temporais – antes e depois da guerra – tornam improvável a expectativa de que eles entrem em campo.

Se o filme é fechado no que se refere à exploração de espaços laterais, através dos diálogos, entretanto, somos conectados a outros tempos e a algo maior, que envolve o universo de Cândida e Ramón, influenciando todo o seu estar no mundo atual: a guerra e, em decorrência dela, a ausência do filho. Nesse sentido, o conceito de extracampo absoluto (Deleuze, 1985) parece oferecer mais substância para darmos conta desse aspecto da escritura fílmica em *Hamaca Paraguaya*. O extracampo absoluto, todavia, não é oposto ao relativo, nem são eles excludentes. Todo extracampo, conforme o autor, comporta as duas naturezas, embora haja ocasiões em que uma é mais explorada que a outra.

Enquanto o aspecto relativo do extracampo designa o que existe ao lado ou em volta do espaço visível, o aspecto absoluto, por sua vez, diz da abertura a “(...) uma duração imanente ao todo do universo, que (...) não pertence à ordem do visível” (DELEUZE, 1985, p.29). Essa duração de que fala o autor atesta uma presença mais inquietante, que insiste ou subsiste no quadro. Se o extracampo relativo remete, portanto, a um alhures, o absoluto remete a “(...) um Alhures mais radical, fora do tempo e espaço homogêneos” (idem). É o que parece suceder aos personagens não visíveis do filme, sobretudo Máximo.

Fora do fluxo linear do tempo, o filho retorna através de sua voz ao presente dos pais para se despedir. Mas alusões a ele são feitas por outras vias. Os latidos da cadela, o calor excessivo e a chuva atrasada são como fios que ligam esse presente a Máximo e à guerra. Tomamos de Deleuze (1985) a ideia do fio que, ligando um conjunto fechado a outro, quanto mais tênue, mais cumpre sua função de “(...) introduzir o transespacial e o espiritual no

sistema que nunca é perfeitamente fechado” (ibidem, p.29-30). Se a cadela late ou se cala, é porque sente falta de seu dono, sua doença é marca da ausência de Máximo. O calor remete ao Chaco e à guerra. A chuva é esperada para aliviar a sede, lá onde Máximo está, mas a chuva também faz rememorar os tempos em que trabalhavam a lavoura juntos, pai e filho – atividade impossível agora, na sua ausência. Além do mais, há a interminável espera dos pais, o abatimento de seus corpos, a repetição de suas falas que, a todo momento, lembram do filho que se foi. Se não podemos afirmar ao certo a morte de Máximo, a onipresença de sua ausência é incontestável.

Deleuze (2007), discutindo som e extracampo no livro *A imagem-tempo*, diz que o extracampo absoluto, excedendo qualquer espaço e qualquer conjunto, atesta um aspecto antes reflexivo do que interativo. Acrescenta ainda que ele remete “(...) ao Todo que se exprime nos conjuntos, à mudança que se exprime no movimento, à duração que se exprime no espaço, ao conceito vivo que se exprime na imagem, ao espírito que se exprime na matéria” (DELEUZE, 2007, p.279-280). É o transespacial influenciando o campo. No caso de *Hamaca*, diríamos que o absoluto, se é ele a agir sobre os personagens, sobre a duração e sobre as falas, expressa-se, sobretudo, pela ausência.

Da guerra não ouvimos tiros, explosões, não sabemos o número de baixas, nem ao menos seus motivos. O *front* não é mostrado, o corpo do filho não é mostrado. Mesmo a prova da morte, a camisa baleada, não entra em campo; inclusive, a prova é negada por Cândida. Esse é, aliás, um dos aspectos mais interessantes da escritura de *Hamaca*. As situações decisivas, as que levaram à morte de Máximo, são todas mantidas extracampo, mas se trata do extracampo mais radical, aquele que não chega nem pode chegar a se tornar visível.

### 3.2.A GUERRA E A AUSÊNCIA DO FILHO

O conflito é acionado com a palavra “guerra” já na primeira cena, “a guerra maldita, a guerra que levou nosso filho”, mas a primeira informação mais factual que recebemos se dá no diálogo com Don Jacinto. Ele informa estarem em 14 de junho, tendo a guerra, então, terminado há dois dias. O pai não sabia, mas lá, onde está seu interlocutor, todos já sabem. “Ainda existem soldados na linha de frente. As notícias não valem para todos ainda”, diz Don Jacinto, reconhecendo as descontinuidades relacionadas ao acesso à informação nesses tempos.

Mas, afinal, que guerra é essa? O filme não procura resolver essa questão para o espectador, que, a partir de algumas palavras-chave e datas como a acima citada, pode buscar e construir algum conhecimento sobre o evento. Na primeira cena da rede, quando Ramón expõe seus anseios pela chegada da chuva, diz a palavra “Chaco”, expressando o desejo de que a chuva também chegue até lá; além disso, Don Jacinto fala em bolivianos. Outro dado que contribui para construir um entendimento maior é a preocupação com a sede que Máximo possivelmente estaria sentindo lá onde está. Podemos constatar que se trata da chamada Guerra do Chaco, entre Bolívia e Paraguai, que se estendeu de 1932 a 1935, sendo 12 de junho a data oficial do cessar fogo; sabe-se que uma das maiores dificuldades enfrentadas pelos soldados foi exatamente a sede.

A guerra ficou conhecida, aliás, como “Guerra da Sede”. O Chaco é uma região muito árida, mais ao norte do Paraguai. Augusto Roa Bastos, um dos principais escritores do país, lutou na guerra quando tinha apenas 15 anos e eternizou, na figura de Miguel Vera, personagem da novela *Hijo de hombre* (1960), o sofrimento dos homens em busca de água. Cecilia Teixeira de Oliveira Zokner (1974) analisa duas visões da guerra oferecidas por dois personagens diferentes, sendo um deles o próprio Miguel Vera, comandante no lado paraguaio, e o outro, pertencente à frente boliviana, Miguel Narvaja, personagem criado por Augusto Céspedes, no conto *El pozo* (1969). Na leitura da autora, os soldados de campos contrários não se sentem como inimigos, já que todos enfrentam o problema comum da seca. Sentença célebre sobre a questão está presente na obra de Roa Bastos: “Triunfará o exército que (...) consiga levar água a suas linhas de frente”<sup>43</sup>.

Outro aspecto ressaltado pela autora e que contribui para a nossa leitura de *Hamaca Paraguaya* se refere ao lugar da população no conflito. “De um lado, o Paraguai. A Bolívia, de outro. Dois governos lutando por uma região inóspita que imaginavam rica, enquanto o povo, longe da realidade e da razão do conflito, se deixava, passivamente, envolver” (ZOKNER, 1974, p.89). Segundo Zokner (1984), a partir da aproximação entre os dois personagens, é como se o problema político e econômico nada representasse, afinal, tanto soldados quanto oficiais, fossem eles paraguaios ou bolivianos, estavam alheios a essas dimensões estratégicas que envolviam a guerra. “Assim como não entendem, nem um nem outro, a razão da guerra, eles não têm esperanças. A palavra paz não existe nos textos estudados. Tampouco a ideia da paz. O desejo de abandonar a luta, sim” (idem, p.95-96).

---

<sup>43</sup> No original: “Triunfará el ejército que (...) consiga llevar agua a sus líneas”.

Tanto as obras literárias quanto o filme paraguaio abordam esses personagens que se relacionam com a guerra de uma forma mais ou menos direta, mas que nada podem decidir sobre ela. No entanto, a dificuldade daquela realidade ao mesmo tempo exangue e seca está presente nos relatos dos dois combatentes. *Hamaca*, por sua vez, opta por abarcar uma realidade distante do *front*, colocando o Chaco como um alhures radical, ainda que onipresente na força de sua influência sobre Cândida e Ramón. Diferente de um filme tradicional de guerra ou que tem na guerra o cenário principal de seu argumento, nenhum tiro é ouvido, nenhuma bomba, nenhuma morte é filmada, nada de escombros e destruição. Talvez a opção por deixar o filho no extracampo seja ainda mais violenta do que a exposição crua das atrocidades de uma guerra, pois, como afirma Romero (2012), o corpo ausente reforça o trauma da violência física. “Mantendo Máximo invisível, (...) *Hamaca* é capaz de destacar a violência à qual ele (e, por extensão alegórica, o povo paraguaio) tem sido submetido de uma maneira menos corruptível” (ROMERO, 2012, p.316)<sup>44</sup>. Ao fazer isso, *Hamaca Paraguaya* nos coloca diante de questões acarretadas pelo conflito, mas pouco trabalhadas ou lembradas no cinema, pelo menos no chamado *mainstream*.

O filme lida com aqueles que ficam, aqueles aos quais não é perguntado se queriam a guerra, que não têm nenhum poder sobre ela, mas que são afetados diretamente por ela. A guerra, responsável pela ausência do filho e pela espera incessante, é colocada como uma situação tão maior que o casal campesino, tão mais forte e determinante, que surge sem ser desejada, vai embora sem avisar e, ainda por cima, leva o que eles têm de mais valioso. O sentimento que resta é o de impotência. O filme parece operar uma inversão, enquadrando o que está comumente fora, como se o que vemos em imagens fosse o extracampo de uma realidade outra que os exclui. Cinema do resto.

A saída encontrada é a da negação. Embora Ramón saia de quadro quando as notícias ouvidas confirmam seus medos, Cândida prefere negá-las. Na cena no forno de barro, a chegada do mensageiro é uma provação para a mãe, nesse sentido. O mensageiro procura por Máximo Caballero. Não, esse não é nome do filho, ele se chama na verdade Máximo Ramón Caballero; logo, essa sutil diferença afasta qualquer possibilidade de se tratar da mesma pessoa. Não importa se o furo causado pela bala que matou o soldado também esteja no centro da camisa e que o filho, como revela a mãe, tenha o coração no meio do peito. Mera

---

<sup>44</sup> No original: “By keeping Máximo invisible, through the power of the trace, *Hamaca* is able to highlight the violence to which he (and by allegorical extension, the Paraguayan people) has been subject in a less corruptible way”.

coincidência, afinal, seu nome é Máximo Ramón Caballero! Cândida afasta o mensageiro como afasta a realidade da morte, afinal, esta pode não ser realidade se não se crê nela.

### 3.3. As vozes e o guarani

O que não está visível entre as bordas do quadro em *Hamaca Paraguaya* é praticamente todo o drama do filme. Se a encenação que vemos nos espaços da rede, da lavoura, do riacho, da casinha e do forno de barro beira a total desdramatização, o que ouvimos entre Cândida, Ramón e outros importantes personagens, não visíveis, é o que possibilita a constituição de uma narrativa, por mais fragmentária que seja. Paz Encina (2008), a diretora, revela que pensou o filme primeiramente pelos diálogos, pela cadência das palavras, pelo tom das vozes e por onde encaixaria os silêncios, e só depois pensou nas imagens que dariam suporte ao som. Pode soar contraditório, mas se trata de um filme cuja importância dada à camada sonora tem como elemento indispensável a legenda, uma vez que os diálogos são todos em guarani. A língua, considerada oficial no Paraguai desde 1992, é falada por mais de 70% da população, sendo a maioria habitante da zona rural (Eva Romero, 2012). No entanto, não é este o público que mais tem acesso ao filme, tornando a leitura das legendas ato constitutivo de assisti-lo.

