

**Unila – Universidade Federal de Integração Latino-
Americana, Foz do iguaçu, 28 a 30 de setembro de 2011**

**Organizadores da publicação: Alai Garcia Diniz e Fleide
Daniel de Albuquerque**

Organização, execução e patrocínio: **UNILA e Itaipu-Paraguay**
Parceria: NELOOL/UFSC & Universidad de VIGO

**Nelool – Núcleo de Estudos de Literatura, Oralidade e
Outras Linguagens - www.nelool.ufsc.br**

Junho de 2012

_____ *San Manuel Bueno, mártir*. Madrid: Espasa Calpe, 1942.

_____ Tres novelas ejemplares y un prólogo. Madrid: Alianza Editorial, 2008.

_____ *Vida de Don Quijote y Sancho*. Madrid: Alianza Editorial, 2005.

Hamaca Paraguaya: um Godot guarani?

Fernando Mesquita de Farias (PGL/UFSC)

“No somos como el resto de los latinoamericanos, no somos como los argentinos o como los mexicanos. Somos un pueblo silencioso, callado”.

Paz Encina

Trecho de carta de apresentação de *Hamaca Paraguaya*, entregue a agência AP.

O presente artigo propõe estabelecer relações entre o filme *Hamaca Paraguaya*, dirigido por Paz Encina e a peça teatral *Esperando Godot* do dramaturgo irlandês Samuel Beckett. O estudo, sem o intuito de fixar vínculos comparativos, propõe uma análise das duas obras, apoiando-se em dois eixos temáticos comuns: a espera e a incomunicabilidade, pontuando reflexões entre o indivíduo e sua existência.

Hamaca Paraguaya é uma produção de 2006, realizada a partir de esforços dos países Paraguai, França, Argentina, Alemanha e Dinamarca. Uma obra que, desde os primeiros minutos de projeção, aponta os princípios em torno dos quais irá se construir, e se mantém fiel a eles ao longo de toda a projeção. Primeiro longa-metragem paraguaio desde 1978, o filme estampa em sua estética rígida e em seu enredo minimalista um retrato incisivo da paralisia de um país e da inércia de seu povo. Composto por longos planos de câmera fixa estende ao máximo o tempo da ação, atingindo um efeito próximo à sua própria suspensão. Em verdade, uma não-ação em tempo e local indefinidos (a única menção à temporalidade é a afirmativa de

que o país passa por uma guerra). Este recurso é também utilizado na peça de Beckett, onde apenas uma árvore seca serve de referência local e nenhuma pista sobre a época em que se passa a trama.

Entretanto, é com a história oficial de seu país que *Hamaca Paraguaya* dialoga, colocando nas entrelinhas questões da cultura guarani que não fazem necessariamente parte deste discurso dominante. Sabe-se que o Paraguai vivenciou um longo período de turbulências: Guerra do Paraguai, Guerra do Chaco e uma longa ditadura de três décadas e meia, fato último que provavelmente está entre as principais causas do não desenvolvimento de uma maior expressão artístico-cinematográfica, uma vez que, a perseguição e a censura foram constantes em terras paraguaias.

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

O filme narra um momento da vida do casal Ramón e Cândida, velhos trabalhadores rurais paraguaios, cujo filho os abandona para servir o país na guerra. À espera do filho acompanhamos a rotina diária do casal, ele envolvido na colheita da cana, ela nos afazeres domésticos. Pouco, além disso, acontece no filme, restando aos personagens as discussões entre si e as reclamações cotidianas: o calor que deixa o dia demasiado abafado, a cadela, ora porque late demais, ora por estar em silêncio, a rede (a hamaca do filme) que está prestes a arrebentar, a chuva que pode ou não cair. Esses diálogos são responsáveis por uma sensação de estranhamento do espectador – não por seu conteúdo, mas pela forma como se dão. Falados em guarani, defasados da imagem como que pertencentes a um outro tempo, entrecortados por *flashbacks* de cenas resgatadas das memórias dos personagens, os diálogos contribuem para a sensação de atemporalidade das imagens e deslocamentos dos personagens.

