



UMA FALSA TENDÊNCIA DO CINEMA PARAGUAIO

Olivo Júnior, Valdir¹

Nunca estamos en el momento presente, salvo en la memoria que acopia, como la tuya copia.
Toda historia contemporánea es un fraude.
(Roa Bastos in “Frente al frente argentino”)

Arandú em guarani significa *sabedoria*, mas também *sentir-o-tempo*, não se trata, neste caso, de sentir a câmera como no cinema de poesia de Pasolini. A busca de Antonioni por superar os clichês, o plano-sequência de Orson Welles, mostraram uma nova faceta do cinema moderno, onde a montagem se subordina ao tempo, uma “mostragem” afirma Deleuze. A imagem-tempo é o reino da virtualidade, como afirmou Tarkovsky “a consciência humana depende do tempo para existir”². O tempo não é mais cronológico, mas sim crônico, como uma doença crônica o tempo se agita no interior da imagem e das personagens devorando ou sendo expelido de seus corpos aprisionados a um passado fluido. A grande mutação ocorrida no cinema moderno geradora da crise da imagem-movimento foi a mutação nos conceitos de verdade e movimento, a verdade era condicionada pelo movimento que a sua vez se revelava como representação indireta do tempo; segundo Deleuze, Orson Welles é o primeiro em revelar a faceta da nova imagem, onde:

O movimento fundamental descentrado torna-se movimento em falso, e o tempo fundamentalmente libertado torna-se potência do falso que agora se efetua no movimento em falso.³

E é justamente dos falsos movimentos de um cinema paraguaio que tratarei de discorrer na busca de uma teorização desta cinematografia inexistente; utilizando, para tanto, do filme *Hamaca paraguaya* (2006) da diretora Paz Encina e de algumas idéias e filmes do escritor e roteirista Augusto Roa Bastos.

Hamaca paraguaya e Augusto Roa Bastos

Ao contrário de apresentar imagens sensório-motoras que apelassem para o choque como ferramenta de auto-alienação (como se preocupava Benjamin) os opsignos e sonsignos do filme apresentam imagens e sons puros; onde a guerra não surge como fenômeno real apenas, mas destapa a virtualidade presente em todo conflito que se insere como imagens que transitam por um número indeterminado de indivíduos de diferentes grupos e fronteiras. Dessa forma, a guerra surge tanto em seu eterno processo de atualização, através de uma modalização do real gerada pela

¹ Mestrando em Teoria Literária pela UFSC, bolsista CNPq

² TARKOVSKI, Andrei. *Esculpir o tempo*. São Paulo: Martins Fontes, 2002, p. 65

³ DELEUZE, Gilles. *Imagem-tempo*. Brasiliense: São Paulo, 2007, p. 174



memória (imagens-lembranças e imagens-sonhos) quanto pelo passado como virtualidade pura e fluida.

A exclusão platônica do simulacro (fantasma) em favor do “modelo” e da “cópia” foi, sem dúvidas, a geradora do ideal da representação; mas como bem observa Alain Badiou, não deixa Platão de poetizar ao condenar a poesia ao exílio; para filósofo e romancista francês tanto a *dianóia* (pensamento discursivo do logos submetido a uma lei) como o poema revelam a potência da verdade como devir, mas também sua impotência como totalidade jamais alcançada⁴; da mesma forma a representação (como totalidade jamais alcançada) perde cada vez mais espaço para a diferença e para o devir, ou melhor, para a criação e, porque não dizer, para a des-criação como ato de resistência ao real e à representação. Essa resistência é justamente o ponto nelvrágico do trabalho de muitos intelectuais a partir do século XX, entre eles Walter Benjamin ao problematizar a relação entre cultura e barbárie (“nunca houve um monumento da cultura que não fosse também um monumento de barbárie”⁵).

O devir se opõe à História, e o devir é a potência do falso⁶, como prova também a escritura robastiana. Poderíamos arriscar uma palavra valise de Glauber Rocha e dizer que grande parte da obra do escritor trata da elaboração de uma h(eu)ztória onde o “eu” se encontra no centro da história, reelaborando elementos históricos, onde as personagens se colocam como condensações da experiência de grupos, classes, nações, as figuras representam forças da história e sua relação com o poder. Em outras palavras, seja em sua obra literária ou fílmica a proposta robastiana é reconstruir a História a partir de pequenos fragmentos ou bens culturais, onde (podemos incluir como seu o objetivo do próprio Benjamin) “a primeira etapa deste caminho será aplicar à história o princípio da montagem (...) e descobrir na análise do pequeno momento individual o cristal do acontecimento total”.⁷

