

El suelo como cáscara de la Historia en el cine de Paz Encina

Patrícia Cunegundes Guimarães¹

Resumen

En el artículo *Una propuesta para el próximo milenio* (2001), el escritor argentino Ricardo Piglia cuestiona desde “los suburbios del mundo” y desde la perspectiva de la literatura, cómo narrar el terror. Paz Encina, en su documental *Ejercicios de Memoria* (2017), utiliza los archivos de la dictadura de Alfredo Stroessner y la historia de la familia Goiburú para transmitir el terror de la represión de la dictadura paraguaya. Pero en *Ejercicios de Memoria* no solo los archivos y testimonios ayudan a construir una memoria colectiva, sino también el suelo, el río, la casa, el canto del pájaro estaca, el viento: un desplazamiento, como sugiere Ricardo Piglia (2001), con el entretrejer de la geografía con la búsqueda de la verdad, la memoria y la justicia. En este sentido, busco desarrollar el concepto de suelo como cáscara de la historia, propuesto por el historiador del arte francés Georges Didi-Huberman, desde un punto de vista arqueológico, comparando lo que vemos en el presente y lo que sobrevivió, con lo que sabemos que ha desaparecido: “Los suelos sobreviven, y sobreviven en la medida en que los consideramos neutrales (...). Es exactamente por eso que merecen nuestra atención. Son el hogar de la historia” (2017: 65-66).

¹ Doutoranda no Departamento de Comunicação da Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro (PUC-Rio); Mestra em Comunicação pela Universidade de Brasília (UnB); Bacharel em Comunicação – Jornalismo pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ). - patriciacunegundes@gmail.com

El suelo como cáscara de la Historia en el cine de Paz Encina

Si me muero,
Por lo menos que me encuentren
Al menos que las mujeres nos puedan llorar
(*Viento Sur*, 2011)

Introdução

Há uma citação do cineasta chileno Patricio Guzmán muito utilizada em artigos acadêmicos e que vou usar mais uma vez aqui: “Um país que não tem cinema documentário é como uma família sem álbum de fotografias” (2017: 125). O Paraguai é um país com uma cinematografia recente e, por isso, há um exercício por parte dos cineastas para construir a memória paraguaia sobre seus períodos traumáticos, como a Guerra do Chaco e a ditadura de Alfredo Stroessner, a mais duradoura da América do Sul (1954-1989). A cineasta Paz Encina faz parte desse grupo de artistas que trabalha para criar o “álbum de fotografia” do Paraguai. Suas instalações artísticas e seus filmes tentam contar a história a contrapelo, ou seja, a história desde o ponto de vista dos “vencidos”, dos “menorizados”, dos oprimidos, elaborando um passado que ainda persiste, não apenas no Paraguai, mas na América Latina. Nas palavras de Fernand Braudel, qualquer análise do tempo presente e das mentalidades atuais deve se voltar, necessariamente, para o “interminável passado” (1988: 111), ao mesmo tempo em que o tempo de hoje só pode ser compreensível se ligado ao tempo de amanhã (1982: 87). Com arquivos produzidos pelo aparato repressivo e com o apoio da memória da família Goiuru (e a sua própria), Paz Encina constrói novos arquivos da ditadura Stroessner ao contar a história do desaparecimento forçado do médico Augustín Goiburú, um dos mais importantes opositores do regime stronista, assassinado em 1977, no documentário *Ejercicios de memoria* (Paraguai, 2016).

Muito se escreve sobre o uso de arquivos no cinema, sobretudo arquivos produzidos por perpetradores de violações de direitos humanos: fotografias, vídeos, documentos, arquivos de áudio. No entanto, o que interessa aqui é compreender como a cineasta também faz um trabalho de arqueologia, ao incluir a paisagem, a geografia, o espaço,

como testemunhas da violência e dos crimes da ditadura. Para refletir sobre como ela realiza esse deslocamento para narrar o horror, como sugere Ricardo Piglia (2001), busco desenvolver o conceito de solo como casca da história (Didi-Huberman, 2017), a partir de um ponto de vista arqueológico, comparando o que vemos no presente e o que sobreviveu, com o que sabemos que desapareceu: “Os solos sobrevivem, e sobrevivem na medida em que os consideramos neutros, insignificantes, sem consequências. É justamente por isso que merecem nossa atenção. Eles são a casa da história” (Didi-Huberman, 2017: 65-66). Nesse sentido, considero também importante a compreensão do geógrafo brasileiro Milton Santos, que entende que, para analisar a geografia, o espaço, deve-se levar em consideração os diferentes processos históricos, as diferentes temporalidades, as intervenções humanas na superfície terrestre. Para ele, o espaço seria, então, uma acumulação desigual de tempos (Santos, 2004: 9).