Do ponto de vista técnico, o filme se apresenta com as tomadas de câmera fixas e o enquadramento à distância, impossibilitando a leitura das expressões dos personagens (é dada

a preferência a um plano geral ou, quando em planos mais fechados, há ausência de enquadramentos frontais). A sonoplastia, sempre diegética, e na maioria das vezes, extracampo, tem um papel fundamental. É através dela que tomamos consciência de toda natureza que cerca os personagens: cão, galo, insetos, vento etc. Por meio dela sentimos a tempestade iminente, presença reforçada pelos raros planos que se afastam das personagens para exibir as nuvens carregadas – uma presença quase abstrata, simultaneamente aterradora e ansiosamente aguardada.

Com uma vocação antinaturalista, o filme não impõe um ritmo dinâmico à construção de seu enredo. Com sua estética rígida, quase imóvel, foge da narrativa clássica, como, por exemplo, na cena onde Ramón trabalha cortando cana, movimentando-se para cima e para baixo para pegá-la. Temos aí, uma câmera que o enquadra de costas e, em outras vezes, de lado, quase de perfil. A câmera, no entanto, não segue os movimentos do camponês, deixando que este saia do enquadramento quando se abaixa, esperando placidamente que ele volte à posição anterior para entrar no plano novamente. Outro elemento que reforça a rigidez formal do filme é a perspectiva cíclica, sugerindo uma trajetória rotineira e seca de elementos dos personagens. 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 protagonistas conversam sentados na rede, num lugar pouco definido que pode ser o quintal da casa, um pequeno bosque ao fundo de uma propriedade rural, ou uma floresta nas vizinhanças. As cenas se desenvolvem nos três períodos de um mesmo dia, todas se iniciando com Ramón fazendo a mesma pergunta à Cândida: *O que está acontecendo?* São cenas focalizadas em plano médio, na maioria das vezes, com o casal ao fundo e 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 de angústia ao nos mostrar um céu sempre carregado – embora a tão esperada chuva não chegue nunca^x. Entre as cenas do casal conversando na rede 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 realizando sua atividade cotidiana, apresentados por uma câmera distante que se aproxima em seguida de cada um deles e, por fim, os mostra sentados junto a outros trabalhadores. E dois únicos planos em que algum outro personagem entre em cena, com tomadas que os enquadram à mesma distância que vemos Ramón e Cândida na rede. Podemos notar aqui a intenção da narrativa em transformar as minúcias cotidianas do casal na expressão da

identidade do povo paraguaio: ao se abster de apontar uma identidade específica aos personagens, a narrativa os toma como representantes arquetípicos de uma realidade que não tem apenas uma face, mas a face de todos os paraguaios que conviveram com a história da guerra e da destruição do seu país, à espera que as coisas um dia possam melhorar. Essa espera do povo paraguaio pode ser observada na história do casal pela dinâmica de quatro elementos diferentes, porém intrinsecamente conectados: a cachorra, o filho, a guerra e o tempo.

Já a repetição dos diálogos em *off*, a impossibilidade de percepção quando os personagens emitem o texto narrado, somados à noção de atemporalidade, dá-nos a sensação de estarmos em contato com um mundo etéreo, fantasioso, onde os elementos são significantes e constituintes do assunto tratado, como se não estivéssemos vendo a representação de uma ação “real”, mas a expressão onírica de um tema. Por fim, aparecendo como uma cena chave no filme que merece atenção mais detida tem-se o momento em que Ramón descobre que a Guerra termina, ao mesmo tempo em que Cândida recebe a confirmação da morte do soldado Maximiliano Ramón Caballero, seu filho. Aqui a esperança do retorno do filho torna-se ainda mais inverossímil, na medida em que, tudo passa a conspirar para que ele não volte. Porém, os personagens, impotentes, se apegam à possibilidade ínfima do retorno; por um lado, Ramón passa a crer que, com o final da guerra, seu filho possa estar perdido ou ainda no caminho de volta. Cândida, por sua vez, 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 as duas notícias, passando este 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. Uma espécie de cumplicidade às avessas, que possibilita a um e a outro sobreviverem da espera, da esperança.

