Baleia na Rede
Revista online do Grupo Pesquisa em Cinema e Literatura

HISTÓRIA DA POBREZA E ESPERA MESSIÂNICA EM UMA REDE: OS POBRES EM *HAMACA PARAGUAYA*

Gabriel Moreira Monteiro BOCCHI[1]
Viccenzo CARONE[2]
Fernando Ferreira do NASCIMENTO[3]

Resumo: Este texto analisa o filme *Hamaca Paraguaya* (Paraguai, 2006), dirigido por Paz Encina, colocando em questão a leitura cinematográfica sobre pobres e pobreza na América Latina. Realiza-se aqui uma análise formal do filme, destacando os elementos estéticos que indicam a posição do foco narrativo em relação à história paraguaia, articulando os elementos componentes da película com reflexões sobre a vida, as dificuldades e esperanças da população deste país.

Palavras chave: Cinema Paraguaio, pobreza no cinema, identidade paraguaia

"Cinema é um dos melhores componentes da memória de um povo"

Tal afirmação representa o que se apreende da película ***Hamaca Paraguaya***[4] (Paraguai, 2006), da diretora Paz Encina. Ao esmiuçar tal sentença, começamos a destacar e já observar alguns aspectos históricos e culturais do país vizinho que aparecerão neste belo trabalho de Encina de maneira bem pouco convencional em termos de linguagem cinematográfica.

Quando pensamos a relação entre cinema e memória, precisamos observar que nesta se faz presente diversos aspectos da vida de um povo: desde o vestuário até a gastronomia, do idioma às expressões artísticas várias, inclusive o cinema. Independentemente do quão distante seja a origem de tais manifestações na linha do tempo cronológico, não se extingue a possibilidade de encontrar no agora impressões que remetam e apresentem os vestígios da cultura de ontem.

[1]Graduando em Ciências Sociais na FFC/UNESP - Campus de Marília, bolsista BAAE, membro do Grupo de Estudos e Pesquisa em Cinema e Literatura.

[2] Graduando em Relações Internacionais na FFC/UNESP - Campus de Marília, pesquisador da relação entre Cinema e RI, membro do Grupo de Estudos e Pesquisa em Cinema e Literatura.

[3] Graduando em Ciências Sociais na FFC/UNESP - Campus de Marília, , membro do Grupo de Estudos e Pesquisa em Cinema e Literatura.

[4] Único filme paraguaio desde 1978 a ganhar o circuito internacional. Exibido em Cannes, ganhou o prêmio de Melhor Filme Latino-Americano de Ficção no IV Festival Internacional de Cinema Contemporâneo (FICCO) no México

Ao falar sobre memória, não podemos deixar de lado também a história oficial. E com ela a película dialoga de modo bastante particular, colocando nas entrelinhas questões da cultura paraguaia que não fazem necessariamente parte deste discurso dominante. Sabe-se que o Paraguai vivenciou um longo período de turbulências[5]: Guerra do Paraguai, Guerra do Chaco e uma longa ditadura de 3 décadas e meia. Este último fato está, provavelmente, entre as causas do não desenvolvimento de uma maior expressão artístico-cinematográfica, já que a perseguição e a censura foram constantes em terras paraguaias. Mas, após trinta anos de ausência de uma produção nacional relevante, o surgimento da película *Hamaca Paraguaya* parece demonstrar alguma mudança de perspectiva, com um significativo aumento de sua produção cinematográfica desde o lançamento deste filme, em 2006. E, segundo alguns críticos cinematográficos daquele país, este novo cinema apontaria para a definição de novos modelos de representação e para o conhecimento das mudanças políticas, culturais e sociais em curso no Paraguai: "a maioria das realizações dos últimos anos (demonstram) interesse em explorar a atualidade social e a identidade cultural paraguaia através da busca de uma linguagem própria, sem intenção de copiar os modelos comerciais estrangeiros" (*apud* http://www.mre.gov.py/es/cine.asp).

A primeira coisa que salta aos olhos quando assistimos ao filme *Hamaca Paraguaya* é a rigidez dos elementos formais. A ação do filme desenvolve-se de forma extremamente lenta, apoiada por uma técnica bastante concisa na utilização de cortes e sem qualquer movimento de câmera. Porém, se a primeira vista a técnica parece-nos carregada de simplicidade, esta rigidez e secura com as quais as cenas são conformadas fornecem-nos elementos importantes para conectar simbolicamente a história dos personagens com uma realidade mais ampla, que abarcaria a representação da história e da posição adotada pela população mais pobre frente a certos fatos históricos daquele país.