Antes de abordar tais conceitos, no entanto, gostaria de lembrar da origem da arte da memória: segundo a tradição grega, a poesia constituía uma das formas de possessão e delírio divino. Possuído pelas Musas, os poetas tornam-se intérpretes de Mnemosyne, que, cegos para a luz, são capazes de ver o invisível por intermédio de uma ‘revelação’ concedida pelos deuses. A poesia nasce no horizonte da devoção à recordação e é um poeta da era pré-socrática, Simônides de Caos, considerado o fundador da arte da memória. Ele havia sido contratado pelo nobre Scopas para cantar um poema em sua homenagem durante uma festa na Tessália. Durante o banquete, cantou o poema tecendo loas ao anfitrião, mas incluiu passagens em louvor também a Castor e Pólux. Scopas, com ciúme, disse ao poeta que só pagaria metade do preço combinado e que ele fosse conseguir o restante do pagamento com os deuses gêmeos. Pouco depois, Simônides recebeu o recado de que dois jovens o estavam esperando do lado de fora. Saiu, porém não havia ninguém. Enquanto isso, o salão do banquete desabou, matando Scopas e todos os convidados. Apenas o poeta sobreviveu. Os corpos estavam tão mutilados que foi impossível identificar as vítimas para o sepultamento. Simônides então lembrou o lugar em que cada pessoa estava sentada e indicou às famílias quais eram os seus parentes mortos. Estabeleceram-se aí as bases da arte da memória, ou seja, a associação entre memória, imagens e lugares. É esse imbricamento que vemos em *Ejercicios de Memória* – Paz Encina entrelaça imagens, lugares e a memória dos filhos do médico Agustín Goiburú e de sua infância.

Uma criança entra no rio e uma voz infantil começa a narrar em *off* a história de sua família. Som de algazarra de crianças, uma mulher que borda, uma casa, narração em *off* sobre se estar pronto para abandonar o lar de súbito. O som do vento na floresta, a ave que chora uma ausência – mas que também é o fantasma de um passado que insiste em ficar. O que representa esse deslocamento de enunciado? Quero dizer aqui o deslocamento do testemunho de sobreviventes e filhos de vítimas, para que os vestígios deste período emergem de outras testemunhas, neste caso, o espaço, seja ele a geografia ou a casa. Didi-Huberman, em uma viagem a Auschwitz-Birkenau volta-se para o chão, que guarda o que não deveria ser exposto, e pensa nas cascas das árvores do antigo campo de concentração como lascas de peles, como a carne exposta germinando. Para ele, é preciso escavar as diferentes temporalidades para narrar a partir dos escombros da História, um trabalho de montagem e remontagem com as memórias sobreviventes e com o que o solo “berra”, “vomita”. Convém saber olhar como um arqueólogo, pois os solos sobrevivem, e sobrevivem na medida em que os consideramos neutros, insignificantes, sem consequências. E ele diz que é justamente por isso que merecem nossa atenção.

Para o geógrafo Vidal de la Blache, é preciso tomar uma certa distância do passado, acostumar-se com outras perspectivas de tempo, criando, assim, um “tempo geográfico” (Lira, 2013: 116). E esse tempo geográfico significa, na concepção de Vidal, que os fenômenos geográficos narrados historicamente se acumulam como que em camadas de tempo, como ocorre nas camadas do solo e das rochas. A ressonância entre o espaço e o tempo condensados em memória é que o interessa observar em três sequências do filme em que o espaço e a geografia são escrutinados como arquivos da ditadura.

Memória e esquecimento das águas

A água é um elemento rico em simbolismos no filme de Paz Encina. A água pode simbolizar vida e morte, perda e diluição, mudança. Gaston Bachelard (1997), em referência a Heráclito, diz que o devir das coisas pode ser figurado pela imagem de um rio, cujas águas nunca são as mesmas: tudo passa, ao mesmo tempo em que ela está entre o sólido e o gasoso, entre o que permanece e o que evapora. Em *Ejercicios de memoria*, a água pode simbolizar isolamento, separação (Goiburú olhava o Paraguai desde a outra margem do rio, do lado argentino, na cidade de Paraná, onde estava

exilado), vida (as crianças que brincam em cena), e morte e ocultamento no contexto da ditadura. Assim como na Argentina, os chamados “voos da morte” faziam parte do *modus operandi* do regime ditatorial paraguaio, também sob a égide da Operação Condor.