A escritura robastiana está sempre em movimento, é marcada por uma característica bastante peculiar, os relatos (contos, romances) são permeados por uma tessitura complexa e mutante; a todo momento estão se inter-relacionando dando a oportunidade de serem conjugados de forma rica e variável; uma *rayuela* extensa e intrincada, justamente por envolver todas as suas obras, sendo desenvolvida de infinitas formas. Este fenômeno é identificado e desenvolvido no

⁴ BADIOU, Alain. *Pequeno manual de inestética*. São Paulo: Estação liberdade, 2002, p. 37 - 38

⁵ BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política; Obras escolhidas, volume I*. São Paulo: Brasiliense, 2008, p. 225

⁶ DELEUZE, Gilles. *Imagem-tempo*. Brasiliense: São Paulo, 2007, p. 173

⁷ BENJAMIN, Walter. *Passagens*. UFMG: Belo Horizonte, 2006, p. 500



prólogo de uma versão francesa de seu romance *Hijo de hombre* (1960), sob o título de “poética das variações”:

Esta “poética de las variaciones”, una de mis invenciones retóricas, tiene su justificativa en el hecho, no comprobado, de que lo absolutamente original seria ilegible e incomprensible. Solo se puede variar-reinventar lo ya dicho, lo ya visto, lo ya existente. Crear es creer en lo nuevo, en lo dicho de otra manera, de una manera de decir que dice por la manera. La justificación es débil, lo reconozco; pero aún así, la poética de las variaciones se sostiene desde el ángulo del sujeto-autor que trabaja en el universo no infinito pero sí transfinito de los significados y los signos.⁸

Os relatos breves dão origem a relatos longos e vice-versa; seu primeiro relato, *Lucha hasta el Alba*, será a semente de seu romance *Yo el supremo* (1974). A proposta do escritor paraguaio encontra eco naquilo que Agamben vê como característica transcendental da montagem ao analisar a obra de Debord que seria o “corte” e a “repetição”, um corte que está sempre marcando uma disjunção entre o sentido e a imagem e uma repetição que marca um movimento de desativação de um mecanismo predeterminado.

Existem células em cada relato ou até relatos inteiros que permeiam direta ou indiretamente toda sua labor criativa, montando e remontando sua obra e a própria História; como bem apontava Eisenstein ao teorizar a montagem:

O que a compreensão da montagem implica essencialmente? Neste caso, cada fragmento de montagem já não existe mais como algo não-relacionado, mas com uma dada *representação particular* do tema geral, que penetra igualmente todos os fotogramas. A justaposição destes detalhes parciais em uma dada estrutura de montagem cria e faz surgir aquela qualidade *geral* em que cada detalhe teve participação e que reúne todo os detalhes num *todo*, isto é, naquela *imagem* generalizada, mediante a qual o autor, seguido pelo espectador, apreende o tema.⁹

O teórico e cineasta russo talvez seja o primeiro em conceituar um *principio da montagem em geral*, assumindo-a não como uma especificidade unicamente cinematográfica, mas também inerente à própria literatura, como sugere ao analisar e comparar a montagem em pinturas, poemas e no conceito de “palavra *portmanteau*” desenvolvido por Lewis Carrol. No entanto, Eisenstein ainda vê a montagem e a obra fílmica como passível de um *todo* fechado, através do que ele denomina “imagem generalizada”, nesse sentido é fundamental a problematização de Deleuze ao conceituar sobre o “corte móvel” de um Todo que é sempre aberto, passível de conexões variáveis, já que toda imagem se mostra como expressão da duração e do virtual.

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

Em suma, o falsário não pode ser reduzido a um mero copiador, nem a um mentiroso, pois o que é falso não é apenas a cópia, mas já o modelo. Não deveríamos dizer então que mesmo o artista, mesmo Vermeer, mesmo

⁸ ROA BASTOS. *Hijo de hombre*. Buenos Aires: Losada, 2006, p. 10-11

⁹ EISENSTEIN, Sergei. *O sentido do filme*. Zahar: Rio de Janeiro, 2002, p. 18



Picasso, é um falsário, já que faz um modelo com aparências, correndo o risco de que o próximo artista devolva o modelo às aparências para fazer um novo modelo? Onde termina a “má” relação Elmer-Picasso, onde começa a “boa” relação Picasso-Velásquez? Longa é a cadeia de falsário do homem verídico ao artista.¹⁰