O filme narra um momento da vida do casal Ramón e Cândida, trabalhadores rurais paraguaios, cujo filho fora lutar na guerra.[6]. A partir desta premissa, desenvolve-

[5]Entre 1864 e 1870 travou a Guerra do Paraguai (contra o Brasil, Argentina e Uruguai) na qual estima-se que o país tenha pedido bem mais da metade da sua população. De 1932 a 1935 travou a Guerra do Chaco com a Bolívia, em disputa por esta região rica em petróleo. De 1954 a 1989 viveu sob a ditadura do Governo de Alfredo Stroessner.

[6]Supomos que seja a Guerra do Chaco, da década de 1930. Mas, também podemos pensar na guerra aqui referida como uma metáfora das muitas guerras vividas pelo Paraguai e pelos muitos filhos "devorados" por estes conflitos.

se durante todo o filme uma conversa entre o casal entrecortada raramente por cenas em que são vistos em outras atividades, lembrando-se de conversas que tiveram com o filho ou com outras pessoas. O fato de ele ser um homem mestiço e ela uma mulher branca, associado ao idioma popular falado na fita, o guarani, sugere que o filme pretende colocar em cena uma reflexão sobre a identidade paraguaia, como observa a crítica acima citada.

A ação desenvolve-se em um dia na vida deste casal, mostrando essencialmente suas conversas enquanto estão sentados na rede (a *hamaca* do título) e realizando seus trabalhos diários. A contenção de elementos atinge também a *mis-en-scene*, tendo em vista que o filme se desenrola em pouquíssimos cenários, bastante escassos de elementos.

Ao adotar uma técnica concisa nos cortes e rígida nos movimentos de câmera, fica-nos a impressão que a vida daqueles personagens também carece de mudanças; sentimento reforçado pela repetição freqüente de temas e frases nas conversas que tentam travar durante todo o filme, tentativa de diálogo filmado sempre pelo mesmo ângulo, gerando, a partir de um certo momento, incômodo no espectador. Esta técnica cinematográfica que utiliza um cinema "parado" é herdeira do cinema de Jean-Marie Straub e Danièle Huillet. Para Straub, cada som, cada corte, cada mudança de cena tem um sentido na essência do cinema, representando não apenas um elemento constituinte, mas chave da significância que uma cena adquire. Por isso, essa forma resulta numa tentativa de fazer um cinema ao mesmo tempo orgânico, em todos os seus elementos, e dúbio, na medida em que intenciona um não fechamento na temática que a sucessão de cenas traz ao espectador. É baseando-se nesses valores de construção fílmica que a direção busca um cinema que vai na linha oposta dos mestres da montagem. Se no cinema de Eisenstein, cada pequeno plano é chocado de forma violenta com outro na intenção de criar uma compreensão consciente, específica e que dá ao espectador a possibilidade de compreender racionalmente o processo de construção deste sentido, nos filmes de Straub temos um diretor que se abstêm da modificação posterior daquilo que a câmera produz, na intenção de deixar o sentido produzido pela imagem, livre para ser captado pelo espectador.

Porém existe um propósito maior na rigidez de suas cenas, Straub tornou-se mestre em adaptações de tragédias gregas clássicas como Der Tod des Empedokles (1987) e Antigone (1992), sempre adotando uma técnica que demonstrasse que o tempo

nesta dinâmica mítica é estático. E é justamente nesta última e particular perspectiva que encontramos a conexão entre a obra do alemão e o filme paraguaio.

É comum que acreditemos que a manutenção da integridade espaço-temporal de uma imagem durante um filme passe-nos uma sensação maior de realidade, pois esta imagem manteria uma conexão com a maneira como absorvemos cognitivamente as imagens no mundo real, ou seja, sem cortes. Essa era uma das bases dos autores e teóricos neo-realistas na busca por um cinema que constituísse uma expressão mais "autêntica" da realidade usada como base para a produção do filme. O instrumento formal que mais escancara esta tentativa são os chamados plano-seqüência, cenas em que toda a ação desenvolve-se sem que haja o corte da câmera. Porém, devemos ter em conta que nossa aceitação com a vinculação de uma determinada técnica com o aparentemente real está muito mais ligada à familiaridade com que lidamos com certos signos do cinema, pelo extenso contato que temos com um determinado tipo de filme, do que com a aproximação que este tenta fazer com nossos meios de apreensão da realidade. A nossa relação com o naturalismo de uma determinada obra de arte cinematográfica se faz com a conexão desta obra com outras que constituem nosso imaginário formado por anos de contato com obras que utilizam esta técnica, particularmente o cinema feito nos Estados Unidos, o chamado cinema *hollywoodiano*.