Proponho aqui o cruzamento de duas sequências do filme, para analisar o trabalho de montagem do filme, analisar o gesto cinematográfico de Paz Encina, que traz o rio como testemunha: a sequência de abertura do filme e a que expõe fotografias de família em torno de uma piscina infantil de plástico.

Um rio, uma criança que caminha pela margem devagar, os sons de vento, mosquito, o barulho que o menino faz ao entrar na água. Ele entra no rio e então começa a nadar; ouvimos apenas o som da água, das bolhas de ar, do nado. Nesta longa primeira sequência de abertura, cujo ritmo lento nos faz compreender o que a diretora diz sobre o tempo no Paraguai (um tempo de espera, sempre em suspensão), o presente da criança nadando é invadido pelo passado quando um saco plástico com algo dentro cai no rio, trazendo à tona (ou para o fundo do rio) uma prática comum também à ditadura Stroessner: os “voos da morte”, em que os corpos de presos políticos eram jogados nos rios paraguaios. Não há nenhuma voz em *off* ou outro recurso narrativo que explique esse fato. O rio, aqui, é ao mesmo tempo testemunha e lugar de memória, e mostra como os horrores da ditadura sempre estiveram presentes na infância dos filhos de Agustín Goiburú e da cineasta.

O menino volta à cena e, enquanto ele flutua, aparecendo apenas suas pernas em meio às águas turvas do rio, ouvimos sua voz em *off*. Ele continua a nadar, narrando como seu avô fazia suas orações em um monte perto do rio, com as gerações seguintes demonstrando cada vez menos devoção – uma história de relação de seus antepassados (e sua) com o lugar onde vivem, como que tecendo o fio da memória que parece ir se apagando, à medida que o ritual narrado vai se encurtando de uma geração para outra. Uma metáfora sobre o tempo, sobre o passado e o presente, e sobre a memória que se desvanece, mas que precisa ser ressignificada. O rio traz e leva, o fluxo renova suas águas, que turvas, escondem o que o regime stronista sempre quis 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 en Lira, 2013: 132). É tumba, mas também é vida. Esta sequência, na qual a realidade (do corpo que cai e flutua, morto, dentro do rio) dá o tom poético que Paz

Encina usará para contar os horrores de um período histórico importante na vida dos paraguaios e também da América Latina.

Na sequência que gostaria de cruzar com essa, de abertura, a cineasta intercala documentos de identificação da política com recortes de jornais, fotografias de vigilância produzidas pelo aparato repressor e fotografias de família. Ali, Paz Encina faz emergir o que as águas do rio Paraná guardam: os crimes da ditadura de 35 anos que ainda estão impunes. Ao finalizar a sequência com imagens de um homem (Agustín Goiburú) mergulhando em uma piscina de plástico e da família em torno da piscina vazia, evidencia a falta do corpo do médico, um crime sem solução, mostrando que o passado está presente e continua a ser um problema para o futuro do país. Mesmo com a descoberta de documentos que comprovam as violações de direitos humanos do período stronista, ainda nos anos de 1990, o Paraguai, assim como o Brasil, não julgou nem puniu os responsáveis. O gesto cinematográfico de Paz cria, nesse sentido, novos arquivos que reforçam a necessidade de memória e de justiça.

A montagem, nesta sequência, traz um elemento sonoro importante para refletir sobre o deslocamento de enunciado proposto pela cineasta paraguaia, inserindo elementos da geografia e da natureza como testemunhas da ditadura: o som do urutau, conhecido também 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, quando a lua nasce. Neste diálogo entre o ver e o ouvir proposto por Paz Encina, o som do urutau reforça ainda mais a ideia de que os fantasmas da ditadura pairam sob nossas cabeças. É ausência, mas também é presença, pois não deixa que se esqueçam dos mortos, dos desaparecidos, dos crimes sem solução.

