

Escutar a paisagem, matéria sensível de arquivo^[1]

Listening to the landscape as a sensuous archival material

ANDRÉA FRANÇA

Doutora pela ECO/UFRJ com pós-doutorado na Universidade de Reading (Reino Unido). Professora associada do departamento de Comunicação e do PPGCOM da PUC-Rio, líder do grupo de pesquisa IMADIS-Laboratório de Pesquisa Imagens em Disputa no Cinema e Audiovisual/CNPq. E-mail: afranca.pucrio@gmail.com

PATRÍCIA CUNEGUNDES GUIMARÃES

Doutora pelo PPGCOM da PUC-Rio. Mestra pelo PPG FAC UnB. Integrante do grupo de pesquisa IMADIS-Laboratório de Pesquisa Imagens em Disputa no Cinema e Audiovisual/CNPq. E-mail: patriciacunegundes@gmail.com

RESUMO

O artigo argumenta que a paisagem é potência política e um arquivo vivo das diversas formas de violência e de resistência no cinema de Paz Encina. Analisa os filmes Exercícios de memória (2016) e Eami (2022) para pensar o diálogo entre a paisagem e os arquivos - da ditadura Stroessner e o extermínio do povo indígena. Argumenta que a paisagem paraguaia ocupa o lugar ausente da imagem de arquivo. Em um contexto de imagens cinematográficas escassas, é o documento sonoro que confronta e liga passado e presente. Conclui que, em Encina, a paisagem é testemunha de camadas de tempo, de padecimento, um território marcado por camadas de memória e de ritmos históricos em tensão.

Palavras-Chave: Documentário; Paz Encina; Paisagem; Arquivo.

ABSTRACT

The article argues that the landscape is a political force and a living archive of various forms of violence and resistance in the cinema of Paz Encina. It analyzes the films *Memory Exercises* (2016) and *Eami* (2022) to examine the dialogue between landscape and archives — those of the Stroessner dictatorship and the extermination of Indigenous peoples. It argues that the Paraguayan landscape takes the place of the absent archival image. In a context of scarce cinematic footage, it is the sonic document that confronts and connects past and present. The article concludes that, in Encina's work, the landscape is a witness to layers of time and suffering — a territory shaped by layers of memory and historical rhythms in tension.

Keywords: Documentary; Paz Encina; Landscape; Archive.

O CINEMA ENTRE PAISAGENS E LEMBRANÇAS

O Paraguai possui uma tradição cinematográfica incipiente, especialmente no campo do documentário, com registros raros e, até o final da ditadura de Alfredo Stroessner (1954–1989), predominantemente produzidos sob o regime autoritário. A cineasta Paz Encina surge nesse contexto como uma das vozes mais significativas na tarefa de reconstrução da memória histórica do país. Seus filmes se dedicam a elaborar formas sensíveis de representação da violência de Estado e da exclusão de povos originários, utilizando a paisagem como elemento narrativo central. Em vez de mero fundo contemplativo, a paisagem em sua obra se torna território de conflito e memória, substituindo o arquivo ausente e confrontando o apagamento histórico com camadas de som, imagem, tempo e afeto.

A paisagem, neste cinema, assume o estatuto de operador discursivo, um lugar onde se reinscrevem temporalidades capazes de falar, ocultar e tensionar as camadas de poder que se imprimem ali e que trazem com elas a tirania da linearidade e da sucessão no entendimento da vida das coisas e dos seres - humanos, plantas, bichos e extra-humanos. Os filmes de Encina como veremos, estimulam no espectador uma sensibilidade e uma percepção atentas a outras formas de vida e temporalidade – geográfica, espiritual e onírica. Se toda paisagem é, segundo o geógrafo Marcos Aurélio Saquet, o resultado de um processo histórico, não apenas natural, mas profundamente social (2013), o cinema de Encina tem mostrado que a paisagem não é somente um fundo visual decorativo, mas é também uma categoria geo-histórica sensível às disputas materiais, simbólicas e afetivas que atravessam os lugares.

Neste artigo, são analisados os longas-metragens *Exercícios de memória* (2016) e *Eami* (2022), ambos voltados à reconstituição de memórias coletivas através da justaposição entre paisagem e arquivos sonoros. A investigação propõe compreender como a natureza – rios, florestas, montanhas – torna-se testemunha silenciosa das violências históricas, articulando ausência e presença, passado e presente. A partir do tensionamento entre o visível e o audível, Encina transforma o espaço geográfico em arquivo vivo, atribuindo-lhe o papel de agente ativo na narração de traumas, silêncios e resistências. Nosso objetivo é investigar a importância da paisagem nos filmes e o modo como a montagem constrói um deslocamento enunciativo onde a geografia natural – rios, florestas, lagos, montanhas – ocupa o centro da narrativa em tensão com o arquivo, seja ele de fotografias, gravações de áudio, depoimentos, corpos de sobreviventes.

Argumentamos, a partir dos filmes de Paz Encina que, na América do Sul, a paisagem não pode ser compreendida como um conceito neutro ou universal. Ela é sempre marcada por regimes de violência - o colonialismo, o extrativismo, as ditaduras militares, a financeirização da vida e o apagamento das populações subalternizadas (indígena, negra, camponesa). Nesse contexto, o

cinema assume a função de fazer ver o que foi apagado ou escavado do espaço, transformando a paisagem em testemunha e documento histórico. Ao propor que a paisagem sul-americana, no caso, dos filmes de Encina, seja lida como arquivo e memória, o artigo questiona qualquer leitura contemplativa ou naturalizante do espaço, propondo uma leitura crítica e encarnada em contextos específicos.