Assim como Roa Bastos, Deleuze afirma a impossibilidade do novo e original, negando também a idéia de um “modelo”; o filósofo francês dá continuidade ao raciocínio e conclui apontando que o homem verídico e o falsário se encontram na mesma cadeia onde artista é a potência última do falso como “criador de verdades”.¹¹

Esta “poética das variações” proposta pelo escritor paraguaio serve também para problematizar essa relação de falsificação, não só dentro da obra de um único autor, mas existente entre distintos autores/diretores e também entre as distintas artes (cinema, literatura, pintura, música, dança, etc.). Nesse sentido toda obra artística é sempre um devir, um corte móvel do tempo; um “plano” sempre à deriva de uma nova montagem, que a sua vez é sempre um todo aberto. Kristeva, partindo da idéia do “dialogismo” bakhtiniano, já havia proposto algo análogo através do conceito de “transtextualidade”, segundo o qual um “hipertexto” reelabora e modifica um texto inicial denominado “hipotexto”; no entanto a “transtextualidade” ainda tenta marcar uma origem e um fim específicos, separação que se torna cada vez mais difícil na sociedade contemporânea; proponho a idéia de uma literatura como eterno vir-a-ser. Nesse sentido, o filme de Paz Encina poderá ser concebido como afetado por esta proposta roabastiana.

Guerra do Chaco: catástrofe e messianismo

Entre as principais características que segundo Deleuze foram responsáveis pela crise da imagem-movimento no pós-guerra estão a crise da ação e o advento dos espaços-qualquer. De forma análoga a Guerra do Chaco é marcada por uma característica bastante peculiar. A ação e reação, que em toda guerra atinge seu ponto mais alto, toma outra forma quando tratamos de refletir sobre esta guerra, onde a sede se torna o inimigo invencível, do qual é impossível reagir, a ordem humana da guerra se vê submetida assim a uma ordem natural das condições climáticas; já não existe ação possível frente à sede a não ser a espera. É dessa forma que se estrutura o filme *La sed* (1961), roteirizado por Augusto Roa Bastos (originado do romance *Hijo de hombre* (1960) do mesmo autor). Vemos já um deslocamento do foco narrativo, a personagem central aqui é um transportador de água (Cristóbal Jara) e não um soldado dentro do campo de batalha.

¹⁰ DELEUZE, Gilles. *Imagem-tempo*. Brasiliense: São Paulo, 2007, p. 178

¹¹ DELEUZE, Gilles. *Imagem-tempo*. Brasiliense: São Paulo, 2007, p. 179



Giorgio Agamben ao definir alguns aspectos da técnica/poética de Guy Debord trás reflexões importantes à teoria cinematográfica e a definição da montagem, que podem ser atribuíveis aqui. Ao desenvolver o conceito de *imagem dialética* benjaminiano e seu poder messiânico (“foi nos concedida uma frágil força messiânica para a qual o passado dirige um apelo. Esse apelo não pode ser rejeitado em vão”¹²), define-a a partir de duas características: em primeiro lugar como uma história da salvação, denominada Salut; em segundo, como uma história escatológica, que segue a idéia da catástrofe. Toda a obra de Roa Bastos também é assombrada pelo principio das catástrofes bélicas que arrasaram o Paraguai; é nesse sentido que o filme *La sed* (e também seu romance *Hijo de hombre*), entre tantos outros, apesar de estar ambientado na guerra se mostra totalmente anti-bélico, o personagem principal (Cristóbal Jara) é um carregador de água que atravessa o deserto para levar água às tropas esquecidas, ele faz parte de um “ejercito, una legión de hombres que libraron su humanitaria batalla por la vida”¹³. Cristóbal (“cristo”) é um messias que ao final, crucificado ao caminhão, lança um apelo à humanidade, comprovando a idéia de que o messias já chegou. Cristóbal é acompanhado em seu caminhão por Salui (Salut), que simboliza justamente a salvação; ambos se sacrificam lançando um apelo às futuras gerações.