Assim, optar pelo guarani é aumentar a distância entre o espectador e aqueles personagens que ele vê e ouve. Assistir àquela letargia encenada enquanto se ouvem sons que não chegam a formar palavras e, portanto, sentidos – falamos aqui de espectadores que desconhecem totalmente a língua – chega a sugerir uma experiência quase onírica. Experiência endossada pela necessidade de reconstituir as cenas apresentadas pelos diálogos no âmbito da imaginação; afinal, como dissemos no item acima, os personagens nem mesmo movem seus lábios. *Hamaca Paraguaya* dá voz a uma parcela marginal da população paraguaia ao nos apresentar o guarani, porém descola essa voz das figuras que, possivelmente, representam essa população. Para Romero (2012), ao não permitir que os personagens falem, o filme tanto cria uma nova forma de contar uma história quanto conta uma história da falha inerente ao próprio ato de contar histórias.

### 3.4. CÂNDIDA E RAMÓN À MARGEM

Falamos em população marginal não só porque o filme apresenta os chamados camponeses e trabalha em espaços totalmente distantes da urbanidade. A marginalidade é

colocada no enquadramento e nos próprios diálogos. Cândida e Ramón nada sabem da guerra e nela não têm interesse algum que não seja pelo paradeiro do filho. Ramón, no primeiro diálogo com Máximo, talvez por ter que sustentar sua postura de homem e pai, reconhece a necessidade da presença dele no confronto – “é preciso defender o país” –, mas não o faz sem pontuar o lugar que nele ocupam: “Você está acostumado a isso, meu filho. Nós, pessoas pobres, estamos sempre lutando. Essa guerra não demorará muito”. Cândida, por sua vez, é contra a ida para a guerra e até sugere que Máximo escape: “Por que você não se esconde? A única coisa que a guerra fará é levar você para longe de nós”. A mãe ainda revela não se importar com a guerra, não se importar que todos morram. Pode-se notar até uma diferença bem marcada no tratamento de gênero. A mãe representa o cuidado e a proteção domésticos, enquanto o pai é o guardião da honra e da pátria.

Em vários outros momentos é possível encontrar essas pistas oferecidas pelos dizeres dos personagens que indicam um lugar à margem da história oficial. O posicionamento, principalmente de Cândida, com relação à situação que lhes é imposta, é sempre de “não há nada que possamos fazer”, denotando uma passividade no que tange ao poder sobre a própria vida. A morte é inevitável, mas também a guerra e a convocação do filho. A fala do pai sobre o ato de defender o país também parece reproduzir um discurso oficial que justifica a separação dos jovens de suas famílias, e, mesmo não sendo sua vontade, ele o aceita e legitima.

O filme é todo ele um estado de espera, espera pelo fim dos latidos da cadela, pelo fim do calor, pela chegada da chuva e, sobretudo, pela volta do filho. Paradoxalmente, uma espera contrariada, mas uma espera consentida. Contrariada porque prefeririam que Máximo não estivesse onde está, consentida porque aceitam a imposição da espera, como se estivessem impedidos de qualquer ação. E de fato estão. Esta fala de Cândida é exemplar nesse sentido: “Você se acostumou a esperar. O que você espera nunca vem. Costumava dizer que quanto menos pensarmos na chuva, mais rápido ela virá. Mas agora eu sei que o que esperamos nunca acontecerá. Memórias não trazem pessoas mortas à vida”.

Como dissemos, o diálogo é constituído de marcas deixadas por uma situação subalterna imposta e danosa, no sentido de que lhes acarretou uma perda. Essas marcas ajudam a reconstituir o enigma que parece assomar a “simples” questão da ausência do filho. A fala da mãe é a que mais carrega as evidências da posição ocupada pelo casal, como quando ela diz: “Estamos tão longe que não me importo. Não me sinto feliz quando trazem notícias

novas. Eles não param quando nos veem. Eles não sabem se nosso filho está morto”. Aqui já podemos apreender uma série de relações estabelecidas entre o casal e “eles”, o desconhecido. Cândida pontua a distância em que se encontram, a indiferença com que são tratados e a falta de informação a que estão submetidos. A série de falas em que abordam esse assunto, na segunda cena da rede, é arrematada com a forte constatação: “Ninguém se importa conosco”.

Eles estão à mercê da chuva, assim como do retorno incerto do filho. As falas, intercalando os anseios pela tempestade iminente, o incômodo provocado pelo calor e a dor da ausência de Máximo, contribuem mais uma vez para associar o espaço em que se encontram ao lugar do não acontecimento, da marginalidade. Para que chova, para que o calor cesse ou para que o filho volte, o casal não detém nenhum instrumento de ação; a situação se lhes impõe. O que resta é apenas esperar.

#### **4. TEMPO**

##### **4.1. CIRCULARIDADE E SUSPENSÃO**

Comentamos anteriormente que *Hamaca Paraguaya* trabalha com diferentes temporalidades. Enquanto, durante os aproximadamente 77 minutos de filme, testemunhamos o que aparenta ser a passagem de um dia inteiro, os diálogos na banda sonora vêm do passado ou de um momento posterior à guerra. Não sabemos, no entanto, localizar exatamente esses diálogos em relação ao presente de Cândida e Ramón. A voz de Máximo parece vir do passado, pois já na primeira cena os pais lamentam sua ausência. Seguindo esse raciocínio com base na montagem do filme, que cumpre um padrão, diríamos que Don Jacinto e o mensageiro também pertencem, em relação ao presente apresentado nas imagens, ao passado, afinal a origem de suas vozes nunca se torna visível. Além do mais, o aspecto sobreposto do som à imagem reforça a sensação do vagar dessas vozes por tempos e espaços distintos.

Também já nos referimos à particularidade do som dos latidos da cadela. Como ela influencia o local a ser escolhido para a armação da rede e, segundo os pais, sente a falta de Máximo, podemos suspeitar de sua existência no presente do filme. E é a cadela doente, doente de saudade, que Don Jacinto examina ao informar o fim da guerra a Ramón. Na última cena da rede, aliás, o pai menciona dados obtidos na conversa com o veterinário, fazendo-nos crer que a voz do interlocutor se fez presente naquele mesmo dia. “Que dia é, Cândida?”, pergunta o pai que, após a negativa da mãe, responde: “Hoje é 14 de junho. Temos tempo”. O

mesmo acontece com o diálogo com o mensageiro, cujas reminiscências são trazidas nessa última cena, quando Cândida conta ao pai sobre a borboleta morta que encontrou, mas fazendo a ressalva de que a jogou para longe. Como resposta à dúvida quanto a seu estado, se estava esmagada ou não, a mãe revela tê-la queimado no forno. “Meu deus”, responde Ramón, dando a entender que o achado se trata de um mau presságio.

Assim, embora essas vozes sejam sobrepostas à imagem, gerando dúvidas e não proporcionando nenhuma exatidão, nota-se uma organização cronológica dos diálogos com os interlocutores, primeiro Máximo, depois Don Jacinto, depois o mensageiro, seguindo as etapas do acontecimento guerra. Por outro lado, há um aspecto repetitivo em *Hamaca* que confronta esse avançar. O casal vem até a rede e vai embora, pelo mesmo lugar que entrou; a cadela late, para e volta a latir; os pássaros que anunciam a chuva voam próximos e vão embora; a chuva, aliás, sempre está ameaçando cair. As próprias vozes, pelo menos nas conversas do casal, também constituem diálogos com pautas reincidentes: maldizem o calor, os latidos, a ausência da chuva e lamentam a ausência do filho, para, de novo, retomarem o calor, os latidos, a chuva... Aliás, Cândida e Ramón, quando não estão cada um no seu espaço, lavando roupas e cortando cana, praticamente não passam do abanar-se, sentar-se e levantar-se constante.

A repetição, como abordamos brevemente na categoria “*mise-en-scène*”, também é percebida na montagem. As cenas na lavoura, no riacho, na casinha e no forno de barro são alternadas à tão presente cena da rede, que retorna com o mesmo enquadramento e com a mesma distância da câmera. O encadeamento dos planos nessas outras locações segue o padrão de primeiro filmar a mãe ou o pai a certa distância, igual para cada um dos personagens, e depois se aproximar de seus rostos, também seguindo o mesmo enquadramento de um para o outro. Por exemplo, na cena da casinha, vemos Ramón no canto esquerdo da tela, apreendido por inteiro, sentado em um banquinho, e assim também está Cândida em frente ao forno de barro. Com o corte, volta-se para a cena da casinha, mas mostrando o rosto do pai em plano de detalhe, escolha que se repetirá a seguir com o rosto da mãe. Sem falar da periódica aparição do plano do céu nublado, apanhado sempre do mesmo ponto de vista, variando apenas com relação à luz, afinal, com o passar do dia sugerido pelo filme, vai se tornando mais escuro.

A repetição é apontada por Eva Romero (2012) como marca de uma das duas temporalidades com que *Hamaca* trabalha, sendo a outra a linear, marcada pelo tempo

cronológico em que o próprio filme se dá, aquele de pouco mais de uma hora. A temporalidade circular, segundo a autora, evidencia uma ligação ainda forte com o passado, este que sempre retorna, como em círculos.

Por um lado, como mídia, o filme é por definição um avançar – uma marcha de *frames* imitando a seta do tempo, progredindo, um *frame* após o outro. Por outro lado, os *shots* repetidos, juntamente com a conversação repetitiva e circular, que continuamente retorna aos mesmos temas e palavras, criam a sensação de um tempo que permanece. Enquanto no mundo do casal eles fazem relativamente pouco, há a evidência de que, em outro mundo maior, coisas importantes estão acontecendo (ROMERO, 2012, p.313)<sup>45</sup>.

Marina Moguillansky (2012), no texto *Confrontando pasados. Las guerras históricas en las coproducciones del Mercosur*, também fala em circularidade quando pensa a espera do filho que não retorna. Uma “história circular, que se inicia com a escuridão e volta a ela, na qual os gestos se reiteram em rotinas congeladas que nem mesmo a morte conseguirá quebrar” (MOGUILLANSKY, 2012)<sup>46</sup>. Esses aspectos, associados à persistência do silêncio nos longos planos do filme, constituem para a autora referências a “(...) traumas não elaborados na história do Paraguai, à ligação melancólica com um passado mítico que não é esquecido e que habita o presente com seus espectros” (idem)<sup>47</sup>. Romero (2012), por seu turno, considera que as formas de trabalhar o tempo no filme podem oferecer contrapontos à concepção do avanço linear do tempo e sua relação com a lógica capitalista, bem como podem, a partir daí, suscitar discussões acerca da realidade e da história paraguaias.

