

EAMI: DESAPROPRIAÇÃO EM CHAVE MACABRA¹

Libia Alejandra Castañeda Lopez²

Resumo: Eami (2022) é o quarto longa-metragem da reconhecida diretora paraguaia Paz Encina. Eami, uma criança de 5 anos, narra a desapropriação das terras e o deslocamento forçado, aos quais a comunidade Ayoreo-Totobiegosode tem sido vítima. Este artigo se debruça sobre os aspectos memorialistas que o filme propõe, para tanto, os contrastes entre as imagens dos relatos das viagens e a reflexão sobre a memória traumática são descritos como ferramentas de reparação da memória coletiva, bem como o uso da voz over como testemunho da memória traumática da comunidade Ayoreo e as formas de fazer cinema que se relacionam com os processos de cura coletiva apresentada no filme

Palavras-chave: Paz Encina, memória coletiva, Comunidade Ayoreo-Totobiegosode, memória traumática.

EAMI DISAPPROPRIATION IN A MACABRE KEY

Abstract: Eami (2022) is the fourth full-length film by renowned Paraguayan director Paz Encina. Eami, a 5-year-old child narrates the dispossession of the land and the forced displacement when the Ayoreo-Totobiegoso community has been a victim. This article focuses on the memorial aspects that the film proposes, therefore, the contrasts between the images in the travel reports and the reflection on traumatic memory are described as tools for repairing collective memory. As well as, the use of voice over as a testimony to the traumatic memory of the Ayoreo community and the ways of making cinema that relate to the processes of collective healing presented in the film.

Keywords: Paz Encina, collective memory, Ayoreo-Totobiegosode Community, traumatic memory.

Introdução

O cinema da paraguaia Paz Encina é construído a partir de um tempo dilatado com o qual experimenta em seus quatro longas-metragens: *Hamaca Paraguaya* (2005), *Ejercicios de Memoria* (2016), *Veladores* (2020) e *Eami* (2022). Encina usa o dispositivo cinematográfico como um testemunho por meio do qual transfere aspectos da experiência individual e, ao mesmo tempo, os

¹ Trabalho apresentado no XXVI Encontro SOCINE na sessão: Estudos do Insólito e do Horror no Audiovisual.

² Doutoranda do programa de Comunicação da Universidade Federal de Pernambuco (UFPE) Bolsista FACEPE. Possui graduação em Cinema e Audiovisual pela Universidade Federal da Integração Latino-Americana (2017) e mestrado em Literatura Comparada pela Universidade Federal da Integração Latino-Americana (2020). Cineasta e pesquisadora atuando principalmente nos seguintes temas: cine, literatura comparada, decolonialidade, estudos de memória e gótico tropical.

projeta em um horizonte coletivo. Dessa forma, apresenta as particularidades culturais e espaciais que dificilmente são representadas por cinematografias hegemônicas.

Graduada na Universidade de Cinema de Buenos Aires (UCINE), Encina tem trabalhado em instalações e curtas-metragens que refletem sobre a memória coletiva marcada pela violência da ditadura, o exílio e, recentemente, a desapropriação e expulsão dos povos originários de suas terras, utilizando o som como principal ferramenta narrativa, junto com a fotografia fixa e o cinema experimental.

Seu trabalho tem sido exibido no Berkeley Art Museum and Pacific Film Archive (Bamfa) e no MOMA em Nova York. Recebeu o Fipresci, prêmio da imprensa em Cannes, o Prêmio Ficci de melhor documentário em Cartagena e o Prêmio da Crítica no Festival de Brasília. Seu extenso trabalho com cinema experimental e o tratamento das histórias de seus três longas-metragens a consolidaram como referência do cinema paraguaio.

O objetivo deste trabalho é revisar aspectos macabros na aproximação dos exercícios de memória que o último longa-metragem da cineasta traz, se propõe examinar aspectos da antropologia visual dos relatos de viagens e o objeto afetivo da ruína que evoca o mal-estar existencial de comunidades subalternizadas. Adicionalmente, cabe acrescentar que este não é um filme de horror, porém, explora aspectos da memória traumática, do novo realismo sinestésico, portanto, faço uma leitura da violência e do horror social que evoca a narrativa. Resultado de sua época, o último longa-metragem de Paz Encina, discute o cânone da ficção e do documentário e atravessa a complexidade da violência e os subsequentes horrores vividos pela desapropriação de terras dos povos originários. Assim mesmo, revisa brevemente a forma em que o filme foi construído em conjunto com a comunidade Ayoreo Totobiegosode.

Na primeira parte do artigo, descrevo brevemente os aspectos da produção do filme Eami, em seguida, discuto sobre as transformações da composição das imagens de paisagem na literatura de viagens e contraste com a produção do filme. Na terceira parte, analiso o uso da voz *over* como ferramenta da memória coletiva traumática. Concluo discutindo o lugar deste tipo de cinema e sua contribuição para a memória coletiva das comunidades retratadas.

A influência dos relatos de viagem e a fragmentação dos corpos e das paisagens

O olhar imperial naturalizou diferentes percepções da paisagem e da produção cultural de um imaginário latino-americano e periférico entre as regiões. Os relatos de viagens foram o gênero literário encarregado de expressar as experiências da viagem, ora em contextos econômicos, ora em

contextos de entretenimento durante os séculos XVII e XVIII. Em geral, podemos destacar dois perfis de autores/viajantes: os locais e estrangeiros (principalmente franceses, ingleses e alemães). Segundo Santiago Muñoz (2010), o "viajante" saiu com certas intenções, olhou de uma certa maneira e se posicionou em relação ao meio ambiente, a partir de sua condição de "europeu" ou de branco (2010, p.175-179).