A casa e a intimidade

Nesta segunda sequência a ser analisada, temos a intimidade da casa e da vida doméstica. A câmera conduz o espectador à casa de alguém e há indícios de que ela está – ou esteve, até bem pouco tempo – ocupada. A câmera, em primeira pessoa, nos leva do quintal para dentro da casa, onde a mesa de café da manhã ainda está posta. A luz suave da manhã banha a mesa e a sala, trazendo uma sensação de aconchego, embora não haja pessoas em cena. O som é familiar para quem tem relação com o campo: mosquitos, animais “de roça”, cachorros latindo. A voz em *off* de uma mulher chama

por alguém (som típico da mãe que “grita” os filhos que estão brincando fora de casa). Ainda no tempo de existir, pontuado pelos sons de um relógio e da vida que pulsa – o quintal, a mãe, o vento, os animais –, caminhamos pela casa, examinando seus detalhes e sua intimidade, que é muito feminina.

Para Gaston Bachelard (2008), a casa, este espaço íntimo que participa da vivência humana, desencadeia sentimentos e lembranças. A casa é o “abrigo primordial do homem”, o acolhe e o faz sonhar. “A casa é uma das maiores forças de integração para os pensamentos, as lembranças e os sonhos” (Bachelard, 2008: 26). Paz Encina conduz a filmagem como se estivesse “tateando” o ambiente em busca de lembranças resgatando o passado para o tempo presente, com um olhar curioso. A casa está vazia, mas a vida está presente nos detalhes da mesa posta, nos sons do quintal. No entanto, não sabemos se se trata também de fantasmas do passado e nada é feito para tirar o espectador da incerteza dessa percepção.

Acordamos do sonho, ainda à mesa e ainda ouvindo o som do tempo, com a narração em *off* de uma mulher: “Uma mulher no trem, fugindo com crianças. Uma ditadura, 35 anos. O controle e o exílio. Estas foram as primeiras imagens que me entregaram”. Paz Encina expõe o processo do fazer fílmico, em que a metanarrativa se dá quando ela nos conta que alguém entregou para ela imagens de um passado de fuga, de medo e de perseguição, que nada têm a ver com o bucólico e com o onírico que servem, até agora, de pano de fundo para ela contar essa história. Aparecem as primeiras fotografias de família, presas no espelho que reflete a máquina de costura. A câmera mostra a capa de um álbum, com algumas fotos em preto e branco aparecendo, mas sem que possamos distinguir o que está nas imagens, com a narração em *off*: “Me falaram das risadas, dos abraços, da família”. Justamente o que esperamos que um álbum de fotografias de família guarde, os bons momentos; assim como também é o lugar seguro em que a identidade do grupo familiar está protegida. As fotografias de família cumprem aqui, com a casa, o papel de guardião do que é sólido, do que resiste, quando fugir faz parte da rotina.

Agora, não é mais a voz em *off* que narra o que ouviu/recebeu da família Goiburú, mas, sim, a reprodução de um discurso possivelmente veiculado em um rádio. Enquanto vemos a foto na parede de uma mulher com uma criança, a voz que vem do aparelho diz: “Aqui, se perdeu até mesmo o direito de respirar”. A história da ditadura e da vida no exílio começa a ser inserida no relato em *off* (na sequência anterior, é o corpo que cai

no rio) e, de repente, os sinais de vida na casa ficam mais tênues. Temos a banda sonora em um tempo diferente da banda de imagem, mas as duas formas narrativas se entrelaçam, construindo um espaço em que o íntimo e o público se misturam.

Não temos indícios de uma presença masculina na casa. A xícara, o bordado da toalha que cobre a mesa, a máquina de costura, são elementos femininos: há a mãe e os filhos, que esperam. Nas fotografias, a presença feminina também é mais forte: temos a mãe com o filho emoldurados na parede, temos duas mulheres sentadas, mais duas em uma pausa de trabalho no campo. Apenas em uma há um homem com uma criança ao lado, sugerindo que possa existir o elemento masculino naquela casa. A ausência do pai será preenchida a partir de fotos. A ausência, o que falta, é o material com o qual a cineasta trabalha, buscando preencher as lacunas com a montagem que transforma o documentário em um cronotopo, um lugar onde o tempo se condensou e se concentrou em espaço (Chauvin, 2019: 167).

“Poeticamente habitamos, poeticamente aprendemos e poeticamente nos comunicamos e construímos sentido” (Minucci; Speranza, 2018: 144). Com a montagem, que justapõe diferentes temporalidades e espaços, Paz Encina nos induz a pensar como absorvemos o conhecimento desse espaço, que memória temos do ato de habitar um lugar, em um tempo cinematográfico carregado de presenças e ausências (Minucci; Speranza, 2018: 145).