Tendo isso em vista, podemos entender porque em um filme *hollywoodiano*, onde a incidência de cortes e movimentos de câmera é maior em uma única cena que em todo o filme *Hamaca Paraguaya*, nossa sensação de realidade é maior. Porque nos filmes ditos comerciais, estamos frente a uma forma de expressão cinematográfica que adota regras de constituição da realidade fílmica através do chamado efeito janela, isto é, da montagem sutil que suprime todo e qualquer corte brusco, sugerindo a noção de continuidade, que nos é tão familiar. Neste sentido, tais narrativas ocultam sistematicamente os elementos técnicos dos espectadores ao articularem-nos de maneira a manter a continuidade espaço temporal durante a exibição da narrativa fílmica.

O filme que aqui analisamos aparece-nos, porém, de maneira anti-natural justamente por não impor um ritmo dinâmico à construção de sua história, tal como vemos na maioria das vezes. A intenção de apresentar-se rígido chega, algumas vezes, ao extremo oposto desta forma narrativa clássica. Por exemplo, em uma cena onde Ramón trabalha cortando cana, movendo-se para cima e para baixo para pega-la, temos uma câmera que o enquadra de costas e um pouco de lado, quase de perfil. No entanto,

a câmera não segue os movimentos do camponês deixando que este saia do enquadramento quando se abaixa, esperando placidamente que este volte à posição anterior para entrar no plano novamente.

Outro elemento constitutivo da economia interna do filme, além da rigidez formal, é a perspectiva cíclica, expressando esta vida repetitiva e seca de elementos. E a narrativa consegue o máximo apuro estético no desenho destes ciclos quando coloca as cenas, quase idênticas, sob a mesma quantidade de cortes, com exceção de um único plano.

O filme possui três cenas onde os dois personagens conversam sentados numa rede, num lugar pouco definido, que pode ser o quintal da casa, um pequeno bosque ao fundo de uma pequena propriedade rural, uma floresta nas vizinhanças. As cenas se desenvolvem em três períodos do mesmo dia, uma de manhã, uma à tarde e uma ao anoitecer, todas começando com Ramón perguntando à Cândida: "*o que está acontecendo?*". Cada uma destas cenas é quase completamente focalizada em plano médio, com o casal ao fundo, tendo como exceção a visualização de planos do céu nublado, exatos três planos por cena, onde a câmera abandona os personagens e aumenta a sensação da angústia ao nos mostrar um céu sempre carregado – embora a tão esperada chuva nunca caia.

Entre a primeira e a segunda, a segunda e a terceira cenas de conversa temos

planos que mostram os personagens separadamente realizando algum trabalho. Aqui também a equidade de quadros é rigidamente mantida pelo narrador, com cada cena mostrando um dos personagens fazendo sua atividade cotidiana, apresentados por uma câmera distante, que depois se aproxima de cada um deles e, por fim, os mostra sentados junto a outros trabalhadores. E dois únicos planos em que algum outro personagem, além do casal, entra em cena com tomadas que os enquadram à mesma distância que vemos Ramón e Cândida na rede. Em uma destas cenas, vemos Ramón sentado à frente da casa humilde e Cândida mexendo no fogão; nestas cenas a narrativa promove a primeira e única desarmonia na construção quase matemática deste filme, ao aproximar a câmera apenas uma vez do rosto do homem, enquanto dá dois *closes* no rosto de Cândida, sendo este último *close* o único momento em que nos aproximamos de uma visualização nítida de um personagem em todo o filme. Aqui, aliás, temos outra característica estética que nos fornece mais pistas sobre a intenção totalizante da narrativa e seu objetivo de transformar as minúcias do dia do casal na expressão da identidade do povo paraguaio: ao se abster de dar uma identidade específica aos personagens, a narrativa os toma como representantes arquetípicos de uma realidade que não tem uma face, mas a face de todos os pobres paraguaios, de todos os habitantes que convivem com a história da guerra e da destruição do seu país, de uma população que messianicamente espera pelo "filho" na figura do país dos sonhos, o Paraguai do século XIX, antes que a Guerra contra a Tríplice Aliança lhe truncasse violentamente o processo da já parca modernização, destruísse quase totalmente sua estrutura básica e dizimasse imensa parcela de sua população masculina.