Por fim, o uso do idioma guarani em *Hamaca Paraguaya* suscita uma série de significados, entre eles, a representação e identidade de um povo. Em entrevista a Eric Courthès, Paz Encina afirma:

“[...] yo nunca pensé en reafirmar una lengua ni en salvarla ni en nada de eso. Yo quería que Ramón y Cândida 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.”.^x

O final do filme é semelhante ao início, porém, ao cair da noite. Nada mudou, a não ser o fato que, após o escurecer da tela, a tão aguardada chuva finalmente cai. Uma esperança projetada para o pós-filme, para o futuro daqueles personagens e do povo paraguaio neles representado.

Hamaca Paraguaya é um filme com produção internacional. Boa parte dos profissionais envolvidos na execução do filme é argentina (o compositor da trilha Óscar Cardozo Ocampo, o fotógrafo Willi Behnisch e o editor Miguel Sverdfinger, entre outros); os estúdios de gravação *Black Forest Film* e *CMW Films* são alemães; *Slot Machine* e *Arte France Cinema*, franceses; *Fortuna Film*, dinamarquês e *Wanda Visión S.A.* e *Lilá Stantic Producciones*, espanhol e argentino, respectivamente. O único estúdio paraguaio envolvido, o *Silencio Filme*, tem em *Hamaca Paraguaya* sua única produção até o momento. Embora contando com financiamento fomentado por vários países, os atores, a língua falada, a temática e as filmagens, estão arraigados na cultura paraguaia. O filme, exibido em grandes festivais internacionais de cinema, recebeu prêmios como: Melhor Película Iberoamericana Estrangeira, pela Associação de Críticos de Cinema da Argentina, Melhor primeiro trabalho no Festival de Cinema Latino Americano de Lima, Melhor Filme, segundo a crítica da Mostra Internacional de Cinema de São Paulo e Menção Honrosa na Mostra Um Certain Régard no Festival Internacional de Cannes. Vale observar ainda que essa internacionalização na produção do filme advenha da carência de uma estrutura cinematográfica no Paraguai. No entanto, podemos dizer que estamos à frente de uma genuína expressão artística paraguaia que nos fornece chaves para uma análise detida sobre a guerra, a miséria e suas consequências em nosso país vizinho.

Esperando Godot

A peça *Esperando Godot*, de Samuel Beckett, é um clássico do século XX. É também fruto de um longo período de turbulência bélica. Escrita entre os anos de 1948 e 1949, três anos após o término da 2ª Guerra Mundial, tem sido o centro de uma interminável corrente de indagações críticas e filosóficas. O pesquisador e crítico teatral Martin Esslin a chamou de “o novo drama do pós-guerra” e a classificou como pertencente ao “teatro do absurdo”,

conotação polêmica até os dias de hoje. A peça estreou em 1953, em Paris, dirigida por Roger Blin. Sendo originalmente a segunda peça do dramaturgo irlandês (a primeira, *Eleuthéria*, escrita em 1947 foi publicada somente em 1995 e é ainda inédita nos palcos do mundo), *Godot* foi, até o momento, traduzida para quinze idiomas e virou ópera, filme para TV e recitais de dança. O mais importante desses recitais, *May B*, foi criado em 1983 e encenado pela francesa Maguy Marin, sendo um grande sucesso mundial.

A peça não possui conflito e nem desenvolvimento. O que vemos em cena são dois vagabundos, Vladimir e Estragon, que aguardam infinitamente a vinda de um tal senhor Godot, que não aparece. Enquanto esperam, conversam discretamente sobre suas miseráveis condições, preenchendo o tempo com jogos e [pequenas distrações](#). Ao longo de dois dias, o que estruturalmente se dá em dois atos, recebem a companhia de Pozzo e Lucky, um patrão e seu respectivo escravo-carregador. No primeiro ato, Pozzo revela toda a sua crueldade no trato com seu criado e este, por sua vez, desarticula o pensamento dos demais ao pronunciar um verborrágico monólogo (BECKETT, 1952: *Esperando Godot*, tradução de Flávio Rangel, p. 77). No segundo ato, opressor e oprimido fazem novamente companhia a Vladimir e Estragon, entretanto, modificados em alguns aspectos: Pozzo está cego e Lucky, ressurge mudo. Um quinto personagem, um garoto, aparece ao fim de cada dia, portando um suposto recado do esperado Godot. Recado dado, o que resta a Vladimir é a companhia de Estragon.