Por causa dos relatos de viagens a imagem do canibal tornou-se popular e ganhou protagonismo como habitante do inóspito território das Índias durante as expedições de reconhecimento do continente. Para Joaquin Barriendos (2019), a figura do canibal é traduzida em uma "imagem-arquivo" que abarca todos os povos originários da América, a alteridade moral e a religiosa que fabula o canibalismo, argumenta a inferioridade racial e a monstrosidade dos povos ameríndios. Ainda, conforme Barriendos:

O padrão ontológico da colonialidade do ver e o surgimento dos saberes etnográficos precoces (a colonialidade do saber) estão, deste modo, na base da construção de uma alteridade extrema, ou, melhor dizendo, da "invenção" de um "mais além" da alteridade: uma racialização epistêmica radical do ser canibal. Essa radicalização consiste em transcender a desumanização e a "animalização" da alteridade canibal para levá-la a um estágio de máxima inferioridade racial, cartográfica e epistêmica, na qual não somente já não há nem "humanidade", nem "animalidade", do canibal, como muito menos há a possibilidade de que a monstrosidade ontológica dos maus selvagens do "Novo Mundo" possa ser redimida por meio da racionalidade eurocêntrica (2019, p.47-48).

157

O autor menciona como os processos de racialização geraram hierarquias estéticas a partir das quais estabeleceram-se meios de controle, dispositivos ocularcêntricos que se atualizam desde a colonização até nossos dias através de diferentes tecnologias. Dessa forma, os registros etnográficos afundam suas raízes nas formas de observação da alteridade que derivam da colonialidade do olhar. Por exemplo, Alex Schlenker descreve em algumas fotografias do livro *Indianertypen aus Colombia und Ecuador* dos pesquisadores Wilhelm Stübel y Alphons Reiss em 1888: "O retrato de perfil, a maneira mais eficaz de evitar o olhar do retratado, permite destacar os traços faciais e corporais (nariz, cabeleira comprida etc.) ao serem empregados na exotização colonial" (Schlenker, 2019. p. 85).

A forma como as imagens da geografia e dos corpos foram inventadas nos relatos de viagem, previamente mencionados, responde a uma forma de registro pautada em métodos de catalogação de um mundo desconhecido da Europa imperial. Essas imagens sustentam uma forma de reprodução do olhar que distingue um ponto de enunciação e observação civilizados de uma alteridade bárbara que é observada e definida.

Longe das narrativas descritivas impostas às comunidades, o processo criativo de *Eami* decide conceder voz e imagem e, ao mesmo tempo, autonomia aos Ayoreo o que contrasta com as formas como as histórias dos povos originários têm sido narradas historicamente. Em entrevista ao Festival de Cinema de Rotterdam (2022), Encina relata que a princípio teria gostado de contar uma história de amor entre dois irmãos que pertence a cosmologia da comunidade Ayoreo. Ao compartilhar sua ideia com a comunidade, os Ayoreo expressaram que preferiam retratar a dor do exílio, de se encontrarem “fora de seu próprio lugar” pela chegada ao território das colônias menonitas³. A partir deste propósito, o roteiro foi escrito com um líder da comunidade e um assessor intercultural.

Dessa forma, o processo de gravação envolveu um fluxo de trabalho que se adaptou às necessidades ou interesses da comunidade durante a gravação, conseqüentemente, as gravações e o roteiro literário foram constantemente reelaborados, o que fez com que boa parte da elaboração de uma continuidade narrativa fosse construída durante o processo de montagem. Este estado de constante re-elaboração do roteiro, assim como, um plano de desenvolvimento móvel durante as filmagens, fomentou a cocriação entre a direção e a comunidade retratada.

O filme conta a história da protagonista Eami, uma criança de 5 anos, que por meio de um ritual de cura induzido pelo xamã percorre pela última vez o bosque na busca de seu amigo Aocojái. As duas crianças foram separadas por conta da invasão da colonização menonita em seu território, os quais sequestraram e expulsaram seus familiares de suas terras ancestrais. Essa será a última vez que verá sua casa e os afetos representados pelo território. O filme começa com a narração introdutória da mulher pássaro Asojá, a qual se estende no horizonte da memória coletiva da comunidade:

“Surgiu a respiração. A partir dessa respiração o vento nasceu.
e desse vento veio uma canção. E dessa canção os habitantes da natureza viemos a existir.
Eu estava entre eles e era uma pássaro, eu tinha uma forma de mulher e eu gerei o mundo.
Então o mundo era ayoreo. O homem era ayoreo. A onça era ayoreo. o fogo era ayoreo. E eu, que sou um pássaro, e me chamo Asojá, eu também era ayoreo.
Eu carrego em mim o espírito de todos aqueles que deixaram a floresta. Nós morávamos aqui. Vivíamos juntos.