Essa espera do povo paraguaio pode ser observada na história do casal pela dinâmica de quatro esperas diferentes, mas intrinsecamente conectadas: a cachorra, o filho, a guerra e o tempo.

O elemento filho mostra-se chave na compreensão da intenção da narrativa em apresentar personagens cuja vida representa um eterno esperar, expressa no esperar de todo o povo paraguaio. É em torno da figura deste filho distante que as conversas entre os dois desenvolvem-se, principalmente, tendo em foco uma espera que nunca termina. A partir desta espera inicial, todas as outras se constroem: espera-se que a guerra termine, espera-se que a cachorra pare ou volte a latir, espera-se que a chuva venha, embora nenhum destes elementos apresente-se diretamente na cena, sendo representados apenas pelo som (como os latidos da cachorra ou o barulho do trovão).

Cada um desses novos elementos traz acréscimos a essa agonizante dinâmica da espera que dá tom ao filme inteiro. A cachorra, que aparece em cena apenas como efeito sonoro, funciona como uma demonstração material, quase uma prova da existência deste filho – pois é a ele que a cachorra pertencia – sendo, por isso, ao mesmo tempo necessária, na medida em que provoca o não esquecimento, e incômoda, ao passo que lembra que o filho existe, mas não está lá. Deste modo, os personagens pendulam entre querer que a cachorra lata, expressando a existência do filho sumido, e querer que pare de latir, deixando de lembrar-lhes que este filho não voltou. Quando falamos que essa cachorra é uma expressão material da existência do filho, talvez fosse melhor a tratarmos como expressão simbólica, uma vez que, não a mostrando aos nossos olhos, a narrativa nos deixa em dúvida sobre a sua existência "concreta".

Essa falta de elementos participativos na história, que se dá não apenas com a cachorra, mas com a guerra ou a chuva, também coloca tais elementos na esfera da subjetividade dos personagens, não garantindo sua existência material e fazendo-os funcionar como elementos simbólicos do estado de espírito de Ramón e Cândida. A cachorra latindo pode tanto ser realmente um animal como expressão do incômodo que a lembrança do filho perdido gera no casal.

Aqui temos mais um elemento formal definidor na economia interna de *Hamaca Paraguaya*: a sonoplastia funciona como expressão subjetiva dos personagens. Não é a toa, portanto, que seja tão árida de elementos, pois o que vemos aqui é justamente a expressão de uma esperança que carece de elementos sustentadores. Não há nada na ação do filme que garanta, ou mesmo que traga alguma possibilidade, que o filho que foi à guerra volte. Não há nenhum elemento na história e na forma como o povo paraguaio lida com sua realidade que justifique uma espera messiânica por um retorno ao Paraguai de 70 anos atrás[7]. Da mesma forma, não há nada na dinâmica rarefeita do filme que nos demonstre que aquela realidade possui mais substância e elementos constitutivos que o mínimo necessário.

É esclarecedor, portanto, que tenhamos a chuva como uma das chaves de compreensão para o enigma da narrativa. O filme joga com este elemento natural e o relaciona à angustia e à espera do casal – na condição de camponeses pobres, seriam logicamente dependentes dos humores do "tempo". Mas se as causas da angústia de ambos fossem devidas unicamente aos fatores naturais, sem uma profundidade

[7] Supondo uma conexão com a Guerra Del Chaco. Mas, a guerra a que se referem parece mais simbólica de todas as perdas que a própria crise com a Bolívia na disputa pela região do Chaco.

histórica, a narrativa retiraria a força política do argumento. Entretanto, ao relacionarmos a compreensão do povo guarani acerca dos fenômenos naturais, inclusive meteorológicos, com elementos da estética do filme, representados pelas panorâmicas que mostram o céu, o trovão, a tempestade anunciada, a chuva, entendemos que a espera é não só da água que lhes mantenha a terra, lhes mantenha o equilíbrio com a natureza, mas lhes mantenha a existência em contato com os deuses[8], isto é, com a própria esperança. E, de modo mais direto, ao fazer uma película falada em guarani, utilizando-se de tais elementos, a narrativa fala da identidade indígena do povo paraguaio e da necessidade de conexão entre a realidade de hoje e aquela de ontem, entre o tempo mítico e o tempo histórico, entre o povo indígena ancestral e o povo paraguaio.