Na peça não há indicações temporais. Os dois dias em que se passa a "ação" são fora da linearidade do tempo. Não sabemos em que ano ou mês se dá a trama. Somente uma luz crepuscular marca a passagem do tempo, dando lugar à lua e a seguir ao sol. O ritmo do espetáculo é marcado pela espera e pela desilusão trazida pelo mensageiro. Quanto às indicações espaciais, há referências a Paris e a Ubeda (uma província espanhola), terras de Pozzo, segundo ele mesmo. Afora esse detalhe, Estragon e Vladimir não fazem outras referências ao local onde estão ou de onde vêm. Percebe-se apenas que um universo inóspito, hostil, lúgubre e vazio domina a cena. Como elementos reais sugeridos pelas rubricas, vemos somente uma estrada deserta, uma pedra e uma árvore seca, semimorta que, no segundo ato da peça, renasce com algumas poucas folhas, marcando a passagem do tempo e sugerindo alguma esperança aos protagonistas. Entretanto, é nesta árvore que Estragon e Vladimir cogitam suicidar-se.

Com *Esperando Godot*, Beckett desconstrói os elementos tradicionais do teatro: a intriga, a causalidade, o personagem como suporte de um sentido definido por seu passado, o

cenário ilusionista etc. Seus personagens são reduzidos à condição mais elementar, mais destituída. São vagabundos que agem como se estivessem encarcerados por seus próprios corpos, como se o dramaturgo estivesse interessado em nos mostrar apenas a sobra depauperada. Porém, a impossibilidade de ir e vir de seus personagens faz aflorar um aspecto que garante sua genialidade teatral: a palavra. Com diálogos simples, Beckett repudia a linguagem rebuscada e explora a musicalidade das palavras.

A estética adotada por Beckett tem como ponto de partida a afirmação de que tudo em seu teatro é linguagem: palavras, objetos, ações, tudo serve para exprimir, para significar. Dessa forma, seu texto é fundamentalmente cênico, voltado para a performance, com detalhadas rubricas e indicações sobre os elementos da cena. Não utiliza a forma apenas para expressar uma ideia. A ideia também é um instrumento para atingir a forma; ambas são instrumento e fim. Tudo isso se une à busca do essencial, do mínimo, que adquirem imenso significado. Assim, a partir de *Godot*, Beckett instaura uma linguagem cênica que alterou profundamente o teatro do século XX. A precisão econômica de ações, de gestos, de sons e de palavras fez com que cada um dos elementos estivesse pleno de significado, de expressão.

Em *Esperando Godot*, Beckett, por assim dizer, subverte a ilusão aristotélica da fábula. A peça caminha de forma elíptica, adiando o desenlace ao infinito. Segundo o pesquisador Fábio de Souza Andrade, as peças de Beckett possuem estrutura circular, iniciando e terminando com solilóquios que sugerem a assimilação do tema à forma. O caráter narrativo de seus personagens e de seus diálogos demonstra relações humanas fingidas, falsos entusiasmos e raivas de mentira que servem às tentativas, desesperadas, de dar sentido a um mundo sem significado (ANDRADE, 2001: p. 80). Como tudo em sua obra, os diálogos surgem de forma desintegrada, sem nenhuma troca de pensamento verdadeiramente dialética. As palavras, isoladas, perdem a sua consistência, obrigando seus desmemoriados personagens a reduzirem suas falas a um mero jogo de passatempo. O próprio tempo se incumba de esvaziar o sentido dos diálogos, que variam das simples confusões às frases feitas e à repetição de palavras. Caracterizam-se, ainda, pelo empobrecimento, isto é, pela presença de falas curtas e simples, onde são conservados poucos traços de um diálogo tradicional. O autor irlandês cria um jogo de perguntas e respostas com seus personagens que dá continuidade à fala, alternando-se longos silêncios que quebram essa continuidade e causam a impressão que a conversa está desfalecendo e logo acabará. Mas explode em novo ímpeto de diálogo contínuo e depois descontínuo, criando a idéia de um jogo minimalista. A conversa dos personagens beckettianos, em suma, é truncada e sem sentido, dando margem ao surgimento de

intermináveis monólogos, inevitáveis, visto a impossibilidade de se estabelecer uma comunicação.