³ Os Menonitas fazem parte de um movimento religioso cristão evangélico que começou na Suíça no Século XVI durante a Reforma Protestante e se mantém até os dias atuais. De conduta conservadora seus membros estão muito presentes em 59 países, incluindo a América Latina e o Caribe. Os Menonitas chegam ao Paraguai por volta de 1920 e sua atuação está atrelada à desapropriação e desmatamento de terras indígenas, ainda assim são um dos principais produtores e fornecedores de matéria-prima para a indústria alimentícia local sendo um dos principais produtores de leite e farinha

Mas então tudo isso mudou e começamos a sentir frio durante o calor, e começamos a ter sol mesmo quando já não era mais a hora.
Os sons estranhos vieram e com eles, homens e mulheres insensíveis os coñone
Os nossos avós sonharam com fogo... e depois com cinzas.
Nós ouvimos os gritos, eram os gritos das árvores e eu vi o meu povo sair da floresta.
Hoje, eu sobrevoo um mundo que corre... assim como meu povo uma vez correu.
Hoje, as minhas asas estão danificadas; Hoje os meus olhos, meus olhos estão fechados" (fragmento da narração inicial de Eami, 2022, tradução própria, grifo próprio).

Os aspectos da memória inerentes ao relato horrores cruzam ao horror vivido que é inacessível, pois se baseiam na experiência de desapropriação e existência tornada vulnerável pela ausência de um Estado de direito, que pode ser traduzido nos termos de Giorgio Agamben em *nuda vida*⁴, na experiência de deslocamento forçado, morte e perigo iminente. Podemos nos perguntar então como transferir o sentimento de vulnerabilidade durante a experiência cinematográfica? Como construir uma história de suspense em meio a um sentimento de não pertencimento?

Diferente da composição de uma imagem paisagística ou etnográfica (que busca a representação horizontal, totalizante a partir da racionalidade da perspectiva linear como elemento simbólico, como sustenta Panofsky), a construção fotográfica de *Eami* é fragmentada e cortada. Encina utiliza esse tipo de recorte tanto imagem (no recorte dos corpos, nos detalhes da paisagem) quanto do uso do som em suas obras anteriores, mas nesta oportunidade o recurso adquire um enfoque metafórico: a fragmentação do testemunho Ayoreo sobre seu próprio passado traumático.

Essa fragmentação se configura não apenas como uma tendência na cinematografia contemporânea, mas também adquire um significado simbólico na leitura e no sentido da imagem. Paulina Bettendorff e Agustina Pérez Rial descrevem as características de um Novo Cinema Argentino feito por mulheres que integram como um Novo Realismo Sinestésico:

Construções singulares das imagens, mise-en-scène que se distanciam dos esquemas pré-existentes, jogos que problematizam os esquemas genéricos em um duplo sentido sugestivamente indiscernível em espanhol (gender/genre), esses são alguns dos elementos que nos permitem começar a caracterizar a construção de imagens que levam adiante o NCA realizado por mulheres, no qual se destaca uma particular aposta pelo realismo de uma experiência do entorno e não de sua representação [...] Ligada não só aos vínculos entre sistema de verossimilhança e coerência do universo diegético, mas também à construção de signos audiovisuais que colocam em primeiro plano o caráter indicial (por exemplo, na relevância das corporalidades) e icônico (não no sentido sempre habilitado pelo dispositivo

⁴ Agamben reflete sobre a figura da vida nua a partir do texto *Para uma crítica da violência* de Walter Benjamin. Resumidamente, chamamos de vida nuda a um paradoxo do direito ocidental, ou seja, aquela figura que é exposta à morte ou à humilhação porque foi deixada à margem da lei (sendo o direito aquele que define a vida e a morte) e, ao mesmo tempo, é uma figura insuscetível; poderíamos afirmar que é qualquer corpo exposto ao sacrifício para sustentar uma ordem pré-estabelecida ou uma nova ordem.

cinematográfico da semelhança, mas pelo choque com a qualidade (Bettendorff, Rial, 2014, p.99, tradução própria).

Autores como Leonor Arfuch (2013), Beatriz Sarlo (2007) e Pablo Piedras (2014) situam as narrativas traumáticas pós ditatoriais na Argentina como parte de um fenômeno cujas experiências em primeira pessoa, autobiográficas, estão situadas como parte do giro narrativo que apresenta as transparências e opacidades da experiência pessoal e que estão diretamente relacionadas à forma como a diretora têm tratado suas histórias no campo documental.

Um dos aspectos mais complexos das histórias que tratam a memória individual é a tradução em recursos audiovisuais de processos afetivos indizíveis, onde não apenas se apresentam conflitos e lutas sociais, mas se pretende transferir de forma reflexiva e sensorial aspectos das experiências violentas vividas pelas comunidades. As estratégias visuais, os recursos fotográficos, o recorte dos corpos e a construção de uma experiência sensorial e tátil com a imagem, também remetem a um mundo impregnado dos afetos da memória traumática.

Assim mesmo, a trilha sonora costura a história através da voz infantil de Eami. A performance da preocupação da menina em busca do amigo Acojai é mesclada com sons pontuais da natureza, sons de diálogos incompreensíveis da língua ayoreo, silbidos de aves, a presença do vento e em geral *foleys*. Todos estes sons remetem para um fora de quadro que às vezes se apresenta como parte constitutiva do espaço de vivência da protagonista, às vezes adquire um tom meditativo entre uma realidade física e um estado espiritual que emula a memória afetiva de Eami, ao mesmo tempo, produz um efeito de estranhamento na narrativa. Seja como for, esta série de sons fora do enquadramento, além de promover uma certa continuidade, provoca uma promessa de ações ou suspense de que algo vai acontecer com a protagonista, ou com as narrativas de personagens que se sobrepõem à imagem. Esta promessa no campo sonoro não se materializa na imagem, nem na continuidade narrativa, dessa forma, a composição sonora fornece uma sensação de desconforto que apoia a ideia do “fora do lugar” de quem experimenta o trauma da desapropriação.