O território filmado, nos filmes da cineasta, não contém somente uma história, mas é um complexo de histórias, na medida em que reverbera silêncios, esperas, massacres, dores e afetos que não terminam com a passagem do tempo cronológico. É nesse ponto que a leitura dos filmes de Encina se articula fortemente com o geógrafo Milton Santos, para quem o espaço é um “acúmulo desigual de tempos” (1996, p. 101). A paisagem filmada neste cinema — campos, florestas, aldeias, interiores — guarda tempos díspares: o tempo do trauma não resolvido, o tempo da espera infinita, o tempo de um passado que ainda insiste no presente.

Neste artigo, os filmes *Hamaca Paraguaya* (2006) e *Veladores* (2021) não entram na análise porque o tema da paisagem na fricção com o arquivo se dilui; no último, realizado durante a pandemia da Covid-19 e no isolamento compulsório, as janelas do zoom são o motivo visual recorrente e não há espaço para a paisagem da região; já no primeiro, existe a paisagem, vivida e encenada por um casal de camponeses que aguarda a volta do filho da guerra do Chaco, mas não existe o arquivo – visual, sonoro, como materialidade histórica retomada no aqui e agora do filme. O arquivo, tal como propomos, evoca uma referencialidade e inscreve uma materialidade – a textura e a deterioração da imagem estão impressas no próprio suporte, “no desgaste das películas, na granulação das imagens de vídeo e em outros sinais da história da mídia” do cinema (RUSSELL, 2018, p. 12). Gostaríamos de trazer para esse debate sobre o uso do arquivo em filmes, o uso do arquivo sonoro – o tom e o timbre de uma voz ou de um pássaro – que é também fonte de entendimento da experiência histórica. A experiência histórica, aqui, é construída a partir do tensionamento entre os arquivos visuais e sonoros, que causam certa estranheza, não apenas pela “defasagem” entre o dito e o visto, mas pela superposição de temporalidades, ou seja, pela disjunção/conjunção de tempos históricos (ALVIM, 2023, p.18).

Com quatro longas-metragens que colocaram o Paraguai no mapa do cinema latino-americano (*Hamaca paraguaya*, 2006; *Exercícios de memória*, 2016; *Veladores*, 2021 e *Eami*, 2022), Paz Encina faz filmes contra o esquecimento, empenhando-se em restituir um rosto, um nome, uma língua, uma paisagem e um país àqueles que foram torturados, exterminados, esquecidos e/ou desaparecidos. Não é à toa que “lembre-se” é um chamado tão recorrente no seu último filme, *Eami* (2022)^[2]. Lembre-se, diz o filme pela voz de outros, é o que resta para dar forma ao desaparecimento, à perda irreparável e à dimensão “irrepresentável” de acontecimentos brutais.^[3]

Nos interessa a tensão entre paisagem e arquivo porque é nessa relação difícil que a paisagem deixa de ser algo contemplativo, espaço-tempo de fruição extasiada e admirada, de modo a transcender a função de ornamento (PRYSTHON, 2018) e se transformar em território, espaço resultante de diferentes processos de sujeição e de disputas de poder. A paisagem, nos filmes de Encina, ocupa o lugar ausente da imagem de arquivo. Segundo um estudioso de sua obra, se a história do cinema paraguaio é breve, a história do Paraguai nas telas do cinema é ainda mais. Trata-se de um contexto de “escassíssimas imagens” que revelam até que ponto a história do cinema paraguaio é episódica (RUSSO, 2017, p.28). Tudo isso faz do cinema de Encina uma “verdadeira refundação” (Idem, p. 28).

Tanto em seu primeiro longa-metragem, *Hamaca paraguaya* (2006), como em suas instalações artísticas (*Desaparecidos*, de 2012, *Hallazgo*, de 2019, *Memoria del monte*, 2018, entre outras), Encina propõe uma montagem – de vozes, imagens e áudios de arquivo, sonoridades – que interroga sobremaneira o espaço, a geografia do país e sua paisagem. Gostaríamos de trazer a paisagem como categoria de análise em seus filmes porque ao mostrar lugares específicos (o rio, a catedral, a lagoa), no seu tempo lento e dilatado, Encina promove o encontro da paisagem com o arquivo sonoro e a memória. Na ausência ou na escassez da imagem de arquivo, são os sons (depoimentos, entrevistas, registros de conversas clandestinas, ruídos) que confrontam passado e presente, que ligam a paisagem atual a uma informação ou afeto de outrora. Daí a importância em seus filmes dos testemunhos e dos “registros clandestinos de delações que marcaram o sistema de vigilância perpétua da ditadura paraguaia”, na busca pelo “ideal panóptico ou panacústico” (RUSSO, 2017, p. 31).

Para pensar esse aspecto da paisagem tensionada pelo arquivo, sonoro e visual, nos dois filmes citados, queremos investigar os significados culturais e políticos da paisagem, de modo a ir além de questões de virtuosidade técnica, da imagem bela ou de sensibilidade individual (BRIGHT, 1985). As paisagens, nos filmes da cineasta, são tensionadas pelo chamado cinematográfico a imaginar, através da montagem, memórias e histórias passadas – sejam elas familiares e privadas, ou públicas e políticas. Imaginar aqui é fornecer um aparato sensível para conhecer onde o entendimento não alcança. O cinema de Encina não quer repor aquilo que foi perdido porque, ao contrário, ele se ocupa daquilo que permanece. E esse restante não é dado de forma direta, isto é, por documentos oficiais ou imagens de arquivo convencionais. O que resta são presenças espectrais. São uma árvore solitária, uma rede que balança ao vento, uma casa vazia, um ninho solitário na praia, uma voz que relembra. A paisagem se torna então uma matéria sensível de arquivo, mas um arquivo muito distinto do modelo institucional.

As imagens de Encina constroem, neste sentido, uma relação tensa entre memória e esquecimento que convocam algumas ideias do antropólogo equatoriano Eduardo Kingman.