Samuel Beckett não se manifestava sobre suas obras. Trancava-se dentro de seu “eu”, limitando-se a reproduzir artisticamente o que via do mundo. Escrevia e deixava para críticos e pesquisadores a função de decifrar sua arte. Por esse motivo, talvez, sua obra tenha tanto intrigado a mente dos homens. Em meio a tantas dúvidas, a mais provocativa é justamente a questão “*quem é Godot, este ser que nunca chega?*”. Várias teorias foram levantadas a esse respeito, sendo a mais conhecida a de que Godot seria Deus, sustentada através do prefixo “God”, Deus em inglês, acrescido ao sufixo “ot”, diminutivo carinhoso de nomes em francês. Beckett responde a essa questão, munido de toda a sua ironia, em entrevista concedida a BBC de Londres, nos anos 80: - "Se eu soubesse, teria dito na peça".

Aproximações possíveis entre *Hamaca Paraguaya* e *Esperando Godot*

Várias são as semelhanças e aproximações entre o filme de Paz Encina e a peça *Esperando Godot*. A começar pelo número de protagonistas: o casal de trabalhadores rurais de *Hamaca Paraguaya* e os dois vagabundos da peça de Beckett. Nas duas obras há, ainda, um terceiro protagonista que é ansiosamente esperado, porém, nunca visto em cena: o filho militar do casal de camponeses e Godot. Outra característica que aproximam as duas obras é a sua estrutura circular: o filme, de um rigoroso minimalismo, abre-se e fecha-se com longas tomadas de um mesmo lugar, feitas com uma câmera fixa. Ao espectador são apresentados planos gerais do casal protagonista, do céu nublado e do dia-a-dia de trabalho árduo dos seus personagens. Já a peça de Beckett, que também começa e termina da mesma maneira, dá-nos a impressão de que a busca por Godot se renova a cada alvorecer e é constantemente frustrada no crepúsculo. Duas obras infinitas em sua essência e envoltas por uma estrutura elíptica, onde as imagens ganham força explorando um aspecto diferente de duração e uma nova forma de ocupação espacial, concebida para dar unidade de tempo. Um advento que reforça o caráter minimalista das obras artísticas. “A luz brilha um instante”, Pozzo diz em *Esperando Godot*, “então é noite mais uma vez” (BECKETT, 1952: p. 176).

Os cenários e elementos cênicos também guardam fortes semelhanças entre as obras: o palco vazio de *Esperando Godot* sugere o vazio da alma de seus personagens e, por extensão, de toda humanidade. Nas rubricas podemos sentir o desconforto da espera diante de nossos olhos: "Uma estrada. Uma árvore. Entardecer." (*IBIDEM*: p. 09). A estrada, em questão, tem proeminente valor simbólico. O que viria depois dela? O paraíso? O inferno? Para onde nos levaria? Já no filme de Paz Encina, boa parte se passa na rede, em um dia na vida do casal protagonista. A contenção de elementos atinge também a *mis-en-scene*, tendo em vista que o filme se desenrola com cenários escassos e com economia elementos cênicos.