Eu me refiro a como escolhas formais específicas relacionadas à temporalidade fazem de *Hamaca* um lugar potente para resistência, enquanto também chamo a atenção para a maneira como certas escolhas temporais e estruturas aproximam *Hamaca* de um palimpsesto no qual uma ordem de mundo histórico, subordinada, continua enxertada, e não pode ser completamente apagada<sup>48</sup> (ROMERO, 2012, p.312).

---

<sup>45</sup> No original: “On one hand, as a medium, film is by definition a forward thrust—a march of frames imitating the arrow of time, progressing, one frame upon the other. On the other hand, the repeated shots coupled with the repetitive, circular conversation that continually returns to the same topics and words create a sense of time that stands still. While in the couple’s world they do relatively little, there is evidence that in another, larger world, important things are happening”.

<sup>46</sup> No original: “(...) un relato circular, que se inicia con la oscuridad y vuelve a ella, en la que los gestos se reiteran en rutinas congeladas que ni siquiera la muerte logrará quebrar”.

<sup>47</sup> No original: “La circularidad y el silencio articulan una referencia de la representación fílmica hacia los traumas no elaborados en la historia del Paraguay, a la ligazón melancólica con un pasado mítico que no se deja atrás y que habita el presente con sus espectros”.

<sup>48</sup> No original: “I address how specific formal choices related to temporality make *Hamaca* a potential site for resistance, while *also* accounting for how certain temporal choices and structures liken *Hamaca* to a palimpsest onto which a historic, subordinating world order is still grafted, and cannot be completely erased”.

Ambas as autoras tomam o aspecto repetitivo das ações e das falas como sintoma ou evidência da permanência do passado no presente dos personagens, característica passível, para elas, de ser projetada à camada da população na qual é sugerida sua pertença; aliás, Moguillansky (2012) chega a falar em “sinédoque do povo paraguaio”. Passado este que pode ser tanto aquele desejado, quando havia paz e prosperidade, quanto o de sucessivas situações conflitivas e opressoras que parece assombrar as expectativas para o futuro.

Os traumas não elaborados da história aos quais se refere Moguillansky (2012) têm origem nos períodos de guerras que o país sofreu no século XIX e início do XX, como a guerra da Tríplice Aliança, quando o Paraguai enfrentou ao mesmo tempo Brasil, Argentina e Uruguai, e a Guerra do Chaco, bem como no longo período da ditadura Stroessner, que se arrastou de meados dos anos 1950 até o fim da década de 1980. Daí a fixação a um passado anterior a esses marcos, fixação que pode ser entendida como uma eterna nostalgia relacionada ao período em que o país progredia em paz, antes de ser devastado pelos conflitos e interesses imperialistas. Até porque, segundo Romero (2012), mesmo a passagem para a democracia não ofereceu muitas diferenças, deixando descrente até a população mais jovem, pessimista com relação às mudanças.

Enquanto as pessoas esperam que as coisas possam mudar, vão mudar ou talvez estejam mesmo prestes a mudar no Paraguai, elas oscilam entre a esperança e a descrença. Se as coisas nunca mudaram para melhor (tortura seletiva substituída por crimes de rua indiscriminados), como essas mudanças poderiam um dia de fato acontecer? O período de transição da ditadura para a democracia nunca realmente aconteceu, assim como muitas das mesmas pessoas que estavam no poder durante a ditadura continuam a controlar a maioria da riqueza e do poder político da nação (ROMERO, 2012, p.317)<sup>49</sup>.

Nas elaborações de Romero (2012) e Moguillansky (2012), Cândida e Ramón estão inseridos em uma situação maior, historicamente estagnada, que é a do Paraguai, sendo os personagens vítimas da sina que esse povo imagina carregar, da qual seria impossível se desvencilhar. É como se não houvesse início e fim, apenas uma repetição que se perpetua através dos tempos, das gerações. A própria diretora Paz Encina (2008) chegou a dizer que via no casal de velhos a representação, até emblemática, dos paraguaios, por seu silêncio, por sua situação quase desimportante para os outros.

---

<sup>49</sup> No original: “While people may hope that things can change, will change and perhaps are about to change in Paraguay, they waver between that hope and hopelessness. If things have never changed for the better (selective torture replaced by indiscriminate street crime), how could they ever do so? The transition period from dictatorship to democracy never truly happened, as so many of the same people who were in power during the dictatorship continue to control the majority of the nation’s wealth and political power”.

Parece-me (e isto é algo pessoal) que o Paraguai vem vivendo a mesma história – com suas pequenas variações, mas a mesma –, e acredito que isso se dá porque o homem paraguaio vive em uma eterna melancolia do tempo passado (que jamais foi melhor, mas esse tempo passado conta com uma vantagem: a de ser *passado*). Estamos como que condenados à maldição de repetir sempre os mesmos esquemas, aqueles que inclusive nos cortaram a tradição oral e nos condenaram a um silêncio que não tem nada a ver com o sublime. Por isso meu interesse pela dupla temporalidade. Interessava-me encontrar o instante entre um passado já terminado e um futuro exatamente igual, um depois, exatamente igual a um antes, mostrado a partir de situações cotidianas (ENCINA, 2008, p.333)<sup>50</sup>.

A ideia de um estado melancólico abordada por Encina (2008), e que apareceu nas formulações de Moguillansky (2012), também é retomada na fala de Romero (2012). Para a autora, a “(...) a dupla temporalidade de *Hamaca* lembra um tipo de melancolia que domina a história/presente do Paraguai; uma sensação de se estar “preso” ao luto das massivas perdas pelas quais o Paraguai passou, enquanto outras partes do mundo experimentam o desenvolvimento, o progresso, e seguem adiante” (ROMERO, 2012, p.317)<sup>51</sup>. A circularidade indicada pelas autoras, portanto, parece sugerir a naturalização de um estado de conflitos, de perdas, com relação à história do Paraguai, como se assim sempre houvesse sido. O termo circularidade pressupõe o retorno periódico a um ponto de partida, o que, para as perspectivas apresentadas, configura uma sensação de não avançar, de estancar desenvolvimentos, transformações. Segundo a Enciclopédia de Antropologia Social e Cultural, editada por Alan Barnard e Jonathan Spencer (2002), o linear e o repetitivo são as formas mais gerais de se perceber o tempo, sendo a segunda forma ligada a experiências de periodicidade tais como as batidas do coração, a recorrência de noites e dias, as estações do ano.

Embora a separação entre as duas percepções do tempo não se dê de forma tão marcada na prática, já que os estudos em diversas sociedades apresentam relativizações e imbricações de uma na outra, as repetições são frequentemente associadas às chamadas sociedades tradicionais, contrapostas às sociedades modernas, que se pautam na perspectiva

---

<sup>50</sup> No original: “A mí parecer (y esto es algo personal), Paraguay viene viviendo la misma historia – com sus pequenas variantes, pero la misma –, y creo que esto se da porque el hombre paraguayo vive en una eterna melancolia del tiempo pasado (que jamás fue mejor, pero es que el tiempo pasado cuenta com una ventaja: la de ser pasado). Estamos como condenados a la maldición de repetir siempre los mismos esquemas, aquellos que incluso nos cortaron la tradición oral y nos condenaron a un silencio que nada tiene que ver com lo sublime. Era por eso mi interés por una doble temporalidad. Me interesaba encontrar el instante entre un pasado ya terminado y un futuro exactamente igual, un después, exactamente igual a un antes, mostrado a partir de situaciones cotidianas”.

<sup>51</sup> No original: “*Hamaca*’s dual temporalities recall a type of melancholia that dominates Paraguayan History/Present; a state of being “stuck” in mourning for the massive losses Paraguay has gone through while other parts of the world perceive development, progress and forward motion”.

linear do calendário. E, para o filme em questão, Romero (2012) associa as sociedades tradicionais à figura dos camponeses.

O indígena (ou, no caso de *Hamaca*, o camponês) é visto como estático, enraizado ao passado e passivamente submetido às forças da modernidade. O passado, como algo que naturalmente deve se perder, é prescrito como a temporalidade do indígena, que, infelizmente – mas, inevitavelmente – deve desaparecer também. Por meio dessa associação temporal, a dominante cultura branca não se coloca qualquer responsabilidade pela marginalização e genocídio dos povos indígenas, porque não foi “culpa de ninguém” o fato de eles não terem se adaptado à modernidade (ROMERO, 2012, p.323)<sup>52</sup>.

Para Romero (2012), qualquer discurso de “subdesenvolvimento preso ao passado” pode ser analisado como um tipo de melancolia. Não podendo superar a perda provocada pela violência racial, “(...) quanto mais essa perda é negada, mais o racismo é incorporado, por meio da repetição e da naturalização de discursos sobre a linearidade do tempo e sua conexão com a posição estática e inferior dos povos oprimidos” (ROMERO, 2012, p.325)<sup>53</sup>. A melancolia aparece aqui como uma negação das perdas, o que impede de alguma forma uma postura crítica diante delas e, portanto, acaba por perpetuá-las. Na leitura da autora, um dos trunfos do filme está em evidenciar essa melancolia, ou seja, em expor “(...) os blocos que edificam os próprios discursos que mantêm os desequilíbrios nacionais e transnacionais de poder e riqueza” (ROMERO, 2012, 312)<sup>54</sup>.

Embora concordemos que os aspectos repetitivos presentes em *Hamaca Paraguaya* evidenciem um “não avançar”, preferimos pensar a melancolia sugerida por Encina (2008), Moguillasnky (2012) e Romero (2012) a partir de uma ideia de suspensão, estado decorrente de um trauma experimentado por um casal de velhos que não está localizado antes, mas à margem da história. Suspender o tempo para que não sigam adiante mutilados. Afinal, ainda que as repetições pareçam designar a naturalização de uma trajetória, algo como um destino, como demonstram as autoras, o filme nos indica um possível marco a originar toda a sua

---

<sup>52</sup> No original: “The Indian (or in the case of *Hamaca*, the camponês) is seen as static, rooted in the past and passively subjected to the forces of modernity. The past as something that naturally must be lost, is prescribed as the temporality of the Indian, who sadly—but inevitably—must fade away, also. Through this temporal association, dominant white culture does not bare any responsibility for the marginalization and genocide of indigenous peoples, because it was ‘no one’s fault’ that they could not adapt to modernity.”

<sup>53</sup> No original: “Any discourse of ‘underdevelopment stuck in the past’ can be analyzed as a type of melancholia; society cannot get over the loss brought on by racist violence, and the more we deny the loss, the more we incorporate further racism by repeating and naturalizing discourses on the linearity of time and its connection to the static and inferior positioning of oppressed peoples”.

<sup>54</sup> No original: “(...) the building blocks of the very discourses that maintain national and transnational imbalances of power and wealth”.

melancolia, ou seja, uma causa do trauma. A entrada e a saída de Cândida e Ramón, toda vez que o ambiente da rede retorna à cena, os assuntos, os pássaros, os latidos, os planos do céu nublado, nos parecem antes exprimir as consequências de algo que acometeu os personagens – no caso, a ida do filho para a guerra e a indeterminação de sua morte.