Para Kingman, o arquivo latino-americano é formado sobremaneira por faltas e lacunas e é precisamente nessa incompletude que ele ganha força. A ausência, aqui, não é falha ou déficit, mas condição de enunciação (KINGMAN, 2017). O pesquisador está interessado, como também o cinema de Encina, nas formas não documentais de lembrar - nas imagens, nas vozes, nos rastros — e em como essas formas desafiam o regime oficial de verdade.

■ À BEIRA DO RIO PARANÁ, ENTRE MARGENS E MEMÓRIAS

Em *Exercícios de memória* (2016), seu segundo longa-metragem, Paz Encina ampara-se no grande arquivo sobre a ditadura paraguaia (1954-1989), o arquivo da Operação Condor, conhecido como “arquivo do terror”^[4], e nas lembranças da família do médico Agustín Goiburú.^[5] Para evocar a violência de Estado vivida pelos paraguaios e a busca ainda hoje pelos corpos dos desaparecidos do regime de Alfredo Stroessner, a cineasta se vale também de suas lembranças familiares.^[6] No fim dos anos 1990, Encina entrevista um dos filhos do médico e guarda o material gravado sem saber ao certo o que fazer. Com a abertura e publicização dos arquivos da ditadura, em 2002, a partir de denúncias de grupos ligados à defesa dos direitos humanos, a cineasta consegue estudar esses documentos de perto.

Como resultado do processo de investigação e descobertas, a cineasta realiza primeiramente vídeo-instalações em lugares de perseguição e massacres – paisagens-memórias da cidade de Assunção – e cria a trilogia de curtas-metragens *Tristezas de la lucha*, composta dos filmes *Familiar*, *Arribo* e *Tristezas de una lucha* (Paraguai, 2014). Os trabalhos caracterizam-se pelo uso de registros policiais, fotografias de espionagem policial, áudios de depoimentos e de delações que resultaram em prisão, tortura, assassinato ou desaparecimento forçado de opositores do regime. A trilogia foi uma espécie de prólogo para *Exercícios de memória*.

Como relata a cineasta, os três curtas-metragens foram importantes para sua procura e exploração dos arquivos. Os curtas “faziam parte do meu processo de pesquisa. Quando encontrei os sons (...) no arquivo do terror, senti que tinha em mãos a coisa mais *brechtiana* que já havia escutado”. Diz ainda que, se fazer um longa-metragem leva tempo, os curtas-metragens, diferentemente, ajudaram-na a “por luz em tudo o que estava vendo e ouvindo”.^[7] Os sons a que se refere e o impacto que lhe causaram estão em parte relacionados com as delações e os relatos de informantes registrados em fitas magnéticas. Um impacto físico e emocional talvez maior que a contemplação das fotografias das vítimas. No conjunto de instalações *Notas de Memória* (2012),

o destaque dado ao arquivo sonoro da ditadura se mostra no uso de relatos, dados e observações dos *pyragués* (nome guarani dado aos informantes da ditadura) que “exorcizavam, no espaço público, os fantasmas de um horror desenhado para amplificar-se e arraigar-se em cada rincão da sociedade paraguaia (RUSSO, 2017, p. 32).

Em *Exercícios de memória*, o rio Paraná, que separa Paraguai e Argentina, é a paisagem escrutinada por Encina para evocar questões de isolamento, fronteira, separação e divisão ideológica do país. Se espaços de fronteira são frequentemente espaços de trânsito, de partida ou de regresso, espaços relegados ao rodízio de pessoas, mercadorias e lembranças (FRANÇA, 2012), no filme de Encina, diferentemente, o rio agrega experiências, tradições e rituais, histórias que fazem da fronteira lugar de memória, de corpos e vidas ali vividos (Idem, FRANÇA). Conta o filme que Goiburú olhava seu país, o Paraguai, da outra margem do rio, do lado argentino, nos anos em que estava exilado; conta também, através de um de seus filhos, também médico e pertencente à equipe de especialistas responsáveis por reconhecer corpos de possíveis desaparecidos políticos, que seu pai resgatava cadáveres de militantes no rio Paraná^[8].

Em *Exercícios de Memória*, o outro lado do rio, a Argentina, é lugar de exílio, de desejo de regresso à pátria e à casa, de um futuro livre da vigilância e da perseguição política; o outro lado do rio é evocado através das narrativas feitas pelas vozes dos filhos e filhas (já adultos) de Goiburú. Ouvimos histórias da infância no exílio, mas não vemos seus corpos ao longo do filme. São crianças indígenas que povoam a cena – e não corpos brancos. Brincam na floresta e pescam no rio. Seus corpos são parte da paisagem e assim convocam novas camadas de sentido ao que é contado pelas vozes. Para além do massacre e do desaparecimento de jovens militantes que se opuseram à ditadura no Paraguai, há também os massacres contínuos contra os povos indígenas.^[9]

A imagem de crianças na floresta é então tensionada pelas narrativas da infância dos filhos e filhas de Goiburú; são histórias de medo, de perseguição, de assassinatos, de desaparecimentos e também de saudades e afeto. Transitando entre o documentário, a encenação assumida, a autobiografia e o testemunho, os dois filmes aqui analisados, criam arquivos da violência de Estado diante das tentativas de apagamento dos vestígios, ou mesmo diante da inexistência deles. No lugar das imagens e dos documentos que faltam, Paz Encina mostra que cabe ao cinema o poder de criá-los, cabe às paisagens do país serem tensionadas pelo arquivo.