A partir dos vestígios, dos fragmentos testemunhais, Eami se funde como personagem ficcional e como voz coletiva que ficcionaliza e aborda, simultaneamente, as lacunas sobre os relatos traumáticos da comunidade Ayoreo. Na figura do personagem infantil encontramos a possibilidade de atar os cabos soltos de uma história ameaçada pelas condições de sobrevivência da comunidade, bem como pelos estatutos ocidentais da verdade que sustentam o abandono sistemático e o extermínio das comunidades originárias.

Encina dialoga com as marcas de um cinema que problematiza as situações cotidianas e as novas sensibilidades projetadas na tela do cinema. A escolha estilística, além de uma marca pessoal, influencia na maneira como lemos as imagens. Se de um lado a grandiloquência de um conhecimento universalizante (como os relatos de viagens) estava embasado na perspectiva que tudo vê e alcança; o olhar próximo (como acontece no novo realismo sinestésico) se preocupa com a aproximação ao universo sensorial do protagonista e, por que não, das problemáticas que rodeiam as pequenas histórias, do que aconteceu em frente aos olhos de muitos e que foi silenciado por todos.

A maneira como percebemos o mundo está relacionada com a forma que criamos conhecimento, como construímos identidades. O que está implícito no olhar acostumado à integridade hegemônica e totalizante contrasta com a representação do sensível, essas informações se situam ora na banda sonora, ora na sequência de imagens significantes recortadas, nos gestos ou nos primeiros planos de seus rostos. Dessa forma, o exercício de recortar inscreve na imagem uma informação que é sempre parcial, sem depender da verossimilhança ou da linearidade narrativa, essa forma de representação se apoia na experiência do sensível com o material cinematográfico associado às experiências das comunidades originárias.

O problema da memória

A lembrança se apoia nos gestos, na memória corporal que induz à memória episódica. Nosso enfrentamento aos olhos fechados das crianças no primeiro plano, invoca a recordação. É no gesto das marcas no corpo e, por que não, na alma que a narração se transporta ao plano sensível. O que o espectador vê configura um sentido particular da narração traumática, que não pretende mostrar objetivamente a dor, mas retratar fragmentos da memória, fragmentos das recordações das famílias que outrora ocuparam suas paisagens, fragmentos afetivos da natureza. O recorte do quadro nesse caso é uma maneira de respeitar a dor, os silêncios, as marcas da alma, não só a narração do deslocamento de um grupo étnico. A fragmentação da imagem funciona como uma imagem poética que narra a fragmentação familiar, a separação de um espaço vital e geracional.

Da mesma forma, a apresentação da natureza espessa e exuberante não se mostra como nos pretéritos relatos de viagem que a descrevem como ameaçadora, imponente ou perigosa, pelo contrário, os espaços são habitados, percorridos e vistos/tocados de perto. Transitamos esses espaços ao lado de Eami enquanto busca seu amigo, guardando os fragmentos afetivos da vida de quem ali habitava. (Ver imagem 1).

Não é aleatório que Eami seja também a forma como os ayoreo chamam o bosque. A terra e a criança se unem para ser representados como uma totalidade fraturada. Na vulnerabilidade da personagem ficcional de *Eami*, a voz feminina infantil que captura e evoca a dor da comunidade gera uma identidade narrativa que apela para a dimensão ética do discurso, na construção de um registro mnemônico e a reconstrução da história recente em contraposição aos discursos oficiais que desconhecem as particularidades da experiência das minorias políticas.



Imagem 1 - A relação próxima com a floresta e contraste com os relatos de viagens. Fonte: Láminas de Friedrich Wilhelm Gmelin (1760-1820), Louis Bouquet (1885-1952), segundo informações de Alexander von Humboldt de 1803 em: *Vues des Cordillères, et monumens des peuples indigènes de l'Amérique* e fotogramas de Eami. Dir. Paz Encina. Paraguai, França, Alemanha, Argentina, México, Estados Unidos e Países Baixos. 2022

Eami é a expressão da resistência de uma cosmovisão a partir das quais Encina realiza um jogo imersivo. A construção junto à comunidade e a representação simbólica da introdução através do jogo cromático, o uso simbólico do som e a narração da cosmogênese dos Ayoreo tecem uma rede de sentidos em volta do testemunho, como menciona Arfuch:

O testemunho pode ser pensado como uma espécie de autobiografia onde dois imaginários de verdade e realidade se unem e são reforçados. No entanto, não se trata da expressão pura do vivido, mas da implantação da linguagem em uma configuração narrativa que envolvem certas estratégias de autorrepresentação: como se constrói o “eu” que narra, suas qualidades, atributos, circunstâncias, valorações; a percepção do tempo, sua cronologia - a ordem dos eventos que dispensam a organização do relato; as palavras e os fatos que se lembram e, as marcas de gênero (2013, p.85, tradução própria).