O passado do qual se recordam é aquele da despedida do filho, mas também há breves rememorações de quando se tinha Máximo por perto para a realização de tarefas cotidianas. “Talvez você esteja de volta para a colheita e, como sempre, nós faremos tudo juntos”, diz Ramón ao filho, no momento da despedida. Na última cena, por outro lado, há uma sugestão da aceitação da morte e projeções para o futuro. “Ainda não estamos mortos. Não deixaremos um de nós sozinho”, diz Cândida a Ramón, acrescentando: “Temos um ao outro, papa”. Diferentemente da circularidade sugerida pelas autoras, expressão de um “sempre foi assim, assim é e assim será”, a situação na qual os dois se encontram é de caráter atípico. O passado não é como costumava ser e o futuro não poderá ser como se esperava, afinal, o filho não está mais ali.

Os personagens estão inteiramente ligados ao acontecimento da guerra e a Máximo, mas se a escuridão do amanhecer é a mesma do anoitecer, é porque o filme, mais do que retornar ao lugar de onde partiu, destaca a permanência do casal em uma situação de intervalo, de espera, entre a perda e sua elaboração. Embora o dia que passa seja atravessado por vozes vindas de tempos distintos, temos a sensação de que Cândida e Ramón estão imersos em um puro presente, o presente da perda de Máximo. Essa ideia nos remete à noção de pausa trabalhada por Molfetta (2011): pausa como sintoma de um trauma.

#### 4.2. Pausa: ver e ouvir

Conforme Molfetta (2011), lendo Deleuze, a pausa evidencia um trauma coletivo decorrente da Segunda Guerra Mundial, acarretando uma transformação no cinema que colocou tanto personagens quanto espectadores diante de situações óticas e sonoras puras; porém, no caso latino-americano, o conceito evidencia situações distintas. Nos filmes por ela analisados, a situação traumática atravessa um âmbito mais individual. Os personagens, empurrados por suas histórias de opressão, de marginalidade, de submissão, engatam viagens ou, de alguma forma, deslocamentos sem uma busca clara, sem rumo. E é nesses trânsitos, quando os personagens se relacionam com a natureza, que a autora identifica a presença da pausa. A ausência de motivação e de engajamento dos sujeitos em seus deslocamentos

configura os tempos mortos que podemos associar à pausa, os tempos do “nada se passar”, quando ficamos diante da pura imagem e do puro som que as cenas nos oferecem.

Embora nos distanciemos da concepção de naturalização da história decorrente do contato com a natureza, conforme elaborado pela autora, consideramos ser a pausa, associada aos longos planos desdramatizados e aos tempos mortos, uma interessante figura para pensarmos a relação de *Hamaca Paraguaya* com o trauma da perda. Acrescentaríamos aqui também a repetição das falas e gestos, bem como as vozes que vagam por tempos e espaços distintos, além da quase inação dos corpos, como elementos que endossam a ideia de pausa, o que, por sua vez, permite a associação do filme ao estado melancólico.

A duração das imagens do filme nos retira da situação confortável de espectadores acostumados a ver somente aquilo que interessa ao desenvolvimento de uma narrativa, baseada nas ações encadeadas dos personagens, com os quais nos identificamos, torcendo pelo desvelamento de mistérios; ao contrário, nos faz questionar aquilo que vemos. Como diz Deleuze (2007) a partir de Bergson:

(...) nós não percebemos a coisa ou a imagem inteira, percebemos sempre menos, percebemos apenas o que estamos interessados em perceber, ou melhor, o que temos interesse em perceber, devido a nossos interesses econômicos, nossas crenças ideológicas, nossas exigências psicológicas. Portanto, comumente, percebemos apenas clichês. Mas, se nossos esquemas sensoriais-motores se bloqueiam ou quebram, então pode aparecer outro tipo de imagem: uma imagem ótico-sonora pura, a imagem inteira e sem metáfora, que faz surgir a coisa em si mesma, literalmente, em seu excesso de horror ou de beleza, em seu caráter radical ou injustificável, pois ela não tem mais de ser ‘justificada’, como bem ou como mal... (DELEUZE, 2007, p.31).

Dessa forma, a pausa em *Hamaca Paraguaya*, com toda a literalidade e frontalidade que caracterizam a imagem no filme, é também resistência. Como afirma Romero (2012), os longos planos e os tempos lentos do filme podem ser vistos como uma maneira de confrontar e “(...) interromper uma economia narrativa congruente ao capitalismo” (ROMERO, 2012 p.313)<sup>55</sup>. Embora os personagens sejam até um pouco condescendentes diante da situação que os envolve – “não há nada que possamos fazer”, repete Cândida várias vezes –, não acreditamos que seja o caso de uma naturalização ou até de um esquivar. Diante de uma dinâmica de mercado que transforma tudo em objeto e necessita a todo instante colocar esses

---

<sup>55</sup> No original: “*Hamaca’s* long takes and slower tempo can be read as an attempt at harnessing the potential of slowness to disrupt a narrative economy that is congruent with capitalism”.

objetos no passado para que possam ser substituídos e, assim, alimentar a cadeia do consumo, *Hamaca* resiste em permitir que as memórias sejam apenas fetiches de nostalgia<sup>56</sup>.

É devido à pausa que paramos para ouvir o guarani, que dedicamos um tempo de nossas vidas para saber da guerra e sentir junto com os pais de Máximo a dor da perda de um filho; afinal, como espectadores, estamos mergulhados na duração concreta dessa espera. A pausa permite, dessa forma, interromper a linearidade das histórias oficiais e voltar o olhar para aquilo que elas atropelam e para o que delas resta, aqueles que vivem em outras temporalidades.

#### 4.3. Perda e melancolia

Segundo Deleuze (2007), o tempo é uma forma inalterável preenchida pela mudança. Discutindo o cinema de Ozu, declarada influência de Paz Encina, o autor comenta a duração daqueles planos que não apreendem nada além do comum, do banal e do inanimado, como as naturezas mortas filmadas pelo diretor japonês, dando a ver a “(...) representação daquilo que permanece, através da sucessão dos estados mutantes” (DELEUZE, 2007, p.28). Embora o que é apreendido pela câmera não configure exatamente naturezas mortas – não tão longe disso, entretanto –, podemos dizer que a duração aqui contribui, ainda que de maneira diferente, para a manifestação de algo que perdura: a espera pelo filho. Perdura na repetição e na monotonia que constituem os longos planos do filme e que caracterizam, sobretudo, as falas de Cândida e Ramón. Falas estas características do melancólico, diria Julia Kristeva (1989).

Lembrem-se da palavra do deprimido<sup>57</sup>: repetida e monótona. Na impossibilidade de encadear, a frase se interrompe, esgota-se, pára. Mesmo os sintagmas não chegam a se formular. Um ritmo repetitivo, uma melodia monótona vem dominar as sequências lógicas quebradas e transformá-las em litâneas recorrentes, enervantes. Enfim, quando, por sua vez, essa musicalidade frugal se esgota ou simplesmente não consegue se instalar por força do silêncio, o melancólico, com o proferimento, parece suspender qualquer ideação, soçobrando no branco da assimbolia ou no excesso de um caos ideatório não-ordenável (KRISTEVA, 1989, p.39).

---

<sup>56</sup> Essa problematização é inspirada no livro *Alegorias da derrota*, de Idelber Avelar (2003). Mobilizando conceitos e expressões como símbolo, alegoria, passado, mercadoria e trabalho de luto, o autor desenvolve uma discussão acerca do pós-ditatorial latino-americano através de narrativas que buscam elaborar experiências de opressão, tortura e exílio.

<sup>57</sup> A autora utiliza indistintamente os termos “melancólico” e “depressivo”.

A dificuldade na comunicação do melancólico está relacionada ao seu objeto perdido, antes uma Coisa que um Objeto. Isso porque o Objeto é dotado de uma constância espaço-temporal, enquanto o melancólico não sabe ao certo ou não consegue identificar a causa do seu luto, não consegue nomear o que foi perdido, sendo a Coisa, de acordo com Kristeva (1989), isso de indeterminado, inesperado e inapreensível cultivado dentro de si como ainda vivo. Dessa forma, o melancólico “(...) tem o sentimento de ser deserdado de um bem supremo não-nomeável, de alguma coisa irrepresentável, que talvez só uma devoração pudesse representar, uma invocação pudesse indicar, mas que nenhuma palavra poderia significar” (KRISTEVA, 1989, p.19). Esse sujeito que sofreu a perda, imerso nos seus afetos, não encontra significantes que se relacionem com eles ou que os mereçam.

Em *Hamaca*, ainda que possamos identificar o filho como o principal objeto de perda para Cândida e Ramón, ele nunca chega a ser corporificado, é apenas uma voz, um espectro que vaga no tempo. Máximo habita o alhures mais radical, o extracampo absoluto de que fala Deleuze (1985). Além do mais, ainda que declarado morto, o filho continua vivo nos diálogos, cujo nome é acionado constantemente pelos pais, e na recusa deles em aceitar o fim da guerra e o seu não retorno. Ao não aceitar a morte, os pais são colocados em um estado de espera constante, estado este deslocado do fluxo linear do tempo, como se vivessem em um intervalo. Tal aspecto descentrado do tempo também é característica do melancólico, segundo Kristeva (1989).

O tempo em que vivemos sendo o do nosso discurso, a palavra estranha, retardada, ou dissipada do melancólico o conduz a viver numa temporalidade descentrada. Ela não se escoia, o vetor antes/depois não a governa, não a dirige de um passado para uma finalidade. (...) Fixado ao passado, regressando ao paraíso ou ao inferno de uma experiência não ultrapassável, o melancólico é uma memória estranha: tudo findou ele parece dizer, mas eu permaneço fiel a esta coisa finda, estou colado a ela, não há revolução possível, não há futuro... (KRISTEVA, 1989, p.61).

A guerra findou, e Máximo, segundo o mensageiro, se foi junto com ela, mas Cândida e Ramón permanecem ligados a ele, a sua espera. Esse tempo do “não avançar” é reforçado principalmente pela construção das cenas da rede. Nas outras cenas, da lavoura, do riacho, da casinha e do forno de barro, os diálogos sobrepostos se dão tanto antes quanto no período posterior à guerra, apresentando ainda mais desafios à elaboração do tempo em *Hamaca*. É como se o passado e o futuro convergissem em um puro presente, representado pela cena da rede, que suporta todo o peso de uma memória que não quer ser tida como tal.

É importante notar, por outro lado, que a espera do filho por parte dos pais não é ingênua. Há um constante trabalho de negação, de recusa, que por vezes é intercalado a palavras que acalentam e reforçam a companhia de um pelo outro. No entanto, as falas finais de Cândida e Ramón parecem oferecer um posicionamento mais crítico com relação ao processo de aceitação da morte. “Estamos felizes assim”, diz Cândida, no que Ramón concorda: “Estamos felizes desse jeito”. Quando a escuridão já toma praticamente todo o quadro e quase só vemos a luz da lamparina, o pai adverte para não esquecerem a rede. “Esqueceremos diversas coisas mais tarde”, predica Cândida. O esquecimento é uma saída para o trabalho de luto e os pais estão cientes disso; no entanto, *Hamaca Paraguaya* ainda não o permite.