Por fim, a chuva representa uma chave de compreensão no sentido de demonstrar alguma esperança para o Paraguai das gerações futuras e, embora ela não caia durante o filme todo criando-nos uma sensação pessimista, quando o narrativa termina e os créditos começam a subir, ouvimos o barulho das gotas tocando a terra, causando-nos um grande alívio. Porém, com a falta da materialidade desta chuva na economia interna do filme, o narrador parece-nos dizer que, embora exista no Paraguai uma chance de mudança, proveniente talvez das diferenças estruturais pelas quais passam os países subdesenvolvidos neste século XXI, a vida de Ramón e Cândida continuará seca. Não é para eles, para a sua geração que a chuva cai, é para nós, espectadores do ano 2000, como se o filme dissesse embora a promessa messiânica nunca tenha se realizado, ainda há esperança, ainda há crença e ainda haverá chuva.

O elemento guerra, por fim, é a única coisa que determina uma temporalidade à ação deste filme, e que o liga com uma realidade externa e ampla de uma maneira direta e não tão simbólica.

Na segunda metade do século vinte, e ainda no início do século vinte e um, o Paraguai não conseguiu recuperar-se do grande baque e dos vestígios das duas guerras em que esteve envolvido nos dois séculos anteriores, sendo a da Tríplice Aliança (1864-1870), na qual envolveram-se Argentina, Brasil e Uruguai, e a do Chaco (1932-1935), na qual Paraguai e Bolívia confrontaram-se em busca de definir a qual país serviria a região do Chaco Boreal – uma área pantanosa na qual supunham haver volumosas

[8]O artigo Ayvu Rapyta - Cosmologia, mundo e modo de ser Guarani - Contexto e textos míticos, de Ângela Bertho comenta a força simbólica do trovão, da chuva e do relâmpago na concepção Guarani da terra sem mal. (cf. http://www.nelool.ufsc.br/simposio2/Ayvu_Rapita-Angela_Bertho.pdf)

quantidades de petróleo. Nesta guerra, envolveram-se ainda, indiretamente, Brasil e Argentina, que, findados os conflitos, obtiveram importantes e lucrativas conquistas internacionais, como tratados de vinculação para construções ferroviárias em territórios tanto Paraguaios quanto Bolivianos.

Posteriormente a esta guerra, o Paraguai passou por uma longa ditadura militar sob o comando do general Alfredo Stroessner, que, em Maio de 1954 fora eleito presidente, o que tornou a acontecer nas eleições seguintes (1958, 1963, 1973, 1978, 1983 e 1988), governando até 1989, quando foi deposto. Dois anos após o fim da ditadura, o presidente eleito Andrés Rodríguez, juntamente aos presidentes de Brasil e Argentina, assinou o tratado que criava o "Mercosul" (Mercado Comum do Sul), prevendo melhores condições econômicas ao país, o que não ocorreria.

Nestas décadas, de 1950 até atualmente, a economia paraguaia pouco se desenvolveu, não acompanhando o ritmo de desenvolvimento econômico e tecnológico de seus vizinhos Sul Americanos, como Brasil e Argentina. Com relação aos dois principais setores produtivos do país, o primário e o secundário, a falta de equipamentos que otimizassem a exploração e escoação das respectivas produções no setor primário impossibilitaram o crescimento destas, inviabilizando o crescimento do setor secundário, por impossibilitar investimentos na indústria.

Na economia do Paraguai destaca-se a economia informal como importante forma de ocupação e fonte de renda para grande parte da população, sobretudo com a venda de produtos contrabandeados, como eletroeletrônicos e cigarros, comercializados mediante sonegação de impostos. Tal fato concedera ao Paraguai o papel de "mercado barato" para brasileiros e argentinos, os chamados "sacoleiros", que revendem em seus países os produtos comprados a reduzidos preços no Paraguai. O que permite este comércio a baixos preços é a pouco valorizada moeda paraguaia.[9]

A Guerra do Chaco, guerra que, provavelmente, é a que fazem referência Ramon e Cândida, foi determinante para o desenrolar da história do país. Eduardo Galeano, em seu livro "As veias abertas da América Latina", define esta região pantanosa como composta por "*uns poucos camponeses em farrapos que nem sequer sabem qual foi a que destruiu tudo isto*(...)" (GALEANO, 1996, p. 207).