A primeira sequência do filme é um plano geral noturno de uma fazenda de gado com estábulos que se abre em um claro-escuro. Em seguida, pisadas de botas sobre o chão de terra e um primeiro plano onde vemos Eami falando com o “lagarto”, quem lhe avisa que estão perdidos e sozinhos, enquanto vemos uma paisagem desoladora. Eami aparece em um primeiro plano soluçando enquanto se prepara para entrar em transe. (Ver imagem 2).

Um dos aspectos que mais me interessa destacar na representação da violência é o medo em primeiro plano da menina, ou seja, a reação ao horror, que expressa a incerteza, a sombra de um passado irreparável e que antecede o processo xamânico de cura. Rodrigo Carreiro destaca a importância da respiração como som através do qual nos conectamos emocionalmente aos personagens de um filme: “A respiração, portanto, possui uma função narrativa importante nos filmes de horror contemporâneos: o reforço ou estabelecimento de uma empatia sensório-afetiva entre personagem e espectador. Essa empatia é muitas vezes modulada pelo ritmo dessa respiração” (Carreiro, 2019, p.16). Embora as cenas de terror estejam no centro do debate do autor, vale ressaltar também que esse uso do som pode ser transferido para os efeitos de horror que a violência desencadeia em diferentes formas narrativas. Acredito que esta forma de representar as consequências das tragédias é muito mais eficaz do que referir-se a imagens de arquivo, ou ao que Didi Huberman chama de “imagens clichês”.



Imagem 2 - Início do ritual xamânico. Fonte: Eami. Dir. Paz Encina. Paraguai, França, Alemanha, Argentina, México, Estados Unidos e Países Baixos. 2022

Tanto a narração introdutória do pássaro Asojá como a breve conversa de Eami com o lagarto estão impregnadas de traumas que adquirem a forma metafórica da memória (Errl, 2012, p. 100). As imagens de espíritos naturais que acompanham e traduzem o trauma, delineiam uma ponte entre o passado traumático e o afeto com o espaço inacessível no presente da narração. Além das figuras cosmogônicas, os espíritos são também metáforas temporais, para Assmann da invocação dos espíritos “surge o imperativo de que a posteridade desperte o mundo primitivo, o novo desperte o velho, os vivos despertem os mortos para além do abismo dos tempos” (Assmann, 2011, p. 185).

Encina reitera o uso de planos médios e detalhes que recortam as imagens da violência explícita e sugere prestar atenção sobre o que acontece fora de quadro, onde explora as possibilidades do macabro. Seja na chegada dos colonos, na morte ou desaparecimento das personagens, nas ausências que contrastam com vestígios ou ruínas na imagem, se desperta um certo mal-estar, ou inquietação que acompanha toda a história.

A voz infantil de Eami se desdobra de seu corpo. Sua voz se fixa em seu corpo durante o transe. O uso assincrônico da voz sobre as imagens permite a revisão crítica do que vemos ao mesmo tempo em que fragmenta e mescla as distintas temporalidades conectadas pela narração: a chegada dos Coñone, o sequestro da comunidade, a violência contra os povos originários, a domesticação do espaço através da chegada das máquinas agrícolas e, finalmente, a expulsão da comunidade.

Os primeiros planos de crianças com os olhos fechados acompanhados por narrações do abandono da floresta, de sua casa, da dor da fragmentação de suas famílias e do mundo até então conhecido são apresentados durante o filme. A atmosfera fílmica nos transporta da narração coletiva às lembranças íntimas e as múltiplas perspectivas individuais sobre o trauma da separação da comunidade com a floresta. A polifonia do evento traumático desemboca na separação do espaço de recordação afetiva (espaço familiar que evoca a felicidade) e do espaço significante (vital e identitário).



Imagem 3 - Os olhos fechados. Fonte: Eami. Dir. Paz Encina. Paraguai, França, Alemanha, Argentina, México, Estados Unidos e Países Baixos. 2022

Do plano simbólico espiritual e das recordações individuais passamos à representação da violência. Enquanto os menonitas empunham suas armas rodeando os Ayoreo capturados comentam: “esses sempre causam problemas”. Do plano geral passamos a um primeiro plano do rosto coagido de uma mulher que abraça seu filho. Outro elemento sonoro é a presença da língua dos povos originários, tanto o Ayoreo, assim como, as conversações que os Coñone que se escutam na língua Guaraní. A presença de um passado indígena sobressai não somente na composição das paisagens, na cosmogênese da comunidade, mas também na sonoridade e nos idiomas que escutamos.

Embora *Eami* se afaste das convenções do gênero horror ou terror, destaco também as motivações destrutivas e ameaçadoras dos personagens brancos como antagonistas, a condição de fragilidade humana e a *nuda vida* das comunidades marginalizadas pela violência e pulsão da morte que a ameaça aos ayoreo. De certa forma, a partir da representação dos diferentes espaços despojados de vida, a imagem nos desafia, nos lembra da fragilidade da existência e da permanência temporária de estados e povos, o que está associado ao termo horror social cunhado por Laura Cánepa como chave de análise para trabalhar o filme desde uma perspectiva macabra:

De alguma forma, a desigualdade social, a falta de perspectivas e a herança da escravidão, tratadas [...] em várias chaves (irônica, melodramática, revolucionária, policialesca etc.) têm ganhado, nesses filmes, abordagens do ponto de vista de uma atmosfera de horror. Obviamente, não do horror-gênero, mas daquele entendido como representação do que sentimos diante de ameaças de explosões de violência. O fato é que, nesses filmes, o espectador se identifica com a percepção das personagens de que a qualquer momento algo terrível pode acontecer, embora nem sempre aconteça (2013, p.37).