Quanto aos diálogos, se não apresentam semelhanças contundentes entre as duas obras, possuem características marcantes em cada uma delas: a diretora Paz Encina adota o dialeto guarani para ser expresso por seus personagens. E lança mão de recursos como *flashbacks* de lembranças passadas e narrativas que acontecem de maneira defasada das imagens que vemos, criando relações lúdicas entre o passado e o presente, e causando sensações de atemporalidade. No filme, faz-se presente a ausência através das lembranças faladas, de pequenas conversas entre os protagonistas, deles entre si ou de cada um consigo mesmo pensando em voz alta. Outra técnica utilizada pela diretora, segundo **Senderovsky**^x, são os jogos de repetições de palavras ou blocos textuais, discordâncias e/ou posições contrárias, nas conversas a dois. Os diálogos de *Hamaca Paraguaya* dão-nos a sensação de um espaço e um tempo diferentes do real, como sumidos no tempo em que o filho não tivesse ido à guerra para não voltar. Tudo ali é ausência e perdição, sem possibilidades de retorno, e com a necessidade de seguir a vida no dia-a-dia. A quietude e o entorno que sempre parece estar à espreita, são elementos que se apresentam como uma experiência extrema, alheio ao cinema convencional e coerente em sua totalidade.

De certa maneira, Beckett se apropria de recursos semelhantes em sua peça mais famosa. Lança mão de figuras de linguagem como a *oposição*, a *esticomítia* e a *repetição* para abordar a ideia de incomunicabilidade, tema contundente na sua obra como um todo. A *oposição*, pura, rápida e concisa sugere a paródia ou a caricatura da própria vida:

Vladimir: Obrigado a você.

Estragon: De nada.

Vladimir: Mas sim.

Estragon: Mas não.

Vladimir: Mas sim.

Estragon: Mas não. (BECKETT, 1952: p. 79)

A *esticomítia* - duelo verbal entre os personagens em oposição - é utilizada por Beckett apresentando um caráter lúdico:

Vladimir: Isto faz um ruído de asas.

Estragon: De folhas.

Vladimir: De areia.

Estragon: De folhas.

(*Silêncio*)

Vladimir: Elas falam todas ao mesmo tempo.

Estragon: Cada uma à parte.

(*Silêncio*)

Vladimir: Antes elas cochicham.

Estragon: Elas murmuram.

Vladimir: Elas fazem ruído.

Estragon: Elas murmuram. (*IBIDEM*: p. 88)

Quanto à *repetição*, figura de retórica de tão rico emprego, é utilizada por Beckett de duas maneiras diferentes: numa única fala, com os personagens repetindo várias vezes o mesmo termo, ou espaçadamente, tal qual um tema musical ou *leitmotiv*, evocando um conceito-chave. Inúmeros são os exemplos em *Esperando Godot*: o termo “*nada*” é usado num total de 50 vezes na peça; a frase “*a gente espera Godot*” (8 vezes). O termo “*talvez*” - que significa ausência de certeza - (24 vezes), e assim por diante. As repetições traduzem o tédio da vida, o eterno recomeçar. No que se refere à progressão dos diálogos, o jogo de perguntas e respostas alternado a longos silêncios,

como já fora observado, provoca um movimento minimalista, desprovido de sentido e minando qualquer possibilidade de comunicação entre os personagens.

O silêncio é outro elemento de considerável relevância nas duas obras. Para Beckett, o silêncio é a ausência de ruído, o nada, o fundo mudo que isola palavras e frases como isolados são os seus personagens. É parte integrante da linguagem e não pode existir sozinho, estando entre palavras ou sons e ilustrando as imagens. Se por um lado o silêncio beckettiano ressalta a palavra ampliando-lhe o valor, por outro, torna o texto quase intransponível, dificultando sua decifração completa, sobretudo se estivermos interessados em uma interpretação analítica das palavras.

Beckett delega ao silêncio uma forte dose de sugestões, empregando-o em diferentes matizes, mediante os termos “*pausa*”, “*um tempo*”, “*um tempo longo*”, “*um longo silêncio*” ou simplesmente, “*silêncio*” (BERRETTINI, 1977, p. 55-56). Na peça *Esperando Godot*, que inicia e termina com silêncio, temos 45 vezes no primeiro ato e 61 vezes no ato segundo a indicação de silêncio (sem o cômputo de pausas), enfatizando a imobilidade dos personagens.