Sobrepostas aos planos fixos da casa abandonada, vemos imagens dos pratos sujos, das frutas podres, da cama desfeita, da janela aberta, do inseto que passeia pela mesa de comida. Trata-se do início do filme. Uma voz feminina diz: “Me falaram de uma mulher fugindo no trem com suas crianças. Uma ditadura de 35 anos. O exílio. Me falaram de deixar a casa, o país. (...) Me falaram de um pai e filho caminhando ao longo do rio, me contaram que eles cantavam (...)”. Encina opta pelos planos de longa duração para captar um ambiente íntimo e feminino

que talvez tenha sido um lugar de longa espera. Os objetos da casa abandonada condensam camadas de tempo, são “objeto-recordação” que se tornam testemunhas opacas para histórias ocultas e/ou esquecidas (MARKS, 2000, p. 81-82); eles não são inertes e mudos, ao contrário; contam histórias de partidas involuntárias, evocam imagens de abandono e de desterro. Há nesse ambiente da casa abandonada uma ausência permanente que pesa sobre os objetos.

No prólogo, vemos uma criança que caminha pela margem do rio até mergulhar em suas águas. Uma voz infantil narra em *off* histórias e rituais de seus antepassados guaranis. O ruído do vento e das águas mescla-se às imagens do rio. A paisagem serena, registrada em plano fixo frontal, é envolvida pela atmosfera silvestre. É preciso acostumar-se com outras perspectivas de tempo, diferentes da dimensão cronológica, de modo a compreender que os fenômenos geográficos narrados historicamente podem se acumular em camadas de tempo, similarmente ao que ocorre com as camadas dos solos e das rochas. Esse entendimento da vivência das coisas e dos objetos, de um tempo liberado da tirania da linearidade e da sucessão, seria o “tempo geográfico” (LIRA, 2013, p. 116); um tempo pesado, que se constitui como rocha ou como fóssil, este último criado quando um objeto faz contato com o *material testemunhal da terra* (MARKS, 2000, p. 84, grifo nosso). As crianças indígenas são o material testemunhal da terra que, no contato com a câmera de Encina, convocam um “exercício de memória”.

Em duas sequências do filme, o espaço e a geografia do lugar são escrutinados como arquivos da ditadura: a sequência de abertura, descrita acima, e a sequência que expõe fotografias de família. No prólogo, a serenidade das águas plácidas do rio e da criança a nadar é interrompida quando algo pesado, envolvido em saco plástico, cai dentro do rio. Não há nenhum recurso narrativo que explique a imagem abrupta. O rio Paraná, mostra o filme, é testemunha de vidas, mesmo depois de terem sido decompostas; seus ruídos (a queda do saco plástico) evocam imagens teimosas, imagens que parecem surgir de uma realidade que está em conflito com seus arredores verdejantes e tranquilos; o rio explodido pelo saco traz à tona (ou para o fundo de suas águas) uma prática comum à ditadura Stroessner e a outras do Cone Sul: os “voos da morte”, em que os corpos de presos políticos eram jogados nos rios e nos oceanos.



FIGURA 1: Frame de *Exercícios de memória*

Fonte: *Exercícios de memória* (2016)

O menino volta à cena e, enquanto ele flutua, ouvimos uma voz infantil que narra a história do avô que fazia orações diariamente em um monte perto do rio. As gerações guaranis seguintes, conta a voz, foram perdendo a devoção e a crença. As águas do rio passam e seu fluxo apaga os vestígios da terra ao mesmo tempo que dispersa o que o regime *stronista* buscou ocultar: “Quando uma rajada de vento agita violentamente a superfície límpida da água, tudo oscila e se mistura, mas, depois de um tempo, a imagem do fundo desenha-se novamente” (La Blache *apud* LIRA, 2013, p. 132). As águas do rio dispersam os vestígios – de corpos e de vidas – mas a superfície espelha o fundo cujos movimentos são lentos e pesados.

Como lembra Anne Cauquelin, a Natureza é uma “ideia que aparece vestida” em perfis intercambiáveis, perspectivistas, por meio da emergência de formas historicamente constituídas (2007, p.151). Retornamos sempre ao Jardim perfeito, ao Rio, ao Oceano, à Montanha, ao Deserto como partes de um fundo submerso que chamamos “Natureza”; porém a paisagem não é um tema ideologicamente neutro, lembra Cauquelin, e os motivos para sua reemergência em determinadas épocas são diversos. Em Paz Encina, a paisagem é habitada, “vivida”, usada, penetrada; as crianças indígenas mergulham no rio, comem os frutos das árvores e percorrem a floresta.

A paisagem, registrada em *travellings* que percorrem os atalhos da mata ou que mergulham no rio Paraná, diferencia entre os que vivem, se alimentam, se reproduzem e morrem numa vida

junto à natureza e aqueles para quem o rio e a floresta são paisagem que se pode contemplar, fotografar ou filmar. Os melhores paisagistas, para o historiador da arte e do cinema Youssef Ishaghpour, seriam aqueles em que, na beleza de suas paisagens, enxergamos uma reflexão sobre o tempo e a morte (ISHAGHPOUR, 2004, p. 153). O filme de Encina provoca uma ampla gama de emoções ligadas à enunciação terrível do desaparecimento e ao tempo longo dos massacres humanos - da ditadura, da colonização espanhola, da cobiça por terras e por corpos dóceis.

Na sequência que gostaríamos de cruzar com a do prólogo, a cineasta intercala documentos de identificação da polícia com recortes de jornais, fotografias de vigilância produzidas pelo aparato repressor e ainda fotografias da família em momentos de lazer. Ao finalizar esta sequência com imagens da família do médico diante de uma piscina de plástico cheia de água mas despovoada, o filme assinala mais uma vez o lugar do desaparecimento - a família como testemunha do desaparecimento. A montagem desses arquivos íntimos, familiares, públicos e políticos, intercalada com as paisagens da floresta e do rio habitadas por crianças, inventa novas linguagens e arquivos para relatos do que foi ocultado e invisibilizado.