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

O mesmo não ocorre se nos instalamos no interior de um único e mesmo acontecimento, se nos embrenhamos no acontecimento que se prepara, acontece e se apaga, se substituímos a vista pragmática longitudinal por uma visão puramente ótica, vertical, ou antes, em profundidade. O acontecimento já não se confunde com o espaço que lhe serve de lugar e nem com o atual presente que passa: da hora do acontecimento termina antes que termine o acontecimento, o acontecimento começará então em outra hora (...); todo o acontecimento está por assim dizer no tempo em que nada se passa, e é no tempo vazio que antecipamos a lembrança, desagregamos o

¹² BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política; Obras escolhidas, volume I*. São Paulo: Brasiliense, 2008, p. 223

¹³ ROA BASTOS. *Mis reflexiones sobre el guión cinematográfico y el guión de Hijo de hombre*, Asunción: RP ediciones, 1993, 49



que é atual e situamos a lembrança uma vez formada. Desta feita não há mais futuro, presente e passado sucessivos, segundo as passagens explícitas dos presentes que discernimos.¹⁴

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

Uma espera que envolve todos aqueles que foram vítimas ou exilados pela violência. Nesse sentido o filme apresenta uma estrutura cíclica e sísifca sugerindo uma condenação por parte das personagens à eterna espera.

O visível e o invisível em La hamaca paraguaya

Hamaca paraguaya são imagens-tempo da ausência e da espera. Assim como *La sed*, não é a guerra que é filmada no campo de batalha, no entanto esta ausência está repleta da presença dessa violência bélica que se revela como virtualidade; esse fantasma da guerra assombrará também toda a obra de Roa Bastos.

Como diria Didi-Huberman “a ausência dá conteúdo ao objeto” ao mesmo tempo que constitui o próprio objeto¹⁵. Ainda que se referisse ao objeto, o filósofo francês aplica esse princípio à imagem; nenhuma imagem é simplesmente passível e sossegada e nunca se esgota no que é visto ou pelo que ela deixa ver; propõe um pensamento da imagem também como perda e figuração da ausência; princípio que está intimamente ligado ao conceito benjaminiano de uma “imagem dialética”, uma imagem latente e em movimento como eterno apelo à memória. Ao comparar o conceito de imagem à noite o filósofo afirma:

Tal é, portanto a estranha visualidade dessas grandes massas negras geométricas [noite]. Ela nos impõe talvez reconhecer que só haja imagem a pensar radicalmente para além do princípio da visibilidade, ou seja, para além da oposição canônica -espontânea impensada- do visível e do invisível. Esse mais além, será preciso ainda chamá-lo *visual*, como o que estaria sempre faltando à disposição do sujeito que vê para restabelecer a continuidade de seu reconhecimento descritivo ou de sua certeza quanto ao que vê. Só podemos dizer tautologicamente *vejo o que vejo* se recusarmos a imagem o poder de impor sua visibilidade como uma abertura, uma perda – ainda que momentânea- pratica no espaço de nossa certeza visível a seu respeito. É exatamente a partir daí que a imagem se torna capaz de nos olhar.¹⁶

Talvez o cinema, através do corte em suas duas concepções, tanto como jogo entre campo e extra campo, quanto como interrupção e disjunção entre imagem e sentido e entre o som e o

¹⁴ DELEUZE, Gilles. *Imagem-tempo*. Brasiliense: São Paulo, 2007, p. 122 - 123

¹⁵ DIDI- HUBERMAN, Georges. *O que vemos e o que nos olha*. São Paulo: Editora 34, 1998, p. 96

¹⁶ DIDI- HUBERMAN, Georges. *O que vemos e o que nos olha*. São Paulo: Editora 34, 1998, 105



sentido¹⁷, mostre mais que qualquer outra arte essa potência do invisível presente em toda imagem. Essas duas personagens do filme de Encina prefiguram como corpos-memória que nos envolvem em um jogo entre o visível e o invisível, o campo e o extra campo, a vida e a morte revelando a potência da imagem dialética na criação de um *construto* histórico que vai além da visibilidade e do real, como movimento único e unidirecional de uma concepção cronológica do tempo em oposição ao movimento pendular dessa “hamaca” que oscila entre o virtual e o atual.

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

Como escritor que no puedo trabajar la materia de lo imaginario sino a partir de la realidad, siempre creí que para escribir es necesario leer antes un texto no escrito, escuchar y oír antes los sonidos de un discurso oral formulado aún, pero presente ya en los armónicos de la memoria (...) en la lengua de la cultura oral, es donde esta inscrito, es de ella de donde emerge, ese texto primero que se le y que se oye a la vez en sus elementos de significación (...) latente en la subjetividad individual de cada hablante, en su efectividad emocional impregnada por los sentimientos de la vida social.¹⁸

A oralidade se revela sob a forma do rumor, seja via silêncio ou via dualidade entre o texto escrito e o oral. Ao analisar as vias do rumor na obra do escritor, Raquel Cardoso de Faria e Custodio aponta que:

O silencio em si é o ‘lugar que permite á linguagem significar’ a partir dele podemos abrir as paginas das significações, mesmo por que as palavras estão cheias de silêncio, e assim rumorejam.¹⁹

Raquel Cardoso defende a tese de que esse silêncio, que corresponderia ao que o escritor denomina “texto ausente”, tem sua morada na “oralidade, na subjetividade individual e coletiva, onde habitam os mitos, as crenças e a própria história”²⁰; é uma forma de inscrever uma tradição oral e uma *fala* guarani na língua dominante que é o espanhol. Como afirma em *Mis reflexiones sobre el guión cinematográfico y el guión de Hijo de hombre* (1993): “esto es lo que sucede en culturas predominantemente orales como la nuestra, en las que la escritura no ha desplazado aun el

¹⁷ AGAMBEN, Giorgio. *O cinema de Guy Debord*. Conferencia em Genebra, 1995, p. 4 - 5

¹⁸ ROA BASTOS *apud* SOSNOWSKI, Saul (Org.). *Augusto Roa Bastos y la producción cultural americana*. Buenos Aires: Ediciones de la flor, 1986, p. 130 - 131

¹⁹ CUSTÓDIO, RAQUEL CARDOSO DE FARIA. *O rumor como frêmito em relatos de Augusto Roa Bastos*. Dissertação (mestrado em Teoria Literária) Universidade Federal de Santa Catarina, 2009, p. 57

²⁰ CUSTÓDIO, RAQUEL CARDOSO DE FARIA. *O rumor como frêmito em relatos de Augusto Roa Bastos*. Dissertação (mestrado em Teoria Literária) Universidade Federal de Santa Catarina, 2009, p. 02



Bibliografía:

- AGAMBEN, Giorgio. *O cinema de Guy Debord*. Conferencia em Genebra, 1995. Tradução de Antônio Carlos Santos
- BADIOU, Alain. *Pequeno manual de inestética*. São Paulo: Estação liberdade, 2002. Tradução: Marina Appenzeller
- BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política; Obras escolhidas, volume I*. São Paulo: Brasiliense, 2008. Tradução: Sérgio Paulo Rouanet
- BENJAMIN, Walter. *Passagens*. UFMG: Belo Horizonte, 2006
- BERGSON, Henri. *Matéria e Memória*. Martins Fontes: São Paulo, 2006. Tradução Paulo Neves
- BURUCÚA, José Emilio. *História, arte, cultura: De Aby Warburg a Carlo Ginzburg*. Fondo de Cultura Económica: Buenos Aires, 2007
- CUSTÓDIO, RAQUEL CARDOSO DE FARIA. *O rumor como frêmito em relatos de Augusto Roa Bastos*. Dissertação (mestrado em Teoria Literária) Universidade Federal de Santa Catarina, 2009
- DELEUZE, Gilles. *Imagem-movimento*. Brasiliense: São Paulo, 1985.
- DELEUZE, Gilles. *Imagem-tempo*. Brasiliense: São Paulo, 2007.
- DIDI- HUBERMAN, Georges. *O que vemos e o que nos olha*. São Paulo: Editora 34, 1998
- EISENTEIN, Sergei. *O sentido do filme*. Zahar: Rio de Janeiro, 2002,
- PEÑA-ARDID, Carmen. *Literatura y Cine. Una aproximación comparativa*. Madrid: Catedra Signo e imagen, 1999
- ROA BASTOS. *Mis reflexiones sobre el guión cinematográfico y el guión de Hijo de hombre*, Asunción: RP ediciones, 1993.
- ROA BASTOS. In SOSNOWSKI, Saul (Org.). *Augusto Roa Bastos y la producción cultural americana*. Buenos Aires: Ediciones de la flor, 1986
- ROA BASTOS. *Yo el Supremo*. Buenos Aires: Sudamericana, 1985
- ROA BASTOS. *El Baldío*. Buenos Aires: Losada, 1966
- SANTAELLA, Lucia – *Por que as comunicações e as artes estão convergindo?* SP: Paulus, 2005.
- SELLÉS, Carmen Luna. *La narrativa brebe de Augusto Roa Bastos*. Alicante: Instituto de Cultura Juan Gil-Albert Such Serra, 1993
- TARKOVSKI, Andrei. *Esculpir o tempo*. São Paulo: Martins Fontes, 2002
- WISNIK, José Miguel. *O som e o sentido*. São Paulo: Companhia das letras, 2007