Sobre o silêncio em *Hamaca Paraguaya*, Paz Encina nos diz:

“Quando falo em silêncio, falo de silêncio e de tempo. Um silêncio em que convergem solidão e tristeza, um vínculo que resiste a desaparecer, uma espera interminável e a busca do sentido da vida. Desta forma, cada silêncio representa um regresso a tudo e tem que se tomar o tempo necessário para expressá-lo. Quando concebi a estética temporal para *Hamaca Paraguaya*, decidi que cada imagem duraria o tempo que fosse necessário para expressar-se. Em cada plano os pequenos atos se mostram do princípio ao fim: um suspiro que termina, um abano que se agita e refresca o ambiente, o canto de uma cigarra, alguém que descasca e come uma laranja em tempo real. O que me interessa é que cada imagem capte não somente a beleza exata das coisas, mas também os momentos precisos que evocam um detalhe perfeito de cada um destes atos, que se observam na totalidade de seu desenvolvimento. Como se cada silêncio fosse uma página em branco”.^x

Encina afirma ainda:

“Esses silêncios se fazem presentes, as sequências principais se desenvolvem em um clima de silêncio lento, carregado de um sentido que se expressa sem ‘tapujos’, um silêncio que deixa nas cenas uma impressão temporal. Carregado de subentendidos e que geram uma intertextualidade em que o espectador participa abertamente, sendo que, o fundamental não somente reside na marca que deixa a ação, como no sentido que esta adquire na matriz da obra”.^x

A diretora discorre mais sobre o tema:

Decidi que não devia ter medo do tempo, embora, paradoxalmente, se trata de uma história com poucos diálogos, acredito que recrio um mundo que, antes de tudo, é o meu. Um mundo silencioso, em que o tempo separa as palavras, um tempo definido pela palavra “silêncio”, com que intenciono abarcar sutilmente todos os limites entre o presente e o passado. As sequências temporais se sobrepõem, a memória enganosa do presente desaparece. Semânticas novas e gritos silenciosos deixam descobertos os mal-entendidos que não são ditos, mas que se expressam, e as respostas pendentes nos permitem vislumbrar emoções que nunca se revelaram. Os silêncios são lançados ao ar e sugerem que podem desaparecer a qualquer momento, deixando-nos um instante sonoro como um rastro, um eco e um vazio sinistro. Isso é *Hamaca Paraguaya*.^x

Com essas palavras, Paz Encina define claramente a utilização desse elemento em seu filme.

A espera é a essência para desvendarmos as duas obras. É o elemento vital para se compreender e aproximar a peça de Beckett ao filme de Encina. Em *Hamaca Paraguaya* a espera do retorno do filho é a chave para a sua compreensão, pois representa a espera de todo o povo paraguaio. É em torno da figura do filho que as conversas entre o casal protagonista se desenvolvem. E a partir desta espera 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 desses elementos se concretize explicitamente na cena, sendo representados apenas por sons (como os latidos da cachorra ou o barulho do trovão). Cada um desses 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 do filho – pois é a ele que ela (a cachorra) pertencia – sendo, 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. Desse modo, os personagens pendulam entre querer que a cachorra lata, expressando a existência do filho sumido, e querer que ela pare de latir, deixando de lembrar-lhes que este filho não voltou. Quanto à espera da chuva, que é também simbolizada pela sonoplastia dos trovões, não temos garantias concretas que ela exista e que um dia cairá (a não ser, é claro, pelos

pingos que se ouvem no final do filme ao subirem os créditos. Mas esta chuva, no entanto, não chega para aqueles que ali agonizam, e sim, para as gerações vindouras).

Supõe-se que a narrativa se refira à Guerra do Chaco. Mas, a guerra anunciada parece mais simbólica que todas as perdas que a crise com a Bolívia na disputa pela região do Chaco causou. Habilmente Paz Encina retira a força política do argumento e a espera pelo fim da guerra e o retorno do filho confundem-se com a espera pela chuva que nunca vem. E ao relacionarmos a compreensão do povo guarani acerca dos fenômenos naturais, inclusive os meteorológicos, com elementos da estética do filme representados pelas panorâmicas que mostram o céu, o trovão, a tempestade anunciada, podemos entender que a espera é não só da água que lhes mantenha a terra, mas de maneira existencial, lhes mantenha em contato com os deuses, isto é, com a própria esperança. E, de modo mais direto, ao fazer um filme falado 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 atual povo paraguaio.