FIGURA 2: Frame de *Exercícios de memória*

Fonte: *Exercícios de memória* (2016)

Há um elemento sonoro importante que, ao longo do filme, igualmente tensiona elementos da geografia e da natureza como testemunha das violências de Estado: o som do urutau, conhecido como pássaro-fantasma. A lenda guarani do urutau conta que o pássaro seria uma mulher que

perdera seu amor e canta chamando por ele todas as noites. O som agudo e repetitivo do urutau perturba a serenidade do rio e da floresta, intimando o espectador a ocupar um outro lugar na cena do filme, menos contemplativo porque lugar de uma estranheza inquieta. O espaço verde, a terra da infância, cede lugar para uma espécie de “tragédia da paisagem” em que a condição de desaparecido, junto a tantas outras vítimas, insiste e sustenta longas esperas.

■ A INFÂNCIA E A FLORESTA COMO MEMÓRIA DO MUNDO

“É a infância, sempre a infância”, diz alguém. O comentário enfatiza o tempo da infância e das memórias, remete ao tempo do brincar que é o tempo benjaminiano de “agoras”, em que passado, presente e futuro relacionam-se num amálgama. Trata-se de um tempo, mostra o filme, que apela para um presente em aberto, um presente (do filme e do espectador) empenhado em restituir um rosto e uma língua aos desaparecidos. Em *Eami*, a infância novamente. São as crianças da etnia Ayoreo que, na cena do filme, materializam a “memória do mundo”; mundo, neste caso, o monte ou a floresta, dependendo da tradução utilizada para a língua Ayoreo.

Eami é também o nome da pequena protagonista da história. O filme traz a experiência da perda e da dor que foi a retirada forçada dos Ayoreo de sua terra. *Eami* reitera um apelo, “lembre-se”. O chamado é repetido não apenas no sentido de rememoração, mas de uma coleção de memórias (as vozes cujos corpos não vemos) que convida aquele que escuta a se situar num outro tempo e espaço. Consideramos que esse “lembre-se” – ou ainda as vozes indígenas que dizem “este é o lugar em que...” ou “quando isso era uma floresta, minha mãe veio...” – é a afirmação de que histórias e memórias só são possíveis porque existimos agora e podemos fabulá-las do presente. A floresta e a *Laguna Capitan*, no filme, são testemunhas de acontecimentos passados e contêm memórias coletivas e míticas.

FIGURA 3: Frame de *Eami*Fonte: *Eami* (2022)

Eami parece dizer que o mundo também se lembra de nós por meio das imagens que o constituem ou que constituímos dele e nele. O chamado a “lembrar-se” mistura-se com os rostos de olhos fechados (os *close-ups* nos rostos de crianças), como se tais corpos estivessem sonhando, imaginando ou rememorando. Os relatos dos indígenas são ativados então pelo que a imagem não pode mostrar, por aquilo que está ausente, mas que insiste através do rosto infantil que é convocado a fechar os olhos para lembrar e/ou imaginar. A gama de vozes dos Ayoero fala de coisas em que tocou, que viu, daquelas que fez e daquelas que testemunhou; todas elas fazem esse povo lembrar de sua própria existência no mundo. Para além das vozes que dão testemunhos, há também o rastro, o vestígio, a paisagem que vem ativar a lembrança. A matéria do mundo é uma coleção de imagens que são coleções de memórias (BERGSON, 1999, p.13 e p.22). Para Henri Bergson, a matéria do mundo é composta por imagens que são, em si, coleções de memórias, indicando que cada vestígio depositado na matéria das coisas guarda uma potência de lembrança e de invenção; neste mesmo horizonte, Paz Encina entende a memória como força de construção que nos situa simultaneamente no tempo presente e no passado, abrindo uma via de transformação. A diretora afirma querer comunicar, com seus filmes, a multiplicidade de tempos que coexistem dentro de um ser humano porque “somos simultaneamente memória e tempo presente”^[10]. E prossegue, afirmando que a memória é um caminho para “construir um lugar diferente, outro mundo, quem sabe melhor. (...) é uma forma de começar algo melhor com

o que restou”^[11]. Exercícios de memória são necessários, diz seu cinema; funcionam como um apelo para que cada um recorde seus passados traumáticos como modo de legitimar a própria existência para que a construção de um futuro seja possível.

A primeira cena de *Eami* é um plano fixo em que o movimento da luz revela quatro ovos em um ninho perto da lagoa chamada *Laguna Capitan*. Ventos fortes e fumaça espalham as folhas enquanto ouvimos rosnados de animais, ruídos de pássaros e de máquinas. No meio deste turbilhão sonoro, uma voz feminina narra o mito da criação do povo Ayoreo. A mudança de luz no plano dos ovos no ninho mostra a passagem do tempo e que algo está por vir: uma história de perseguição, de morte e de exílio. A montanha (*Eami*), que até então era refúgio e habitat dos Ayoreo, foi tomada de modo brutal pelos homens brancos.

O som do pássaro urutau também acompanha a narração em *Eami*. Assim como em *Hamaca Paraguaya* e em *Exercícios de memória*, Encina apresenta um trabalho de som que traz novas camadas de sensações ao que se vê; o grito do pássaro e as vozes narrativas configuram um fio condutor “que se instala entre a vida e a morte, o visível e o não visível, entre a ausência e a representação” (RUSSO, 2020, p. 3 e p. 10). O som do urutau, nesse sentido, não deve ser entendido apenas como um elemento de ambiência ou atmosfera, mas como parte constitutiva da própria enunciação narrativa em *Eami*. O grito da ave, que retorna como um refrão, participa da tessitura enunciativa e instaura um canto incômodo que não pertence a um sujeito individual, mas ao próprio território e à sua memória. Ao se inscrever na narração, o canto do pássaro urutau funciona como enunciado que dá forma e ritmo à experiência fílmica, deslocando a ideia de que a narrativa se constrói apenas pela palavra ou pela imagem visível. Como observa Alvim (2023, p. 18), “as diferentes combinações entre o audível e o visível geram ritmos internos no filme, criados, por exemplo, por suas defasagens, com antecipações ou retardos de um componente em relação ao outro”



Cuando esto era un monte, aquí venía mi mamá.