Ao colocar a ausência de Máximo e a dureza da guerra na ordem do dia, Cândida e Ramón resistem em permitir que essa lembrança seja colocada de vez no passado, podendo, assim, ser esquecida. E ao trazer esse evento sob a perspectiva daquele que perde – não a guerra, mas o ente querido; é importante lembrar que o Paraguai foi vitorioso nesse conflito contra a Bolívia –, o filme promove transformações na própria maneira de recordar. Investir o acontecimento de afetos pode ser visto também como uma forma de humanizá-lo, retirá-lo das páginas pretensamente objetivas dos livros de história e devolvê-lo às narrativas daqueles que também o viveram e sofreram, direta ou indiretamente. No seguinte trecho de um diálogo entre o casal, podemos perceber como eles operam o encadeamento de informações factuais com a expressão de sentimentos:

“ \_ Parece que a guerra acabou.  
\_ Tem notícias sobre a guerra?  
\_ Acabou.  
\_ A guerra terminou, papa?  
\_ Não, Cândida, a dor em meu peito parou.”

A guerra e a dor relacionam-se de tal forma nos diálogos entre Cândida e Ramón que é praticamente impossível desvencilhar uma da outra. E esses assuntos doloridos aparecem no “(...) temor que um protagonista tem da resposta do outro, que não é mais que seu saber

confirmado”<sup>58</sup>, como observa Ana Inês Couconnal Concio (2010, p.34). No entanto, esse tema que se esquiva da fala retorna sempre como ameaça, no limiar entre a iminência de se confirmar e a tentativa constante de afastá-la. Dessa forma, conforme a autora, a morte é o elemento estruturante desses diálogos, que trazem em si sua presentificação e as maneiras de evadi-la.

Retomar um assunto é também torná-lo presente, e os diálogos de *Hamaca Paraguaya*, em sua persistência até prolixa, evidenciam algo que não foi elaborado, permanecendo em um quadro – para usar um termo dos diagnósticos médicos, mas que também designa o plano cinematográfico – que não avança. Após a pesquisa necessária (para aqueles que pouco sabem sobre a saga das guerras paraguaias), constata-se que a narrativa do filme poderia então estar localizada na década de 1930; no entanto, seu procedimento não é o de uma narrativa histórica. Esse passado não é retomado senão para evidenciar que há algo de irresoluto na história, que se torna presente enquanto latência.

O casal de velhos, mantendo seu filho vivo, não permite que o trabalho de luto seja levado a cabo. Cancio (2010), na esteira de Moguillansky (2012) e Romero (2012), diz que a circularidade do tempo no filme “(...) sustenta uma história que se enuncia somente como tempo passado, que nega seu presente e as possibilidades do mesmo, vangloriando ou recordando uma fundação mítica” (CANCIO, 2010, p.34)<sup>59</sup>. Embora a enunciação do tempo passado seja uma constante, nós a vemos não como um resgate do passado que nega seu presente, mas como a sugestão de um passado ainda vivo, que ganha atualidade no presente. Um passado que talvez o seja apenas com relação ao fluxo cronológico do tempo. Passado retomado em *Hamaca Paraguaya* não como um evento historicamente localizável, mas como um tempo que nos coloca diante de algo inacabado, como um luto que não se realizou.

Luto que não se realizou e que não quer se realizar, afinal, resistir a essa operação é também uma escolha política. Se os procedimentos temporais do filme trazem à tona traumas não elaborados da história do Paraguai, como afirma Moguillansky (2012), *Hamaca* o faz a partir daqueles que não figuram nas páginas da história oficial, buscando naquilo que dela resta outra forma de contá-la, mesmo que através do inenarrável. Afinal, Cândida e Ramón nunca movem os lábios.

---

<sup>58</sup> No original: “(...) en el temor que tiene un protagonista de la respuesta del otro que no es sino su propio saber confirmado”.

<sup>59</sup> No original: “(...) el tiempo circular de *Hamaca Paraguaya* evidencia el mecanismo que sostiene una historia que se enuncia sólo como tiempo pasado, que niega su presente, y las posibilidades del mismo, vangloriando o recordando una fundación mítica”.



## EPÍLOGO: HISTÓRIA E RESTO

Cândida e Ramón recolhem sua rede e se dirigem ao fundo do quadro, já imersos no escuro do dia que termina. A lamparina carregada pelo pai clareia fracamente o caminho, como um ponto de luz nas sombras, como um vagalume. Falas sobre a escuridão e sobre o esquecimento dão o tom da última cena do filme. De *Hamaca Paraguaya*, resta o barulho da chuva. Alguma esperança é sugerida pela presença, ainda que apenas na banda sonora, da água tão almejada pelo casal de velhos. Ela caiu, enfim, mas eles não estavam mais lá. Se provaram ou não do alívio trazido pela tormenta, não saberemos. Os dois se foram para não serem apanhados pelas trevas da noite; trevas que, no entanto, tomarão conta de suas memórias. Como responde Cândida ao alerta de Ramón sobre o fato de estarem esquecendo a rede: “Esqueceremos diversas coisas mais tarde”.

O esquecimento para eles soa acalentador, como se, esquecendo-se a ausência de Máximo, fosse possível seguir em frente, desligar-se desse tempo outro em que estão presos e pensar em uma vida sem o filho. Assim eles se vão, com as juras de amparo que um oferece ao outro. “Não vamos chorar”, “a única coisa que faz chorar é a morte”, “não estamos sozinhos, não deixaremos um de nós sozinho”, “estamos felizes assim”, dizem Cândida e Ramón, expressões que soam mais como alternativas às quais eles tentam se agarrar, palavras que querem tornar verdade. Os diálogos da última cena são assim um pouco tortuosos, ora retomam a dor da perda, envolvida nas reclamações acerca do calor e dos latidos da cadela, ora abrem um caminho em meio às sombras, como sinais de um luto em vias de ser elaborado.

O trabalho de luto pressupõe a possibilidade de realizar um relato sobre o passado, nos diz Idelber Avelar (2003). Narrar a perda sofrida, conseguir falar sobre ela como perda, ou seja, como algo que se foi, é resultado de operações substitutivas e metafóricas que permitem à libido investir em outros objetos. Embora Cândida e Ramón por vezes comentem a ausência de Máximo como a confirmação de sua morte e reflitam sobre sua impotência diante dela, predomina a resistência em aceitá-la.

Considerado reação normal a uma situação de perda, o luto é uma etapa praticamente inevitável para aquele que a sofreu e que busca conviver com a ausência de maneira saudável. Aquele luto que não se realiza e mantém o sujeito no tempo da perda é considerado patológico e indica que algo não vai bem. O desprendimento é necessário para seguir adiante. Mas e quando seguir adiante não é o desejado? Tomamos aqui uma perspectiva mais ampla, que nos leva a indagar a quem interessa e a que serve a realização dos trabalhos de luto dos

mortos produzidos ao longo da história.

A parálisis no luto indicaria então uma ruptura da metáfora: o sujeito em luto percebe a unicidade e a singularidade do objeto perdido como prova irrefutável de sua resistência a qualquer substituição, isto é, a qualquer transação metafórica. Concebemos aqui tal momento de resistência à metáfora não simplesmente como uma fase transitória e ao fim superável do trabalho de luto, mas como o próprio lugar a partir do qual o luto se converte numa prática afirmativa com consequências políticas fundamentais (AVELAR, 2003, p.236).

Discutindo as operações do luto nas sociedades submetidas aos ditames do capital, Avelar (2003) explica que “(...) o mercado maneja uma memória que se quer sempre metafórica, na qual o que importa é por definição substituir, relocar, estabelecer uma relação com um lugar a ser ocupado, nunca com uma contiguidade interrompida” (AVELAR, 2003, p.13). Toda informação e todo produto devem ser passíveis de substituição, afinal, o consumo exige sempre que se adquira o novo. O passado, matéria de memória acabada, total, sem arestas, é ele também tornado objeto de consumo, para isso é preciso colocá-lo em seu lugar, no passado, numa operação substitutiva sem resíduos.

No entanto, esse processo metafórico do mercado não é levado a cabo de forma plena. “Ao produzir o novo e descartar o velho, o mercado também exige restituição. A mercadoria anacrônica, desfeita, reciclada ou museificada encontra sua sobrevida enquanto ruína” (AVELAR, 2003, p.14), fragmento que ganha vida naquilo tornado obsoleto pelo mercado. E os resíduos produzidos por esse processo de adquirir o novo e descartar o velho não podem ser de todo silenciados e apagados, afinal, conforme o autor, tais restos apontam para o passado, exigindo restituição pelo que se perdeu. Trazendo a discussão para o contexto específico do pós-ditatorial da América Latina, Avelar (2006) contrapõe a vontade de narrar o testemunho da barbárie à necessidade da política hegemônica de promover a diluição da memória.

O autor está interessado na produção literária que procura, de alguma forma, elaborar os longos anos vividos sob regime totalitário, como os argentinos Ricardo Piglia e Tununa Mercado. Esses escritores, na leitura de Avelar (2003), estariam na contramão das políticas que buscam promover o esquecimento dos anos de repressão. Caminhando no intempestivo, as narrativas, tão diferentes entre si, buscam meios para impedir que a ferida se feche, mesmo reconhecendo que sempre resta algo de inenarrável nessas experiências, algo que nenhuma palavra pode traduzir.

A literatura pós-ditatorial testemunharia, então, esta vontade de reminiscência, chamando a atenção do presente a tudo o que não se realizou no passado, recordando ao presente sua condição de produto de uma catástrofe anterior, do passado entendido como catástrofe. A literatura pós-ditatorial teria assim uma vocação intempestiva no sentido nietzchiano, “atuando contra o nosso tempo e portanto sobre nosso tempo, e, espera-se, em benefício de um tempo vindouro”. No mesmo mercado que submete o passado à imediatez do presente, a literatura enlutada buscará esses fragmentos e ruínas – rastros da operação substitutiva do mercado – que podem ativar a irrupção intempestiva do passado no presente: irrupção que recorda à atualidade seu fundamento, sua ancoragem no inatural” (AVELAR, 2003, p.238-239).