Este retrato de Galeano, em seu livro publicado em 1971, nos serve também como um retrato do casal Ramón e Cândida durante todo o filme, uma vez que estes se

[9] O Guarani é a moeda paraguaia e hoje 5.000 Guaranis são equivalentes a aproximadamente 1 dólar.

questionam, por vezes, sobre a existência da guerra. Em cena na qual se recordam de conversas que tiveram com o filho, demonstram que já naquele momento não chegavam a compreender por que o país estaria colocando seus filhos sob risco de vida, e colocando a si próprio sob este risco.

O desenrolar histórico do Paraguai surge no filme sugerindo que a população – particularmente a mais pobre – perdeu qualquer compreensão das opções políticas e nacionalistas que motivariam o envolvimento nos conflitos. Os dois personagens, durante a maior parte das cenas, não tem informações sobre o fim da guerra e, sobretudo, sobre o filho. Frente a isso, passam o tempo truncado a imaginar um futuro truncado, o que se confirmaria nos anos seguintes, com a longa ditadura militar e o pouco desenvolvimento econômico no país.

Novamente retomando a obra de Eduardo Galeano, cuja leitura sobre a história paraguaia parece coincidir com a da narrativa, este coloca o Paraguai anterior à Guerra da Tríplice Aliança como sendo a grande força econômica na América do Sul, o único país no continente a não depender diretamente do comércio exterior, como seus vizinhos Argentina, Brasil e Uruguai. Segundo o autor "(...) *o Paraguai tinha uma moeda forte e estável, e dispunha de suficiente riqueza para realizar enormes imersões públicas sem recorrer ao capital estrangeiro (...)*" (GALEANO, 1996, p. 207).

Este elemento de temporalidade trazido pela breve citação da guerra é difícil de se estabelecer e conflituoso mesmo nos aspectos de economia interna do filme, a repetição de diálogos em *off* e a impossibilidade de determinar se os personagens realmente mexem suas bocas quando falam, dá-nos a sensação de estarmos em contato com um mundo etéreo e fantasioso, quase como um sonho, onde todos os elementos são significantes e constituintes do assunto tratado, como se não estivéssemos vendo a representação de uma ação "real", mas sim a expressão onírica de um tema, expresso nos elementos como um todo.

Por fim, aparecendo como uma cena chave no filme, que merece uma atenção mais detida, temos o momento em que Ramón descobre que a Guerra já terminou, ao mesmo tempo em que Cândida recebe a confirmação da morte do soldado Maximiliano Ramón Caballero, seu filho. Aqui a esperança de um retorno do filho torna-se ainda mais falsa na medida em que tudo passa a colaborar para que ele não volte. Porém, os personagens, que nada de diferente podem fazer, ainda se apegam à possibilidade ínfima de um retorno; por um lado, Ramón continua a crer que mesmo com o fim da

guerra, seu filho pode estar perdido ou ainda no caminho de volta; já Cândida prende-se ao fato de que o morto anunciado é Maximiliano Caballero e não Maximiliano Ramón Caballero, o nome completo de seu filho. E, na tentativa de pouparem um ao outro, o casal mantém em segredo ambas as notícias e este passa a ser o tema de um eterno e truncado diálogo entre ambos, um dizer e não dizer, como um consolo mútuo pelo já perdido, mas não admitido. Ainda assim, a sensação que essa cena nos deixa é que aquela família vai ficar para sempre incompleta, e que, assim como o Paraguai, vai continuar a sofrer mas também a sobreviver desta espera. Tanto para Ramón e Cândida quanto para p Paraguai, parece uma espera necessária, não pela sua capacidade de realização, mas porque confere um sentido para a vida daquelas pessoas, o que fica bastante demonstrado quando, apesar de sabermos que tanto Ramón como Cândida sabem algo sobre a guerra e o filho, vemos que um nega ao outro ter qualquer informação, disfarçando a verdade em metáforas. Em certo momento, Ramón diz que a dor em sua perna passou, simbolizando o fim da guerra, e Cândida lhe conta que encontrou uma mariposa morta e a queimara no forno, aludindo ao recebimento e queima da roupa de seu filho, ocorrida tantos anos antes.