FIGURA 4: Frame de *Eami*

Fonte: *Eami* (2022)

Ao entrelaçar os áudios de depoimentos dos indígenas com *travellings* em que acompanhamos o deslocamento da menina Eami, o filme conduz o espectador não só pelas trilhas do monte, mas também do mundo dos seres humanos e dos seres não humanos, com seus atalhos temporais e sonoros; convida o espectador a ver a paisagem como testemunha de um massacre, articulando, através da montagem, construção de memória e experiência coletiva, luto e imaginação. “De fato, a forma pela qual o tempo se configura em *Eami* se dá também através do som. (...) Nunca soube quantos tempos habitam o filme”.^[12] A elaboração de várias camadas de tempos e vozes, no filme, tensiona as fronteiras entre o passado e o presente, o fictício e o factual, a história e a memória, o pessoal e o coletivo, o humano e o extra-humano. O filme opera como um gesto de escuta radical. Não se trata de escutar vozes que reivindicam espaço no presente, mas de escutar o que ficou suspenso no tempo, o que sobreviveu ao apagamento e reverbera como eco: o vento na folhagem, o canto de um pássaro solitário, as vozes sobreviventes. O som não acompanha a imagem — ele transforma a imagem e a paisagem em lugar de escuta.

Essa sensibilidade sonora e atmosférica encontra ressonância profunda na poética do escritor chileno, Raúl Zurita, cuja obra, *Anteparaíso* (1982), é marcada por uma concepção da paisagem como escritura do sofrimento coletivo de humanos e não humanos. Quando Zurita afirma que “todas as coisas mantêm diálogo com todas as coisas” (2015), ele não está fazendo um gesto metafísico, mas indicando que a realidade dos seres, mesmo devastada e mutilada,

continua falando e ela se manifesta em silêncio. Ela fala pelas pedras, pelo mar, pelos bichos, pelas falhas da linguagem.

De acordo com Encina, as paisagens de *Eami* são fragmentos de um mundo pró-fílmico que não existe mais na sua exuberância de natureza intocada.^[13] Afirmo que pretende fazer uma edição em 3D com esses “fragmentos de paisagem” porque o “espaço fílmico será o único habitat possível do povo Ayoreo”. A natureza reconstruída e devolvida a quem de direito; devolvida como paisagem a ser escutada e experimentada pelo espectador. A riqueza de sons que se delineiam no trajeto percorrido pela garota Eami é parte dessa paisagem outrora destruída e agora devolvida *como cinema*.

Ao mostrar a paisagem como testemunha de massacres perpetrados e do desaparecimento dos seus vestígios – seja de povos inteiros ou de indivíduos –, Encina convoca a concepção de “tempo geográfico”, tal como já mencionada neste artigo: o ontem e o hoje, lado a lado, confundem-se, justapõem-se ou se sobrepõem (LIMA, 2014, p. 7). As estratégias de tensionamento entre paisagem e arquivo, sobretudo o sonoro, favorecem a experiência de uma dimensão temporal onde a espera e a repetição permitem a abertura para um possível encontro entre o retorno do mesmo e a emergência do novo. Seus filmes exploram o peso do tempo geográfico, um tempo alimentado por camadas e camadas de “grandes padecimentos”, entre eles a “tragédia tão imensa como frequentemente omitida que, no exterior, chama-se Guerra da Tríplice Aliança enquanto no Paraguai se mente chamando-a da Guerra Guasú – 1864 a 1870” (RUSSO, 2017, p. 27)^[14].

PAISAGENS INSURGENTES: MODOS CINEMATOGRAFICOS DE VER E HABITAR O TERRITÓRIO

Ao escrutinar o espaço como um arquivo possível e em tensão com outros arquivos – sonoros e visuais, o gesto de montagem de Encina empurra os limites do arquivo, conferindo a estes lugares e corpos, produzidos como paisagens, o estatuto de território; confere também a estes lugares a possibilidade de serem arquivos da violência de Estado quando sobrepõe a eles as narrativas memorialísticas da repressão clandestina, do exílio, do massacre de povos originários e, ainda, do desaparecimento dos rastros dessa violência. No lugar de enfatizar os documentos e as imagens que faltam, a cineasta investe em um cinema que acredita no poder de criá-los através da paisagem e do tempo adensado, pesado, geográfico.

O trabalho de Encina tem sido um gesto de devolução do direito à memória, à verdade e ao luto negado pelo Estado paraguaio ao apagar os rastros de sua violência. Devolver, através do cinema, a possibilidade do luto público e aberto teria também um grande potencial político porque propagaria a tristeza e a indignação face à injustiça, retirando-as do âmbito da dor privada ou familiar. A distribuição desigual do luto, lembra Judith Butler, é uma questão política fundamental porque “vidas precárias” são igualmente merecedoras de luto; são vidas “pertencentes a sujeitos com direitos que devem ser garantidos” e que mostram que uma sociedade é tanto mais democrática se menor for a desigualdade na distribuição do luto público (BUTLER, 2016, p. 33 e p. 67).

Exercícios de memória, como o título demonstra, convida a um exercício de memória íntima e de luto público. Existem as lembranças privadas e familiares dos filhos de Goiburú, a busca pelo corpo do pai e pelo direito ao sepultamento; e existe um país que se confronta com seu passado diante da divulgação do “Arquivo do Terror”. *Eami*, por sua vez, expõe o sentido para os Ayoreo da perda de seu território, de uma natureza vivida e habitada, do exílio e da impossibilidade de retornar ao monte para reencontrar os parentes que resistem como povo isolado. O trabalho de luto, nesse cinema, é um exercício contra o esquecimento e a favor dos vestígios do passado para que possa haver o presente e o futuro.