Embora a lógica do mercado, no seu ímpeto metaforizante, possa ser associada ao processo em direção ao chamado luto bem-sucedido, há nele um traço paradoxal. Conforme o autor, mais que se realizar, é próprio ao processo do luto “resistir ao seu próprio logro”. Diferentemente da tomada de lugar do velho pelo novo, necessária à dinâmica do consumo, o sujeito do luto se apega ao passado. É como se, de alguma forma, o sujeito do luto soubesse que a sua tarefa é irrealizável. Nesse sentido, “(...) se nunca haverá incorporação do objeto perdido, se não haverá idealização do outro sem deixar atrás um resíduo inassimilável, ficará sempre no trabalho de luto uma dimensão irreduzível a qualquer operação metafórica” (AVELAR, 2003, p.240). Resistência do luto em ser reduzido a uma simples lógica de mercado. Nenhuma operação ou tentativa de substituição se dá sem deixar restos pelo caminho. Nenhum processo de esquecimento pode ser tão absoluto que impeça a retomada das lembranças daqueles que ainda podem contá-las, mesmo que seja através de fragmentos.

A literatura enlutada trabalhada por Avelar (2003) compartilha um momento do imediato pós-ditatorial. Ainda que Tateando linguagens possíveis para narrar o terrível e o incompreensível, nessas obras é possível apontar, de alguma forma, o que se perdeu. As obras lançadas durante as décadas de 1980 e 1990 trazem à tona os restos dos períodos de censura e repressão, contribuindo para montar o quebra-cabeças de sombras que não entram nos relatos oficiais.

Há que se fazer a ressalva quanto às diferenças de suportes, linguagens e contextos entre a literatura discutida pelo autor e o filme (todos latino-americanos, mas produzidos em países com trajetórias distintas). Ainda assim, acreditamos que todos eles lidam com formas de elaborar ou de dar a ver traumas históricos na América Latina pelo viés do luto e da melancolia. O filme de 2006 foi lançado dezessete anos após a derrubada da ditadura no Paraguai<sup>60</sup>, mas ele delega à Guerra do Chaco, ocorrida na década de 1930, a responsabilidade

---

<sup>60</sup> Lembremos que, para autores como Eva Romero (2012), a transição da ditadura para a democracia nunca ocorreu de fato, já que as mesmas pessoas que estavam antes no poder continuam a controlar o país.

pela dor de Cândida e Ramón. Mesmo assim, não se trata de uma responsabilização clara, uma vez que as informações sobre a guerra não nos são oferecidas senão por fragmentos.

Eva Romero (2012), bem como Marina Moguillansky (2012) e Ana Inés Couchonnal Cancio (2010), ao comentarem eventos traumáticos da história do Paraguai, aponta a Guerra da Tríplice Aliança como o mais devastador e aquele que teria influenciado mais fortemente a maneira de o povo se ver e se portar, ou a constituição de uma identidade. Moguillansky (2012) comenta que o país teve que passar décadas se recuperando econômica e politicamente do massacre que a guerra causara; ganhar a do Chaco, então, representaria uma forma de retomar o otimismo no país. O Paraguai, em considerável desvantagem estratégica e no número de soldados com relação à Bolívia, realmente venceu.

E, ainda assim, não é a guerra o que importa. A guerra levou Máximo e é só na ausência do filho que ela se faz presente na vida dos pais. O filme é sobre aqueles que ficam, aqueles que não foram contados, não têm voz ou poder de decisão. *Hamaca* não desenvolve uma narrativa, não há começo, meio e fim, articulados em uma progressão dramática, muito menos relações causais que justifiquem o encadeamento dos planos; o filme é, todo ele, um intervalo entre a perda e sua elaboração. A guerra não é trazida como um evento passado, com uma lógica interna descolada do presente. A guerra não elaborada, constantemente retomada, não passou. Ela e a ausência do filho de Cândida e Ramón são latência vivida no presente.

O filme se volta para o extracampo de um evento que a tudo atropela, sem piedade, deixando nos campos de batalha corpos sem nome, sem família, sem significado. Estes pereceram, mas e aqueles que ficaram para trás? Histórias interrompidas pela engrenagem da história que não pode parar. Se o que resta é aquilo que permanece inalcançável, inenarrável, o filme encontra-se precisamente entre os restos. Trazer à tona uma guerra já terminada há tantas décadas para sugerir, talvez, que ela não está de todo terminada. Há algo que permanece<sup>61</sup>. O avançar rumo ao progresso não permite pausas e pelo caminho vão ficando

---

<sup>61</sup> Eva Romero (2012) inicia seu artigo narrando uma disputa entre *campesinos* e o governo em junho de 2012. Em sua discussão, a autora focaliza o lugar do campesino na sociedade paraguaia e o evento narrado serve para reforçar a ainda marginalizada posição que aquele ocupa. “(...) Uma violenta disputa por terra resultou no impeachment do Presidente Fernando Lugo. Setenta pessoas foram mortas em troca de tiros entre policiais e trabalhadores sem terra (...). A polícia foi enviada para despejar cerca de 150 trabalhadores da terra, uma reserva florestal de propriedade de Blas Riquelme, um político de oposição ao Presidente Fernando Lugo. Advogados dos *campesinos* sem-terra argumentaram que a terra foi erroneamente adquirida pelo Estado por Riquelme durante a ditadura Stroessner e deveria ter feito parte do programa de reforma agrária. Lugo venceu a eleição presidencial em 2008 em parte devido ao programa de reforma agrária que beneficiaria 87000 famílias de agricultores paraguaios, embora essa guerra nunca tenha sido levada adiante. Na cobertura midiática que cobriu os tiroteios e em seguida o impeachment, a figura do campesino foi retratada como desde a vítima mais marginalizada do Estado à criminosos fora da lei” (ROMERO, 2012, p.311). No original: “A violent land

aqueles relatos, testemunhos, narrações, versões e memórias tão poderosos quanto frágeis perante as narrativas oficiais, afinal, caminhando com Benjamin (2012), a história é sempre a história dos vencedores.

Segundo Jeanne Marie Gagnebin (2011), “(...) Benjamin tenta pensar uma ‘tradição’ dos oprimidos que não repousaria sobre o nivelamento da continuidade, mas sobre os saltos, o surgimento (...), a interrupção e o descontínuo: ‘o *continuum* da história é o dos opressores” (GAGNEBIN, 2011, p.99). Essa perspectiva de olhar a história a partir da lacuna e do fragmento vai de encontro ao chamado historicismo, que busca encaixar os fatos em uma cadeia de causalidade “chata e tola” (Gagnebin, 2011). Na concepção de Benjamin, é preciso ruir essa cadeia, pois “(...) somente a tentativa de parar o tempo pode permitir a uma outra história vir à tona, a uma esperança de ser resguardada em vez de soçobrar na aceleração imposta pela produção capitalista” (idem, p.98). A interrupção é uma forma de desconstruir a ordem das palavras e das coisas, de barrar esse *continuum*.

A perspectiva benjaminiana, portanto, caminha em direção à desnaturalização do conhecimento histórico. Promovendo a quebra no fluxo das palavras, é possível perceber que elas não são fruto de um processo orgânico e universal; são antes resultado de escolhas arbitrárias a serviço de interesses.

(...) a história habitual é, de fato, a “comemoração” das façanhas dos vencedores, ela é a “apologia” que tende a “recobrir os momentos revolucionários do curso da história”. A essa narrativa cumulativa e complacente ele [Benjamin] opõe, nos dois fragmentos, a necessidade de ater-se a tudo o que poderia interromper essa aparente coerência: “A ela [isto é, à habitual representação da história ou à apologia] escapam os lugares nos quais a transmissão se interrompe, e com isso, suas asperezas e suas arestas que oferecem uma escora àquele que quer ir além dela”. Parafrazeando essas linhas, podemos afirmar que aquele que quer ir além dessa tradição dos vencedores (...) deve saber agarrar-se a essas asperezas (...), a essas arestas (...) que lhe oferecem tantas escoras ou pontos de apoio (...) na sua luta contra o fluxo nivelador da história oficial que, justamente, deixa escapar esses “lugares nos quais a tradição/transmissão se interrompe” (GAGNEBIN, 2011, p.100).

---

dispute takes place resulting in the impeachment of President Fernando Lugo. Seventeen people are killed in gun battles between the police and landless farmers (or hired guns. At the time of this writing there is insufficient evidence to determine who, exactly, started the shooting.) The police had been sent in to evict about 150 farmers from the land, a forest reserve owned by Blas Riquelme, a politician opposed to President Fernando Lugo. Advocates for the *campesinos sin tierra* argued that the land was wrongfully acquired from the state by Riquelme during the Stroessner dictatorship and should have been part of a land reform program. Lugo won the presidential election in 2008 in part on a promise of agrarian reform that would benefit 87,000 Paraguayan farm families, although this was never delivered. In the media coverage that followed the gun battle and ensuing impeachment, the *campesino* figure was depicted in ways that ran the gamut from the most disenfranchised victim of the State to the most violent and lawless of criminals”

Parar e notar rastros, os restos deixados pelo fluxo, é uma das formas de se operar a interrupção. Para isso, é necessário o esforço de pensar a existência à luz de perdas. Conforme Jaime Ginzburg (2012), aquele que busca ler a história a contrapelo, para usar os termos de Benjamin, precisa não apenas perceber a realidade imediata, mas “(...) entender cada objeto como uma potência latente do que não foi dito, por ter sido silenciado ou por ter havido esquecimento” (GINZBURG, 2012, p.110). O rastro tem uma existência ambígua, é a presença de uma ausência, e, por isso, dentro da lógica fugaz do mercado, que a tudo precisa substituir, ele é uma chave de conhecimento. Afinal, considerando o rastro em relação a uma trajetória, ele ganha significação histórica.

Uma catástrofe, como a Primeira Guerra Mundial, produz traumas. Um genocídio, ao dizimar uma população, apaga a sua memória. A reflexão sobre o rastro representa um confronto sério e qualificado com as políticas de esquecimento. A partir de elementos residuais, é possível construir uma história voltada contra os agentes de destruição. Aquilo que a guerra e o genocídio eliminam pode encontrar voz em um movimento irruptivo, que fracture a linearidade do tempo, em favor da evocação de um tempo libertário. A categoria do rastro inspira a reconstrução constante do ato de narrar, conferindo ao detalhe, ao resto, um papel constitutivo do passado. Contra os discursos totalizantes do autoritarismo, irrompe a linguagem dissociativa, que permite realizar saltos no processo de conhecimento (GINZBURG, 2012, p.115).

Rastro como chave para compreender o trauma. Rastro que resiste ao luto. Rastro como aquilo que não quer se deixar esquecer. Os personagens campesinos distantes da câmera, o guarani, a natureza, as pistas de uma guerra ao longe... São como rastros. Na fugacidade do tempo e das imagens, o filme oferece uma pausa, suspende o fluxo, nos faz olhar para Cândida e Ramón e ouvi-los em sua dor. *Hamaca Paraguaya* não chama a atenção para um grande acontecimento, não oferece uma narrativa épica sobre a saga paraguaia contra os bolivianos no Chaco. Ele oferece o resto, através de uma perspectiva ainda mais marginal: a afetiva, representada principalmente pela dor de Cândida, a mãe. O resto do resto.