Embora *Cánepa* se situe sob a perspectiva do cinema brasileiro, basta ressaltar que esta é uma marca tanto das representações contemporâneas do macabro, quanto de uma cinematografia feita no continente latino-americano. Também a obra audiovisual de Encina explora as atmosferas de horror, consequência do terrorismo de Estado, assim como, da vulnerabilidade de comunidades distantes dos centros urbanos as quais convivem estreitamente com diversas formas de violência historicamente silenciadas.

A diretora sinaliza a conformação de um registro poético, histórico e memorialístico da comunidade por meio das possibilidades técnicas do audiovisual no uso da narração *over* e na montagem. A oralidade se transforma em uma ferramenta mnemonarrativa das memórias episódicas que validam a narração oral como fonte de conhecimento e de transmissão de saberes ao interior do Paraguai.

Autores como De Branco (2015) e Russo (2020), destacam o uso dos recursos sonoros nas construções com fins históricos que Encina trabalhou em outros exercícios mnemonarrativos, através dos quais sobrepõe imagens fragmentadas ou de arquivo simultaneamente com bandas sonoras que despertam a relação afetiva com a imagem e que se situam, no que menciona Russo, como “entre-visto e o entre-ouvido”. Esse tipo de obra audiovisual reconcilia aspectos dolorosos da memória coletiva e das fracturas que emergem das diferenças coloniais.

A cura



Imagem 4- O luto por Acojai. Fonte: Eami. Dir. Paz Encina. Paraguai, França, Alemanha, Argentina, México, Estados Unidos e Países Baixos. 2022

Dentro da casa Coñone, os sons do vento e o movimento que se produz nos móveis e nas janelas criam uma atmosfera macabra, diferente das fortes correntes de vento que para Eami se apresenta como um espírito de um bosque compreensivo. Depois da morte de Acojai, ela invoca todas as “mães da floresta” para proteger seu amigo. Cascas de pitayas sobrepostas umas às outras compõem um collage de “natureza morta”. (Ver imagem 4) O vento percorre as árvores, Eami nos conta como a floresta chorou junto a ela e como lhe mostrou todas as mortes e todas as despedidas. Enquanto os Ayoreo escutam o som do vento contra as folhas e levantam seus olhos ao céu, Eami ainda fecha seus olhos e nos recorda as reflexões de Ailton Krenak:

Um outro lugar que a gente pode habitar além dessa terra dura: o lugar do sonho. Não o sonho comumente referenciado de quando se está cochilando ou que a gente banaliza (...), mas que é uma experiência transcendente na qual o casulo do humano implode se abrindo para outras visões da vida não limitada. Talvez seja outra palavra para o que costumamos chamar de natureza (...) Alguns Xamãs ou mágicos habitam esses lugares ou tem passagem por eles. São lugares com conexão com o mundo que partilhamos; não é um mundo paralelo, mas que tem uma potência diferente (Krenak, 2019, p. 36-37).

Ao início da narração, o gesto de fechar os olhos parece acompanhar o rastro da violência. Ao longo das considerações de Eami, das narrações traumáticas inscritas na alma e no corpo da comunidade, entendemos que compreender o horror, o silêncio e as declarações são formas possíveis da performatividade da dor explorada por Encina. No entanto, este gesto poderia ter múltiplos significados. Poderíamos fechar os olhos para ver o mundo que sonhamos e poder estender nossos horizontes a outros mundos possíveis? Corporizar a memória através do gesto também nos convida a conectarmos a outras saídas frente a nossas próprias encruzilhadas e o mesmo acontece com os Ayoreo.

A despedida de Acojai antecede o adeus à floresta e serve como preâmbulo à narração de despedida entre os adultos e a floresta, alguns deles morreram depois do exílio seja por doenças, inanição ou tristeza. O desprendimento do espaço geracional é o último adeus a todo um mundo possível para a comunidade, a floresta além de um espaço de recordação sintetiza um lugar repleto de afetos e ausências: floresta-casa, floresta-amiga, floresta-família e floresta-ausente.

A cura xamânica chega ao seu fim e ordena à pequena Eami que abra seus olhos. Pela primeira vez enfrentamos o olhar da criança em um primeiro plano. O início e o fim se conectam pelo gesto da cura, a travessia de Eami tem um caráter simbólico que tece em uma narração infantil todas as experiências pretéritas da comunidade, assim como suas perguntas e medos, os quais se mantêm latentes no presente. Ainda que o processo de cura adquira um tom de conclusão com a

abertura dos olhos da criança, a resolução para as comunidades originárias está longe de chegar ao seu fim.

Esta cura xamânica convida-nos a enfrentar a existência real da violência fora do universo cinematográfico, nos faz refletir sobre os extermínios que tiveram de ser enfrentados sob proteção institucional ou estatal, as imagens e os sons nos perguntam como enfrentar o horror sem negá-lo. Considero que é no confronto do olhar da sobrevivente que somos convidados a percorrer, junto com ela, o silêncio, o horror e a ruína que modulam o sinistro ao longo do filme.