Resta observar ainda o fato de que em *Hamaca Paraguaya* os personagens falem guarani e não espanhol; mais uma opção corajosa desta produção e que intensifica a conexão destes personagens com a população rural e pobre do Paraguai. Ao tratar dos aspectos interiores e estéticos, destaca-se que a linguagem, em diálogos curtos e simples, dá-se no idioma indígena. E ao retomarmos ao ponto exposto inicialmente acerca da memória de um povo e dos vestígios culturais; evidencia-se que a língua (falada ou escrita) congrega inúmeras representações de pensamento e repertório acumulativo ao longo dos séculos e pode ser considerada como uma das maiores expressões de uma cultura. O uso do idioma guarani no filme pode surtir uma variedade de significados, porém um pontos-chave entre estes é a representação do povo. Em entrevista à Eric Courthès, Paz Encina diz:

> [...] yo nunca pensé en reafirmar una lengua ni en salvarla ni en nada de eso. Yo quería que Ramón y Cándida sean dos personas que viven en el fin de Paraguay, lejos, lejos de todos, y esas personas que en Paraguay viven como si estuvieran en el fin del mundo solamente podrían hablar guaraní. Igualmente aquí en Paraguay el 80% de la población habla guaraní, es nuestra lengua oficial, y no nos es extraño para nada (in http://laquimera.wordpress.com/2008/05/16/hamaca-

paraguaya/).

Segundo Gonzáles (1958), uma das essências do guarani é referir-se ao material de modo espiritual e intelectivo, dar nome ao ente ou a coisa entendendo como imanente algo primordial nela ou nele. O índio guarani dá alma às coisas, ou as preenche de conteúdo humano, de sentimento ou de idéia. E em sua língua essa forma de compreensão é uma característica importante:

> Su astronomía tenía más belleza que verdad; se hallaba erigida sobre un fundamento estético y no sobre un fundamento científico. **El cielo**, en la mente del guaraní, estaba constituido por una materia quebradiza que se raja en las **tormentas** y produce **el rayo** (ara'tirí), despidiendo un gran fulgor, **el relámpago** (ara'verá), y haciendo resonar sus truenos (ara'sunú), con un sordo tambor guerrero. Todos estos fenómenos meteorológicos son manifestaciones tangibles de la presencia de Tupang (divindad - aquél que nos da la vida y la respiración, que entra en nosotros y nos envuelve como el aire), a quien se reconoce por sus actos, ya a través de la tormenta, del tornado, o turatang (origen del americanismo huracán), que limpia la atmosfera del mundo, o de la lluvia que fecunda la tierra y salva las cosechas. **Las nubes** son sarnas que empañan el cristal etéreo, y **el viento** (yuytú) que las arrastra y las deshace, es el cósmico aliento de la tierra. **El sol**, madre de la luz (ara'sy o cuara'hy), es una fogata celeste que gira en torno a la tierra, provocando la sucesión del día y de la noche; y **la luna**, madre de la raza (yasy), pasa al propio tiempo por la genitora de **las estrellas** y por eso es más grande que ellas. En la poética dicción del indio, **los astros** son fuegos de la luna (yasy'tatá), chispas desprendidas de esta hoguera mayor que recorre como una pálida antorcha los caminos del cielo nocturno, y Venus, la de los ojos llameantes (tesá yayá), es denominada yasy' tatá tatá guazú, que literalmente traducida dice fuego grande de la luna (GONZÁLEZ, 1958, p. 22, grifos do autor).

Quanto aos personagens, sabe-se dizer qual a expectativa de Ramón e Cândida quanto ao filho que foi pra guerra? Poderíamos remeter a questão a uma análise segundo a perspectiva da cultura guarani:

> el hombre nace armado para dominar el universo, esculpir con su sabiduría el propio destino, vencer a la propia muerte. Los guaraníes no creían en la fatalidad de nuestro fin terrenal. La muerte, para ellos, es una contingencia de la vida, como el hambre, como la enfermedad, como la salud, como todas las cosas de este mundo, si bien, más grave porque transforma totalmente el destino individual. La

> muerte, piensa el indio, es un mal esquivable como todos los males. Y no deja de tener grandeza este pensamiento de un optimismo audaz y desesperado (GONZÁLEZ, 1958, p. 22).

Considerando a passagem acima podemos levantar a seguinte questão: há esperança do retorno do filho a casa de seus pais Ramón e Candida? Paz Encina remete-se ao costume dos paraguaios em "carregar" consigo seus mortos quando diz sobre o casal na espera pelo filho: *"viven con uno y hablan de uno más que uno mismo"***.**

Muitos críticos definem como a maior preciosidade da película o material humano representado nele. São deixados bem claros desde os primeiros instantes até o final da projeção os princípios sobre os quais se assentarão esta obra-artística. A estética utilizada exige do espectador um esforço raro para contemplá-la e entende-la. Por essa prerrogativa, a película exige um público iniciado para decifrar sua linguagem e captar suas nuances.