Conforme Cancio (2010), o resultado da guerra da Tríplice Aliança marca a fundação de uma chamada *paraguayidad*, que foi associada ao feminino e, por isso, ao inferior. A guerra custou ao país grande parte de sua população masculina e, de acordo com Romero (2012), como foram as mulheres as encarregadas pela reconstrução, atribui-se a esse momento de destruição da nação e do núcleo familiar a responsabilidade por muitos dos problemas sociais e econômicos enfrentados ainda hoje. E o filme opta por abordar uma vitória masculina sob uma perspectiva que se pode dizer feminina, dos afetos, de uma mãe que viu partir o filho. Ainda que Ramón, o pai, se alie mais ao posicionamento de aceitação e

valorização da defesa da pátria, ele também sofre do mesmo descontentamento de Cândida, ele também gostaria de ter notícias do filho e de tê-lo de volta, e a tênue diferença de posicionamento frente à ausência, entre um e outro, vai se perdendo, até que se agarram um no outro e na necessidade de mandar a morte para longe.

Cândida e Ramón estão sob as trevas do trauma. *Hamaca Paraguaya* possibilita que vislumbremos, em meio à produção audiovisual latino-americana ou mesmo mundial, resíduos que nos permitem desconstruir e reconstruir a história, ou ainda, que nos permitem indagar o atual. Afinal, Cândida e Ramón ainda lamentam a ausência do filho. Há pais que choram seus filhos e há mortos que não foram velados e enterrados. E eles habitam o presente como fantasmas. Os mortos que não foram enterrados não podem ser objeto de luto, afirma Avelar (2003). Para levar o luto a cabo, é preciso restituí-los ao seu lugar de mortos e liberá-los da condição de fantasmas, ou seja, transformá-los em memória. No entanto, conforme o autor, essa liberação não é percebida senão como uma traição para o sobrevivente da hecatombe, afinal, funciona como um segundo assassinato. “A transformação da repetição compulsiva em recordação termina por não diferenciar-se, aos olhos do enlutado, de sua submersão nas águas barrentas do esquecimento” (p.255-256). Talvez seja por isso que Máximo, diria Deleuze (1985), habita o alhures mais absoluto.

Não se quer para Máximo um reconhecimento de glória como um soldado que morreu na guerra. Negar a morte do filho, negar o furo na camisa que indica o tiro fatal, é não permitir que ele seja esquecido, para assim poder ser retomado na versão dos pais. Este é o grande desafio do sujeito em estado de melancolia: narrar aquilo que sabe que jamais conseguirá dizer. Eis o paradoxo. Narrar é uma traição para com os mortos, no sentido de que nenhuma palavra faz jus a eles, enquanto, por outro lado, “renunciar a contar e a transmitir, mesmo por falta de palavras ou por excesso de dor, significaria, de uma certa maneira e sem querê-lo, pactuar com a ignomínia” (GAGNEBIN, 2011, p.109). De acordo com Jeanne Marie Gagnebin (2011), a tarefa da história humana é narrar o que não pode ser contado, ser fiel ao passado e a seus mortos, principalmente quando não sabemos seus nomes e seu sentido.

Identificamos no filme uma situação em que não foram encontradas ainda as ferramentas necessárias para fazê-lo. Se narrar implica, então, tanto um segundo assassinato dos mortos quanto o respeito à sua memória, *Hamaca Paraguaya* não narra. Ele dá a ver, antes, o estado de melancolia, que não encadeia as palavras e as coisas por não ser capaz de nomear a perda. Ao enfatizar e reconhecer o inominável, o filme se aproxima do que

chamaríamos de um cinema contemporâneo. E quando falamos em contemporâneo, não estamos pensando simplesmente na produção cinematográfica dos anos 2000 para cá, marco aproximado da inauguração do *novíssimo cine latinoamericano* que discutimos anteriormente. Estamos falando desse cinema que nos permite, de alguma forma, perceber as sombras.

Contemporâneo é o intempestivo. Para Giorgio Agamben (2009), contemporâneo é aquele que, descolado de seu tempo, está profundamente a ele ligado, pois só assim é possível percebê-lo. Em um tempo em que tudo são imagens, tudo são luzes, contemporâneo é aquele que consegue ver a obscuridade, é aquele capaz de, como afirma o autor, escrever nas trevas do presente. Poderíamos dizer que o contemporâneo também é o melancólico que, percebendo o entorno à luz de perdas, está e não está em seu tempo. Assim, se falamos em *Hamaca Paraguaya* como um exemplar do cinema contemporâneo, é porque ele nos conduz a enxergar não no escuro, mas o próprio escuro – do dia que começa, do dia que termina. No entanto, talvez como uma outra forma de conceber a relação com a história, o filme não dá a ver a obscuridade para que nela possamos reunir pontos de luz que constituam novas versões, novos relatos, mas para reconhecê-la enquanto tal, inapreensível, inalcançável, inominável: escuro.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

“Estamos muito velhos. E muito longe”, diz Ramón para Cândida na última cena do filme, quando já estão prestes a desamarrar a rede e ir embora em meio ao escuro. Se, no início deste trabalho, apontávamos *Hamaca Paraguaya* como um filme da ausência ou ainda da espera, gostaríamos de abordá-lo, ao final de nosso trabalho, como um filme da distância. Ao longo de nosso percurso de aproximação ao filme lançamos mão de procedimentos, estratégias, operações e referências que reforçaram a permanência de um limite.

De saída, esse limite já é apresentado pelas cenas da rede. A distância em que Cândida e Ramón estão colocados da câmera nunca é por eles ultrapassada, algo que nos impede de ver com nitidez detalhes de seus corpos e dos seus gestos. O cortar, o abanar-se, o levantar-se são ações que percebemos quase que forçando a vista para enxergar. Mesmo nos enquadramentos que apreendem os personagens mais de perto, o filme opera uma distância. Os primeiros planos não nos mostram seus rostos de frente; suas faces permanecem resguardadas, sem que possamos ver claramente as expressões que as iluminam. Não se trata de uma distância física “contextualizadora” que, em momentos estratégicos, privilegia o ambiente em detrimento dos personagens, mas de um procedimento que os mantém na condição de desconhecidos. Ao não nos oferecer de todo os seus olhares, o filme dificulta o movimento de identificação. A frontalidade e a não profundidade das suas imagens também impõem limites, como que barrando a nossa entrada. Não há portas, somos quase intrusos ali.

A “lonjura” expressa por Ramón remete à distância deles em relação a um outro lugar onde as decisões são tomadas, onde há mudança, onde tudo acontece. O que se nota desde a apresentação dos espaços: um lugar qualquer em meio à mata fechada, que conta apenas com uma casinha, um forno de barro, uma lavoura e um riacho. O rigor no posicionamento de câmera, repetindo enquadramentos que nunca mostram o céu – trata-se de ambientes externos –, confere às situações mostradas, ainda, um sentimento de isolamento. A não exploração do extracampo relativo, o espaço que sobra do ato de enquadrar, e os movimentos limitados de Cândida e Ramón no interior do quadro reforçam essa sensação e nos apresentam personagens confinados. Não é apenas uma distância – longa – de um alhures que *Hamaca* dá a ver, mas uma tênue ligação entre os polos. A comunicação é rarefeita, tanto que Ramón nem sabia que a guerra tinha acabado. O casal de camponeses está à margem.

À margem do acontecimento, à margem das informações sobre ele, à margem da política. “Estamos tão longe (...), eles não param quando nos veem, eles não sabem se nosso

filho está morto”. Cândida e Ramón não importam para “eles”. A não ser quando “eles” necessitam daquilo que os camponeses podem oferecer: a força humana, jovem e subordinada, para lutar pela pátria: Máximo. Ausente, o filho só “aparece” na banda sonora, sua voz surge como um eco do passado, quando ainda vivia com os pais e se preparava para ir para a guerra. Desde então, dele restam as marcas que deixou na realidade daqueles que ficaram: no abatimento dos corpos, no não avançar do tempo em espera até que ele volte, na doença da cadela... Tudo está ligado a Máximo, que está distante, mas onipresente, sua ausência é absoluta.

Se todo ato de enquadrar produz sobras, o extracampo é o lugar dos restos. *Hamaca* opera então uma inversão: afasta o grande acontecimento e enquadra os próprios restos. Aqui, o que sobra está em campo. Ao fazê-lo, o filme se distancia das narrativas clássicas, subvertendo o que é e o que não é importante mostrar, o que é ou não motor para o desenvolvimento da história. Difícil falar em desenvolvimento, aliás. A distância também se manifesta na construção temporal. Não há um avançar teleológico. O filme intercala diferentes temporalidades, busca momentos anteriores à guerra, outros pós-guerra, envolvendo-os no presente de Cândida e Ramón. Entre seu início e seu fim, *Hamaca* mostra personagens para quem o tempo está suspenso. Um hiato entre a perda do filho e sua elaboração.

Ao pausar, o filme opera uma quebra no contínuo da história. Os tempos mortos produzidos por seus longos planos-sequência permitem-nos contemplar as imagens pacientemente, atentando-nos para cada detalhe. Eles também permitem-nos a escuta atenta da reprodução dos sons, das diferenças entre as vozes, da cadência das palavras... É como se tivéssemos todo o tempo para experimentar os limites que nos são impostos. Pois, além da distância dos personagens com relação à câmera, que dificulta a contemplação das minúcias, as vozes que ouvimos falam em guarani. Espectadores comuns, precisamos da tradução nas legendas para acessar o sentido do que é dito na banda sonora.

A língua estranha reforça uma distância entre mundos que o filme não quer minimizar ou preencher. Não temos meios suficientes para acessar por completo aquela realidade, e *Hamaca* não se coloca como “ponte”, ao contrário. Aí está sua grande potência. Indagávamos a resistência alcançada pelo filme ao colocar em cena os afetos, mais do que explicações, informações ou elaborações sobre a história, seja dos camponeses, seja do Paraguai como um todo. Talvez possamos afirmar, ao final do percurso, que essa resistência se relaciona à

encenação da distância, reconhecendo que sempre resta algo de inapreensível, mesmo nos afetos. Por isso falamos em melancolia. Entre a perda e sua elaboração, o melancólico está preso em um tempo descentrado que não é vivido senão por ele mesmo, e do qual não se pode falar. Cândida e Ramón sequer movem os lábios. Narrar uma memória pressupõe um luto elaborado, uma capacidade de realizar metáforas, substituindo os afetos pela linguagem. Apropriando-se da linguagem do cinema, *Hamaca*, com sua literalidade, parece buscar exprimir um estágio anterior à elaboração da perda, o que configura, em nosso entendimento, uma forma outra de “contar” a história.

Se os Cinemas Novos da América Latina dos anos 1960 e 1970 colocavam-se frente à história com um ímpeto explicativo, denunciativo e crítico das mazelas sociais, da corrupção política, do imperialismo capitalista, *Hamaca Paraguaya* apresenta o menor, o silêncio, a dor. Não queremos, com isso, concluir que o cinema latino-americano tenha perdido inteiramente a ambição crítica, mas que, nos melhores casos, seu trabalho político se dá sob novas formas. Aquele cinema estava preocupado com o lugar do Terceiro Mundo em um contexto de Guerra Fria e de separação do globo em três, sendo seu discurso mais totalizante e sua crítica mais certa, pois se sabia para onde apontar as armas. Em um filme como *Hamaca*, não se trata mais de clamar a união de todos os povos oprimidos do continente, senão de olhar para estes que estão distantes, dentro dos próprios limites nacionais.