Diante da narração quase inocente de Eami, o espectador é despojado de todas as formas de prevenção das cenas de violência, ficando exposto à crueza da história que aos poucos vai se revelando diante de seus olhos. A morte de Acojai e a subsequente superposição de imagens não nos protegem do indizível, mas nos aprisionam no sentimento de estranhamento e no sinistro do próprio ato da morte de uma criança. Haveria então uma falsa segurança que fica suspensa até a morte do menino, onde a superposição de imagens apresenta na verdade, de forma paradoxal, o visível daquilo que não pode ser truncado nas imagens, pois estas não envolvem a dor, a solidão, o vazio e o encontro com a morte que é evitada ao longo da história.

Algumas palavras finais

A partir da metáfora da memória, a diretora constrói um registro da memória coletiva tecido a partir dos retalhos da memória individual. Os espaços sagrados da floresta são transformados em lugares comuns de recordações e, simultaneamente, em “sujeitos, portadores da recordação e possivelmente dotados de uma memória que ultrapassa amplamente à memória dos seres humanos” (Assman, 2011. p.317). Essa rede de informação mnemônica usa estratégias do registro fotográfico e sonoro, também utilizadas pela vertente do Novo Cinema Argentino, bem como nos relatos em primeira pessoa que performam novos estatutos da verdade e da necessidade de reparação no cenário público.

Uma das perguntas ao final desta reflexão é o que realmente constitui uma história para ser classificada dentro do sinistro, do macabro e do medo? Especialmente, considerando a mistura de marcas de gênero na cinematografia da região, a instabilidade dos nossos tempos, a preocupação que gera um mundo à beira do colapso devido às exigências do capitalismo, à desigualdade e à marginalização das nossas comunidades e territórios. Hoje, como ontem, o gênero terror fala das angústias do homem contemporâneo, das sombras de um passado colonial que nos assombra. Jean Delumeau distingue o medo do sentimento de angústia:

A psiquiatria distingue “medo” e “angústia”. O medo tem um objeto preciso que pode enfrentar desde que esteja bem identificado. A angústia, ao contrário, é uma espera dolorosa diante de um perigo ainda mais temível e que não está claramente “identificado”. É um sentimento global de insegurança. No entanto, medos repetidos podem causar ataques de pânico. (Delumeau, 2002, p.10) (tradução da autora).

Utilizando o conceito de horror social de Laura Canepa, poderíamos compreender esta categoria do sinistro como narrativas que abordam o sentimento de vulnerabilidade, a fragilidade da vida, a instabilidade político-ideológica, os legados históricos da violência, o sentimento de insegurança, ou seja, aquelas que giram em torno do medo como uma categoria estética. Esta categoria inclui imaginários, interações sociais, bem como uma infinidade de repertórios que se atualizam na complexidade social contemporânea e, também, de aquelas inclassificáveis ou que estão fora do cânone de gênero horror/terror. No caso específico de Eami, considero que os elementos que articulam uma leitura macabra do filme são: o vazio e a ruína, elementos através dos quais se performatiza a memória.

O vazio neste caso se apresenta por meio da frase do xamã “estamos sozinhos” enquanto observamos os troncos das árvores destruídas. Por um lado, o vazio também está presente no desaparecimento dos familiares e do mundo reconhecível pela protagonista, bem como em todas aquelas lacunas da narrativa que produzem uma sensação de fragmentação do discurso e daquilo que não está sendo apresentado em imagens ou sons.

Por outro lado, a ruína constitui-se a partir da topofilia que designa a experiência sensível e sentimental com o espaço e com a identidade ao que se encontra associado à geografia. Ao longo do filme, assim como observamos fragmentos de uma paisagem exuberante, também nos debruçamos sobre o uso de imagens de pegadas, de marcas no chão feitas por homens ou por máquinas, quer dizer nos vestígios de um espaço que se transforma para nunca mais ser o mesmo. No universo para o qual somos transportados, a ruína situa-se como fratura de um mundo irreparável para a comunidade Ayoreo.

[...] A história das ruínas recentes da América Latina apenas começa a ser escrita a partir do próprio continente, por aqueles que habitam o território e vivenciaram o fenômeno da nossa modernidade irregular. Está escrito através de palavras, através do corpo, através de imagens. Não é uma história estática, mas em movimento, como as próprias ruínas, que estão sempre em processo de degradação material, tornando-se uma espécie de segunda natureza, como mostram as intervenções performáticas que aproximam corpo e matéria (Olalquiaga, 2023, p.19-20) (tradução da autora).

A ruína implica o encontro conflituoso de dois tempos incompreensíveis, de duas formas de pensamento antagônicas. Num contexto de dominação entre classes, a ruína é um traço da violência “As ruínas permitem-nos falar de uma dialética permanente, nunca terminada, entre o “transitório e o eterno”, o que se constroi e o que desmorona, o que se gera e o que se decompõe, no quadro da modernidade transbordante” (tradução própria. Marquez, Kingman, 2023. p.30). A ruína do filme é constituída pela narração da memória da comunidade, pelos fragmentos da floresta, as naturezas mortas, os vestígios da floresta. A sensação que desperta a impermanência da ruína gera um desconforto de um tempo passado e derrubado, uma fantasmagoria que tentamos ignorar.