Partimos da premissa que o cinema de Paz Encina se distancia de imagens representativas da natureza como “paisagem de fundo” do acontecimento histórico. Encina dá um protagonismo à paisagem na tensão com o arquivo de modo a trazer questões de ordem histórica, ética e estética. As memórias do padecimento e do luto são sobrepostas e mescladas à paisagem, mostrando lugares carregados de histórias familiares, públicas e políticas. É como território que esses lugares devem ser escutados de modo a forjar o olhar do espectador para a paisagem.

O cinema contemporâneo tem sido, nos últimos anos, crescentemente compreendido como regime estético e discursivo capaz de interpelar as dinâmicas espaciais e temporais do que chamamos mundo. Frente à crise ambiental, às reconfigurações do autoritarismo estatal e às persistências de práticas coloniais, diversas obras cinematográficas têm operado como dispositivos críticos que interrogam as formas de inscrição do poder sobre lugares, seres humanos e seres não humanos. Filmes que não apenas mostram lugares com seus fluxos (de seres, corpos, matérias, tempos) e fronteiras, mas que os exibem enquanto construções históricas em disputa ou, como quer Zurita, enquanto construções históricas povoadas de seres em conversação — territórios marcados por camadas de memória, de violência institucional e de práticas de resistência. Os cinemas da senegalesa Mati Diop, das brasileiras Ana Vaz e Camila Freitas, do tailandês Apichatpong Weerasethakul, da palestina Azza El Hassan, da mexicana Yulene Olaizola, do chileno Patricio Guzmán, do argentino Jonathan Perel, para citar apenas alguns nomes, tem mobilizado estratégias formais e inovadoras que tensionam os modos hegemônicos de ver, lembrar e habitar o território.

São cinemas que mostram, cada um a seu modo, a paisagem como potência política, isto é, um arquivo vivo das violências perpetradas pelas diferentes formas de estado e dos modos de resistência que habitam este mesmo arquivo. Nessas obras, o cinema passa a ser um dispositivo de escavação do tempo em que os sons, os silêncios, as palavras e o ritmo se mostram como operadores capazes de desnaturalizar as narrativas oficiais sobre os territórios exibidos.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Alvim, L. B. A. M. (2023). *Defasagens entre o audível e o visível no cinema contemporâneo: disjunções em filmes com voz over*. Significação: Revista De Cultura Audiovisual, 50, 1-21. <https://doi.org/10.11606/issn.2316-7114.sig.2022.193928>. Último acesso em 20/09/2025.
- BERGSON, H. *Matéria e memória: ensaios sobre a relação do corpo com o espírito*. São Paulo: Martins Fontes, 1999.
- BRIGHT, D. “Of Mother Nature and Marlboro Men: an inquiry into the cultural meanings of landscape photography”, 1985. Disponível em: <http://www.deborahbright.net>. Último acesso em 19/02/2020.
- BUTLER, J. *Quadros de guerra: quando a vida é passível de luto?* Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2016.
- CAUQUELIN, A. *A invenção da paisagem*. São Paulo: Martins Fontes, 2007.
- FRANÇA, A. “A invenção do lugar pelo cinema brasileiro contemporâneo”, in: *Rebeca – Revista brasileira de estudos de cinema e de audiovisual*, Vol. 1 n. 1, 2012.
- FRANÇA, A. e SICILIANO, T. Quando o cosmos é carne: a montagem por correspondência de Guzmán. In: FRANÇA, A., SICILIANO, T. e MACHADO, P. (Orgs). *Imagens em disputa – cinema, vídeo, fotografia e monumento em tempo de ditaduras*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2018.
- ISHAGHPOUR, Y. A beleza do mundo: o exílio, a morte, a paisagem. In: *Abbas Kiarostami*. São Paulo: Cosac Naify, 2004.
- LIRA, L. A. de. *O Mediterrâneo de Vidal de La Blache*. São Paulo: Alameda, 2013.
- MARKS, L. *The Skin of the Film – intercultural cinema, embodiment and the senses*. Durham and London: Duke University Press, 2000.
- KINGMAN, Eduardo. *El archivo y su sombra: voces, huellas, imágenes*. Quito: FLACSO, 2017.
- PRYSTHON, A. F. Uma pálida neblina: paisagem e melancolia no cinema italiano moderno. *Revista Galáxia* (São Paulo, online) nº 39, set-dez., 218, p. 53-71. <https://www.scielo.br/j/gal/a/jz5kX4YHYDXhX7y9HyKG4PB/?lang=pt>

SAQUET, Marcos A. Abordagens e concepções de territórios. São Paulo: Outras Expressões, 2013.

SANTOS, Milton. *A natureza do espaço: técnica e tempo, razão e emoção*. São Paulo: Hucitec, 1996.

RUSSELL, C. *Archiveology: Walter Benjamin and archival film practices*. Durham: Duke University Press, 2018.

RUSSO, E. A. Paz Encina: Voces en la oscuridad. Caravelle nº 114, 2020. Consultado em 12/05/2021. <http://journals.openedition.org/caravelle/8368>.

_____. Paz Encina: el gesto de recordar. Arkadin (N.º 6), pp. 26-41, agosto 2017. Universidad Nacional de La Plata. <http://sedici.unlp.edu.ar/handle/10915/63042>. Acesso em 28 dez 2021.

ZURITA, R. Depoimento em: GUZMÁN, Patricio (Dir.). *El botón de nácar*. França/Chile: Atacama Productions, 2015.

ZURITA, R. *Anteparaíso*. Santiago do Chile: Editorial Universitaria, 1982.