Ainda, não se trata apenas de expressar a distância política dos camponeses daqueles que os oprimem, isolam, excluem, mas de encetar uma distância estética: manter à distância, não poder se aproximar de todo. Resistência. Por isso, consideramos a melancolia de *Hamaca Paraguaya* política. Ela se distancia da objetividade dos relatos oficiais que atropelam vidas, para enquadrá-las entre vencedores e vencidos. Ela se distancia, ainda, da lógica do capital, que opera processos substitutivos que dão prosseguimento à cadeia de consumo. Assim, resiste à construção do monumento aos “heróis da guerra”, que é antes uma lápide, pois, ao fazê-lo, coloca tudo no passado e despeja a terra por cima, lacrando o túmulo. Lacre que não é de todo perfeito, deixando pelo caminho os restos, que o filme dá a ver também na opção de enquadrar o extracampo de uma guerra vitoriosa para o Paraguai, mas fracassada para os pais e para muitos outros que ficaram. O filme resiste porque expressa aquilo que permanece. E aquilo que permanece distante.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AGAMBEN, Giorgio. O que é o Contemporâneo? E outros ensaios. Chapecó: Argos, 2009.

ANDERMANN, Jens. La imagen limítrofe: naturaleza, economía y política en dos filmes de Lisandro Alonso. *Estudios* 15: 30. Pp. 279-304, julio/diciembre. 2007.

ARNADE, Charles W. Prólogo. In: ZOOK JR., David H. *La conducción de la Guerra del Chaco*. Asunción: Editorial Lito, 1962.

AUMONT, Jacques; MARIE, Michel. *Dicionário teórico e crítico de cinema*. Campinas: Papirus Editora, 2003.

AVELAR, Idelber. *Alegorias da derrota*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003.

BARNARD, Alan; SPENCER, Jonathan. *The Routledge Encyclopedia of Social and Cultural Anthropology*. Routledge, 2002.

BAZIN, André. *O Cinema - Ensaios*. Eloisa de Araújo Ribeiro (trad.). São Paulo: Brasiliense, 1991.

BENJAMIN, Walter. Sobre o conceito de história. In:\_\_\_\_\_. *O anjo da história*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2012. Pp.7-20.

BERGALA, Alain. L'intervalle. In: AUMONT, Jacques (org). *La mise-en-scène*. Bruxelles: Éditions De Boeck Université, 2000.

BERGALA, Alain. Roberto Rossellini et l'invention du cinema moderne. In:\_\_\_\_\_. *Roberto Rossellini - Le cinéma révélé*. Editions de l'Etoile, 1984.

CANCIO, Ana Inês Couchonnal. Lecturas paraguayas posibles. Hamaca Paraguaya como espacio de reflexión de la realidad nacional. In: *Observatorio Latinoamericano 2 – Dossier Paraguay*. Buenos Aires, mayo 2010. P.33-36.

COMOLLI, Jean-Louis. *Ver e Poder: A inocência perdida - Cinema, Televisão, Ficção, Documentário*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.

DANEY, Serge. A rampa (Bis). In:\_\_\_\_\_. *A rampa – Cahiers du cinéma 1970-1982*. São Paulo: Cosac Naify, 2007. Pp. 229-234.

DELEUZE, Gilles. *A imagem-tempo*. Eloisa de Araújo Ribeiro (trad.). São Paulo: Brasiliense, 2007.

DELEUZE, Gilles. *A imagem-movimento*. Stella Senra (trad.). São Paulo: Brasiliense, 1985.

DELEUZE, Gilles. Carta a Serge Daney: Otimismo, pessimismo e viagem. In:\_\_\_\_\_. *Conversações*. São Paulo: Editora 34, 1992. Pp.88-102.

ENCINA, Paz. Arrastrando la tormenta. In: Russo, E. (comp). *Hacer cine. Producción audiovisual en América Latina*. Buenos Aires: Paidós, 2008.

ENCINA, Paz. *Paz Encina escribe sobre "Hamaca paraguaya"*. 2007. Disponível em: < <http://www.abcguionistas.com/noticias/articulos/paz-encina-escribe-sobre-hamaca-paraguaya.html>>. Acesso em abril de 2014.

FIGLEY, Charles (org). *Trauma and its wake – volume 1*. Brunner/Mazel Psychosocial stress series, 1985.

FREUD, Sigmund. *Luto e melancolia*. São Paulo: Cosac Naify, 2011.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. História e Cesura. In:\_\_\_\_\_. *História e Narração em Walter Benjamin*. São Paulo: Perspectiva, 2011. Pp. 93-114.

GINZBURG, Jaime. A interpretação do rastro em Walter Benjamin. In: GINZBURG, Jaime; SEDLMAYER, Sabrina (orgs). *Walter Benjamin: rastro, aura e história*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2012. Pp.107-132.

ISHAGHPOUR, Youssef. O Fluxo e o Quadro. *Devires*. Belo Horizonte, v.7, n.1, p.18-23, jan/jun 2010. pp.24-35.

ISHAGHPOUR, Youssef. O real, cara e coroa. In *Abbas Kiarostami*. São Paulo: Cosac Naify, 2004.

KING, John. *El carrete magico: Una historia del cine latinoamericano*. Bogotá: Tercer Mundo Editores, 1994.

KRISTEVA, Julia. *Sol Negro – Depressão e melancolia*. Carlota Gomes (trad.). Rio de Janeiro: Rocco, 1989.

LACEY, Nick. *Mise en scène*. Disponível em: < <http://mediaed.org.uk/film/teaching-mise-en-scene>>. Acesso em abril de 2014.

LEÓN, Christian. Prólogo. In: TORRES, Galo Alfredo. *Héroes Menores – neorrealismo cotidiano y cine latinoamericano contemporáneo de entresiglos*. Quito: Universidad de Cuenca, 2011.

MOGUILLANSKY, Marina. Confrontando pasados. Las guerras históricas en las coproducciones del Mercosur. III Congreso Internacional de la Asociación Argentina de Estudios de Cine y Audiovisual. 2012.

MOLFETTA, Andrea. Naturaleza y personaje en el cine Latinoamericano del nuevo siglo. In: ZAVALA, Lauro (org.). *Reflexiones teóricas sobre cine contemporáneo*. Toluca de Lerdo, Gobierno del Estado de México, 2011.

MÜLLER, Marcelo Rodrigo Mingoti. Da mise en scène cinematográfica. *Revista Laika*, São Paulo, v.1, n.2, dez. 2012.

OLIVEIRA JR., Luiz Carlos Gonçalves de. *O cinema de fluxo e a mise en scène*. São Paulo: USP, 2010.

PARTIDA, Gabriel Domínguez. El rumbo del cine hispanoamericano. El eterno caminar de Lake Tahoe. *El ojo que piensa. Revista de cine iberoamericano*, año 4, núm. 7. Enero-Junio, 2013.

ROMERO, Eva Karene. Hamaca Paraguaya (2006): Temporal Resistance and Its Impossibility. *Arizona Journal of Hispanic Cultural Studies*, Volume 16, 2012, pp.311-330.

SENRA, Stella. Posfácio. In: KIAROSTAMI, Abbas; ISHAGHPOUR, Youssef. *Kiarostami*. São Paulo: Cosac Naify, 2004.

TORRES, Galo Alfredo. *Héroes Menores – neorrealismo cotidiano y cine latinoamericano contemporáneo de entresiglos*. Quito: Universidad de Cuenca, 2011.

TORRES, Galo Alfredo. *Neorrealismo cotidiano*. Contar lo que passa después del clímax del realismo sucio al cine del no passa nada. 2012. Disponível em: <<http://www.kilometro8ymedio.net/?p=368>>. Acesso em: jan. 2012.

ZOKNER, Cecilia Teixeira de Oliveira. Céspedes e Roa Bastos, duas visões da guerra do Chaco: unidade. *Revista Letras*, Curitiba, v.21/22. 1974.

ZOOK JR., David H. *La conducción de la Guerra del Chaco*. Asunción: Editorial Lito, 1962.

## FILMOGRAFIA

- Alemanha ano zero* (*Germania anno zero*, Rossellini, 1948). Itália.
- Cerro Corá* (Guilherme Vera, 1978). Paraguai.
- Cinema, aspirinas e urubus* (Marcelo Gomes, 2005). Brasil.
- Cómo pasan las horas* (Inés de Oliveira Cézár, 2004). Argentina.
- El Pueblo* (Carlos Saguier, 1969). Paraguai.
- En la cama* (Matías Bize, 2005). Chile.
- Europa 51* (Rossellini, 1952). Itália.
- Gigante* (Adrian Biniez, 2009). Uruguai.
- Hamaca Paraguaya* (Paz Encina, 2000).
- Hamaca Paraguaya* (Paz Encina, 2006). Paraguai.
- Histórias Mínimas* (Carlos Sorín, 2002). Argentina.
- La Ciénaga* (Lucrecia Martel, 2001). Argentina.
- La Hora de los Hornos* (Fernando Solanas e Octavio Getino, 1968). Argentina.
- La Libertad* (Lisandro Alonso, 2001). Argentina.
- La siesta* (Paz Encina, 1997).
- La vendedora de rosas* (1998). Colômbia.
- Lake Tahoe* (Fernando Eimbcke, 2008). México.
- Lo más bonito y mis mejores años* (Miguel Boulocq, 2005). Bolívia.
- Los encantos del jazmín* (Paz Encina, 1996).
- Los Muertos* (Lisando Alonso, 2004). Argentina.
- Mundo Grúa* (Pablo Trapero, 1999). Argentina.
- O ano em que meus pais saíram de férias* (Cao Hamburger, 2006). Brasil e Argentina.
- Octubre* (Daniel Veja e Diego Veja, 2010). Peru.
- Paisà* (Rossellini, 1946). Itália.
- Pizza, birra, faso* (Adrián Caetano e Bruno Stagnaro, 1997). Argentina.
- Qué tan lejos* (Tania Hermida, 2006). Equador.
- Rodrigo D. no futuro* (1990). Colômbia.
- Roma cidade aberta* (*Roma città aperta*, Rossellini, 1945). Itália.
- Stromboli* (Rossellini, 1950). Itália.
- Suíte Habana* (Fernando Pérez, 2003). Cuba.
- Supe que estabas triste* (Paz Encina, 2001).

*Temporada de patos* (Fernando Eimbcke, 2004). México.

*Umberto D.* (Vittorio De Sica, 1952). Itália.

*Viagem à Itália* (*Viaggio in Italia*, Rossellini, 1954). Itália.

*Whisky* (Juan Pablo Rebella e Pablo Stoll, 2004). Uruguai.