Apesar desta opção lingüística e da especificidade nacional, *Hamaca Paraguaya* é um filme com uma produção internacional; não só a estreante diretora Paz Encina como boa parte do corpo profissional responsável pela execução do filme são argentinos (o compositor da trilha Óscar Cardozo Ocampo, o fotógrafo Willi Behnisch e o editor Miguel Sverdfinger, entre outros) e os estúdios envolvidos são alemães (Black Forest Film e CMW Films), dinamarqueses (Fortuna Film), argentinos (LILÁ Stantic Producciones), franceses (Slot Machine e arte France Cinema) e espanhóis (Wanda Visión S.A.), sendo o único estúdio paraguaio envolvido o Silencio Filme que tem em *Hamaca Paraguaya* sua única produção até o momento. Esta internacionalização se reflete no sucesso, ímpar para uma produção que – embora conte com financiamento de vários países – tenha suas filmagens, seus temas, seus atores e sua língua profundamente enquadrados na cultura paraguaia. O filme foi exibido em grandes festivais internacionais de cinema, sendo inclusive premiado como melhor película Iberoamericana estrangeira pela Associação de Críticos de Cinema da Argentina, além do premiado na mostra *Um Certain Régard* no Festival de Cannes, melhor primeiro trabalho no Festival de Cinema Latino Americano de Lima e prêmio de melhor filme pela crítica do Mostra Internacional de Cinema de São Paulo.

Vale observar ainda que essa internacionalização na produção do filme, porém, advém muito mais da carência de uma estrutura cinematográfica paraguaia que de qualquer outro fator. No entanto, podemos dizer que estamos a frente sim, de uma

genuína expressão artística do Paraguai, que nos fornece chaves para uma análise detida da pobreza, da guerra e de suas conseqüências em nosso país vizinho. E, segundo a película, haverá chuva – isto é, mudanças, realização das utopias no Paraguai do futuro, mas ainda hoje as muitas guerras e as muitas perdas são uma ferida aberta, com a saudade do filho que a família (a pátria) nunca pode sepultar.

Abstract: This paper analyzes the film *Hamaca Paraguaya* (Paraguay, 2006), directed by Paz Encina, questioning the film reading about poor and poverty in Latin America. It is held here a formal analysis of the film, highlighting the aesthetic elements that indicate the narrative focus position in relation to the paraguayan history, combining the film elements with reflexion about life, the difficulties and hopes of people in this country.

Keywords: Paraguayan Cinema, poverty in the cinema, Paraguayan identity

Bibliografia

BERTHÓ, A. Ayvu Rapyta - Cosmologia, mundo e modo de ser Guarani - contexto e textos míticos, texto apresentado ao II Simpósio Roa Bastos de Literatura, UFSC, 2007 apresentado na forma de artigo em

http://www.nelool.ufsc.br/simposio2/Ayvu_Rapita-Angela_Bertho.pdf, acessado em 12 de novembro de 2009

COURTHÈS, E. Entrevista a Paz Encina: http://laquimera.wordpress.com/2008/05/16/hamaca-paraguaya/ acessado em novembro 2009

GALEANO, E. As *Veias abertas da América Latina*, São Paulo: Editora Paz e Terra, 1996.

GONZÁLEZ, N. *Ideología guaraní*. México: Instituto Indigenista Interamericano, 1958.

REVISTA Brasileira de Política Internacional, vol. 41 N. 1, Brasília, Jan./Jun 1998.

SITE do 15 Festival Del Cine Paraguayo: http://www.mre.gov.py/es/cine.asp

XAVIER, Ismail. *O discurso cinematográfico*: a opacidade e a transparência. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1977.

_____**.** *Cinema: Revelação e engano*. In: "O olhar" NOVAES, A. (org). São Paulo: Cia da Letras, 1988.

Filmografia:

Hamaca Paraguaya (Paraguai, 2006). **Direção:** Paz Encina. **Duração:** 78 min.**Elenco**: Georgina Genes e Ramón del Río.

Ensaio produzido a partir dos seminários sobre *Pobreza segundo o Cinema Latino Americano*, desenvolvido pelo Grupo de Estudos e Pesquisa em Literatura e Cinema da FFC/UNESP – Marília, realizado no 1º. Semestre de 2009