-
- [1] Artigo elaborado a partir de contribuições de colegas a trabalho apresentado ao Grupo de Trabalho *Estudos de Cinema, Fotografia e Audiovisual* do 32º Encontro Anual da Compós em 2023.
- [2] *Eami* ganhou o prêmio Tigre de Melhor Filme no *Festival Internacional de Cinema Rotterdam* de 2022, e o de melhor direção na competição de filmes de Vanguarda de Gênero do *Festival Internacional de Cine Independiente de Buenos Aires* (Bafici) de 2022. Também foi o filme indicado para representar o Paraguai no Oscar. Até a data de elaboração deste texto, o filme permanece inédito no Brasil.
- [3] Retomamos a discussão feita pelo historiador das imagens Georges Didi-Huberman sobre o caráter “inimaginável” das violências de Estado e das catástrofes humanas, políticas, ambientais; o autor postula que o “inimaginável” deve ser visto e lido como um apelo, difícil mas inevitável, de nos colocarmos a imaginar, apesar de tudo.
- [4] Em dezembro de 1992, o juiz paraguaio José Agustín Fernandez e o ex-prisioneiro político Martín Almada descobriram por acaso o arquivo secreto da inteligência repressiva paraguaia em uma delegacia da “Seção Política e Afins” da Polícia de Investigações, num subúrbio de Assunção. O processo de investigação, para localizar os registros solicitados, se valeu de uma informação confidencial que confirmou a existência dos arquivos no lugar indicado; foi encontrado no lugar o que a imprensa paraguaia classificou de “Arquivos do Terror”. O arquivo guardava décadas de história documentada no Paraguai e em outros países da América Latina, com registros da cooperação da inteligência estadunidense com os ditadores da região.
- [5] Agustín Goiburú foi militante do Movimento Popular Colorado e articulador de um plano para matar Stroessner. Foi sequestrado em seu exílio na Argentina e assassinado no Paraguai, durante a “Operação Condor”. Seu corpo está desaparecido. Em 2004, foi instalada a Comissão da Verdade e Justiça no Paraguai, depois de pressão das associações de vítimas da ditadura Stroessner e de organismos de direitos humanos. Em 2006, o Estado paraguaio foi condenado pela Corte Interamericana de Direitos Humanos a esclarecer os fatos e a condenar os envolvidos pela prisão e desaparecimento de Goiburú. Não houve julgamento.
- [6] Goiburú era um nome frequentemente ouvido em conversas dentro da casa de Encina ainda pequena. Essa e outras histórias são contadas pela cineasta dentro do projeto *Gramo Conversaciones* (Paraguai) durante o pré-lançamento de *Exercícios de memória*. – https://www.youtube.com/watch?v=bVQpeub_zI8. A trilogia *Tristezas de la lucha* pode ser acessada no canal da diretora no Vimeo – <https://vimeo.com/user7170507>.
- [7] “Pensar em tempos”: entrevista com Paz Encina. <https://c7nema.net/entrevistas/item/83388-pensar-em-tempos-entrevista-com-paz-encina.html>. Acesso em 24 de fevereiro de 2023
- [8] Entrevista ao jornal paraguaio ABC, em 22 de janeiro de 2014 – <http://www.abc.com.py/blogs/testimonios-para-no-olvidar-142/cristiana-sepultura-a-agustin-y-los-500-desaparecidos-2432.html>. Acesso em 12 janeiro de 2023
- [9] Indígenas da etnia Ayoreo, por exemplo, originário do Chaco, foram expulsos de seu território em fins dos anos de 1960. Além da retirada forçada, muitos foram assassinados. A maior parte de suas terras hoje estão nas mãos da iniciativa privada e foram desflorestadas. Entre 1979 e 1986, um grupo fundamentalista estadunidense chamado “Missão novas tribos” ajudou a organizar “caçadas humanas”, com o objetivo de retirar mais indígenas da região. Ver: <https://www.survival.es/indigenas/ayoreo>. Acesso em 12 de janeiro de 2023.

- [10] An Always open circle - <https://post.moma.org/an-always-open-circle/>. Acesso em 24 de fevereiro de 2023
- [11] Eami y los mil rios del tiempo - https://www.elnacional.com.py/cultura/2022/01/30/paz-encina-eami-y-los-mil-rios-del-tiempo/?fbclid=IwAR0_E6veq-94Nc6eFxeIzy8S5_a8Jyfr9q1tN1c5GIJrn_e4-mPpZpgc8-M. Acesso em 24 de fevereiro de 2023
- [12] Em debate durante o Festival do Filme Documentário e Etnográfico de Belo Horizonte (Forumdoc BH) de 2022, Pz Encina diz que *Eami*, além de significar montanha e mundo, também significa caos. <https://www.youtube.com/watch?v=Pd4moS2wz8M>. Acesso em 12 de janeiro de 2023
- [13] “Hay un momento hermoso donde un niño va a la laguna y toma agua. Bueno, ese era el último fragmento de monte que quedaba en una picada”, afirma Paz na entrevista *El hombre armado está reemplazando el paisaje de lo que antes era cotidiano* <https://spoiler.bolavip.com/reviews/El-hombre-armado-esta-reemplazando-el-paisaje-de-lo-que-antes-era-cotidiano-Paz-Encina-directora-de-EAMI-20220201-0015.html>. Acessado em 28 de outubro de 2022
- [14] A Guerra do Paraguai/Guerra Guasu, além de ter sido o maior conflito bélico ocorrido na América Latina, configura-se como assunto histórico cujo conteúdo revela “temas sensíveis”, ou que compõe a *Burdening History*, conceito elaborado pelo estudioso alemão Von Borries (2018) que, grosso modo, refere-se às histórias que deixam como herança um “fardo” para as gerações seguintes. O saldo de mortes da Guerra do Paraguai, como lembra Eduardo Russo apoiado nas estimativas de historiadores, foi a aniquilação de quase 90% da população masculina.