Tal como acontece com o passado que sobrevive pela tradição oral dos povos marginalizados, pela incerteza da sua sobrevivência, as ruínas apresentam-se como modulações entre a vida e a morte. A estratégia do “entre-visto” e “entre-ouvido” respeita às informações fragmentadas. As estratégias estéticas no filme se apresentam como uma expressão pluritópica, meio de formação e reflexão da memória que respeita as diferentes visões de mundo ao mesmo tempo em que se inscreve em uma narração ética que observa o passado.

Referências

- Agamben, G. **El poder soberano y la nuda vida**. Pré-textos: Torino, 1998.
- Arfuch, L. **Memoria y autobiografía: exploraciones en los límites**. Fondo de Cultura Económica Argentina, 2013.
- Assmann, A. **Espaços da recordação: formas e transformações da memória cultural**. Editora da Unicamp, 2011.
- Barriandos, J. Desconquistas (políticas) y redescubrimientos (estéticos). Geopolítica del arte periférico en la víspera de los bicentenarios de América Latina. **Des-Bordes**, n. 1, 2009.
- Barriandos, J. A colonialidade do ver: rumo a um novo diálogo visual interepistêmico. **Revista Epistemologias do Sul**, vol. 3, no 1, p. 38-56, mar. 2019.
- Bettendorff, P.; Pérez Rial, A. Imagen y percepción. La apuesta por un realismo sinestésico en el Nuevo Cine Argentino realizado por mujeres. **Cinémas d'Amérique latine**, no 22, p. 90-103, fev. 2014.
- Cánepa, L. L. Horrores do Brasil. **Revista Filme Cultura**, vol. 61, p. 33-37, nov. 2013.
- Carreiro, R. O papel da respiração no cinema de horror contemporâneo. Em **E-Compós**. 2020.
- De Branco, C. Tejiendo memoria a través del cine, una entrevista a Paz Encina. **Imagofagia: revista de la Asociación Argentina de Estudios de Cine y Audiovisual**, no 11, p. 14, ago. 2015.
- Didi-Huberman, G. **O que vemos, o que nos olha**. Editora 34: São Paulo, 1998.

Delumeau, J. Miedos de ayer y de hoy In: Álvarez Curbelo, S. *et al.* **El miedo**: reflexiones sobre su dimensión social y cultural. Corporación región, 2002.

Erl, A. **Memoria colectiva y culturas del recuerdo**: estudio introductorio. Primera edición, ediciones Uniandes: Colombia, 2012.

Krenak, A. **Ideias para adiar o fim do mundo**. Editora Companhia das Letras: São Paulo, 2019.

Krenak, A. **Futuro Ancestral**. Editora Companhia das Letras: São Paulo, 2022.

Márquez, F.; Garcés, E. K. (ed.). **Ruina y escombros en Latinoamérica**: De memorias y olvidos. Ediciones Universidad Alberto Hurtado, 2023.

Muñoz Arbelaez, S. Las imágenes de viajeros en el siglo XIX: El caso de los grabados de Charles Saffray sobre Colombia. **Hist. Graf** [online], México, n. 34, p. 165-197, jun. 2010. Disponível em: http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1405-9272010000100007&lng=es&nrm=iso. Acesso em; 1 dez. 2022.

Schlenker, A. Rumo a uma memória decolonial: breves apontamentos para indagar sobre o acontecimento por trás do acontecimento fotográfico. **Revista Epistemologias do Sul**, vol. 3, no 1, p. 74-91, nov. 2019.

Olalquiaga, C. **Ruinas vivientes**: los restos de la modernidad en América Latina. El tiempo de las ruinas, 2023, p. 3.

Piedras, P. **El cine documental en primera persona**. Paidós: Buenos Aires, 2014.

Russo, E. A. Paz Encina: Voces en la oscuridad. Ausencias y presencias a partir de los Archivos del Terror. Caravelle. **Cahiers du monde hispanique et luso-brésilien**, [online], no 114, p. 79-94, 2020. Disponível em: <https://journals.openedition.org/caravelle/8368?lang=en>. Acesso em: 20 dez. 2022.

Sarlo, B. **Tempo passado**: cultura da memória e guinada subjetiva. Em Tempo de Histórias, [S. l.], n. 14, 2011. Disponível em: <https://periodicos.unb.br/index.php/emtempos/article/view/20021>. Acesso em: 14 ago. 2024.

Seligmann-Silva, M. **História, Memória, Literatura**. O testemunho na era das catástrofes, Campinas: Editora da Unicamp, 2003.

Filmografia e arquivos audiovisuais

INTERNATIONAL FILM FESTIVAL ROTTERDAM. **Press Conference Tiger Competition Part 3**. Rotterdam: 2022. [Online]. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=V2NNHyNICAU>. Acesso em 11 jan. 2023.

EAMI (Longa-metragem). Dir. Paz Encina (2022). Produção de: Movie Partners In Motion Film; Eaux-Vives Productions; Silencio Cine; Black Forest Films; Fortuna Films; Revolver Amsterdam; Louverture Films; Piano Produções; Sabate Films; Barraca Produções; Sagax Entertainment; Estudios Splendor Omnia. Paraguai, França, Alemanha, Argentina, México, Estados Unidos e Países Baixos.

Von Humboldt, A. **Vues des Cordillères, et monumens des peuples indigènes de l'Amérique**, Avec 19 planches, dont plusieurs coloriées. Librairie grecque-latine-allemande, 1816. Colección Biblioteca Manuel Arango Arias, Ciudad de México.