Conclusão

O trabalho de Paz Encina, não apenas no documentário analisado, mas também em seus primeiro e último longa-metragens, *Hamaca paraguaya* (2006) e *Eami* (2021), respectivamente, e em suas instalações artísticas (entre elas *Desaparecidos*, de 2012, e *Hallazgo*, de 2019) ou estudos, como *Memoria del monte*, propõe uma montagem que interroga o espaço, a geografia, transformando-os em uma potência libertadora e fazendo desses elementos um problema do futuro, não apenas do passado (França; Siciliano, 2018). Ao colocar a geografia e o espaço como testemunhas, e interrogá-los, a cineasta coloca-os não somente no presente e para o presente, mas também no passado, fazendo com que se tornem parte do tempo: “deslocar a geografia de sua busca das realidades atuais, à qual ela quase exclusivamente se aplica, persuadi-la a repensar, com

seus métodos e seu espírito, as realidades passadas e, nesse caminho, o que se poderia chamar os futuros da história” (Braudel, 2002, p. 125).

Em *Ejercicios de memoria*, a cineasta também devolve o direito ao luto, à memória e à verdade, negado pelo Estado ao ocultar cadáveres, negar fatos, destruir provas e documentos, pois, como analisa a filósofa estadunidense Judith Butler, o luto público estaria diretamente ligado à indignação e esta, diante da injustiça, possui um enorme potencial político. “Foi essa, afinal, uma das razões que levaram Platão a querer banir os poetas da República. Ele achava que, se os cidadãos assistissem a tragédias com muita frequência, chorariam as perdas que presenciassem e esse luto público e aberto, ao perturbar a ordem e a hierarquia da alma, desestabilizaria também a ordem e a hierarquia da autoridade política. Se estamos falando de luto público ou de indignação pública, estamos falando de respostas afetivas que são fortemente reguladas por regimes de força e, algumas vezes, sujeitas à censura explícita” (Butler, 2016: 66).

Para retomar Ricardo Piglia (2013), a necessidade de narrar o puro horror da repressão clandestina, que “muitas vezes parece estar além das palavras”, definiu a linguagem do gesto cinematográfico de Paz Encina e, portanto, “o futuro e seu significado”. O deslocamento enunciativo em *Ejercicios de memoria*, em cuja linguagem construiu-se um lugar para deixar o outro falar, cristaliza uma “rede múltipla de sentidos, indo além da mera informação” (Gomes, 2004: 2).

Bibliografia

Bachelard, Gaston 1997 (1942) *A água e os sonhos: Ensaio sobre a imaginação da matéria* (São Paulo: Martins Fontes).

Bachelard, Gaston 2008 (1959) *A poética do espaço* (São Paulo: Martins Fontes).

Butler, Judith 2016 *Quadros de guerra. Quando a vida é passível de luto?* (Rio de Janeiro: Civilização Brasileira)

Braudel, Fernand 1982 (1965) *História e Ciências Sociais* (Lisboa: Editorial Presença).

Braudel, Fernand 1988 (1985) *O espaço e a história no Mediterrâneo* (São Paulo: Martins Fontes).

Braudel, Fernand 2002 “A Geohistória” em *Revista de História Contemporânea* (São Paulo) n.1.

Chauvin, Irene Depetris 2019 *Geografías afectivas Desplazamientos, prácticas espaciales y formas de estar juntos en el cine de Argentina, Chile y Brasil (2002-2017)* (Pittsburgh: Latin American Research Commons).

Didi-Huberman, Georges 2017 (2011) *Cascas* (São Paulo: Editora 34).

França, Andréa; Siciliano, Tatiana 2018 “Quando o cosmos é carne: a montagem por correspondência de Guzmán” em França, Andréa et al (comps.) *Imagens em disputa – cinema, vídeo, fotografia e monumento em tempo de ditaduras* (Rio de Janeiro: 7 Letras).

Gomes, Renato Cordeiro 2004 “De Ítalo Calvino a Ricardo Piglia, do centro para a margem: o deslocamento como proposta para a literatura deste milênio” em *Alea* (Rio de Janeiro) n.6.

Guzmán, Patricio 2017 *Filmar o que não se vê – um modo de fazer documentários* (São Paulo: Edições Sesc/SP).

Lira, Larissa Alves de 2013 *O Mediterrâneo de Vidal de La Blache* (São Paulo: Alameda).

Piglia, Ricardo 2001 “Una propuesta para el próximo milênio” em *Margens/Márgenes* (Belo Horizonte, Mar Del Plata, Buenos Aires) n.2.

Santos, Milton 2004 (1996) A natureza do espaço: Técnica e Tempo (São Paulo: Edusp).