Por fim, a chuva nos faz compreender que há alguma esperança para o Paraguai das gerações futuras e, embora ela não caia durante o filme todo, criando uma sensação de pessimismo, quando a narrativa termina e a tela escurece, ouvimos o barulho das gotas tocando a terra, num vislumbre pós-filme, causando alívio ao espectador. Nesse sentido, a narrativa parece querer dizer que, embora existam no Paraguai chances de mudanças, a vida de Ramón e Cândida continuarão secas. Não é para eles que a chuva cai, mas para as gerações seguintes, mesmo que o filho não tenha retornado e a promessa messiânica nunca tenha se realizado, pode-se ainda haver esperança, pode-se ainda haver crença, pode-se ainda haver chuva.

Em *Esperando Godot* a espera também é assunto central. Vemos no ato de esperar, um aspecto essencial e característico da condição humana. Os personagens de *Godot*, assim como aqueles que os assistem, estão sempre esperando alguma coisa: um acontecimento, a chegada de uma pessoa ou até mesmo a morte. É no ato da espera que experimentamos o fluxo do tempo em sua forma mais pura, mais palpável. Em atividade tendemos a esquecer a passagem do tempo, mas se estamos apenas esperando passivamente, temos de esperar a ação do próprio tempo. Como Beckett afirma em sua análise sobre Proust:

“Não há escapatória das horas e dos dias. Nem do amanhã nem do ontem, porque o ontem nos deformou ou foi deformado por nós... ontem não é um marco que foi ultrapassado, mas uma pedra quotidiana na repisada estrada dos anos, e irremediavelmente parte de nós, integrado em nós, pesado e perigoso. Não é apenas que estejamos mais cansados por causa de ontem, tornamo-nos diferentes, não somos mais o que éramos antes da catástrofe de ontem” (BRATER, 1989, p. 2-3).

O fluxo do tempo nos confronta com o problema da existência. Se Godot é o objeto do desejo de Vladimir e Estragon, parece natural que fique eternamente fora de seu alcance. E faz sentido que o mensageiro que serve como elemento de ligação entre eles e o suposto Godot deixe de identificar os dois. Na versão original da peça, o garoto que aparece no segundo ato é o mesmo do primeiro, no entanto, ele nega que jamais tenha visto os dois vagabundos anteriormente, além de afirmar que aquela é a primeira vez que serve de mensageiro de Godot. Quando Pozzo e Lucky aparecem pela primeira vez, nem Vladimir nem Estragon parecem reconhecê-los; Estragon chega a pensar que Pozzo é Godot. Entretanto, quando os dois saem, Vladimir comenta que eles mudaram muito desde a última vez em que tinham aparecido. Estragon insiste em que não os conhecia:

Vladimir: Conhece, sim.

Estragon: Não conheço, não.

Vladimir: Pois digo que conhecemos. Você se esquece de tudo. (*Pausa. Para si mesmo*) A não ser que não sejam os mesmos...

Estragon: Então porque é que eles não nos reconheceram?

Vladimir: Isso não quer dizer nada. Eu também fingi que não os reconheci. E, além do mais, nunca ninguém nos reconhece. (BECKETT, 1952: p. 13)

No segundo ato, quando Pozzo e Lucky reaparecem, estão deformados pela ação do tempo: Pozzo está cego e Lucky está mudo, como já foi afirmado anteriormente. Vladimir e Estragon novamente têm dúvidas sobre serem eles ou não as mesmas pessoas que encontraram na véspera. Nem mesmo Pozzo se lembra deles:

Pozzo: Não me lembro de ter encontrado quem quer que seja ontem. Mas amanhã não me lembrarei de haver encontrado quem quer que seja hoje. (*IBID.*: p. 88)

Esperar é experimentar a ação do tempo que constitui mudança constante. E, no entanto, como parece não acontecer nada de real na peça, essa mudança é mera ilusão.

Para Beckett, a atividade ininterrupta do tempo é auto-derrotadora, sem objetivo e, consequentemente nula:

“Quanto mais as coisas mudam, tanto mais permanecem as mesmas. E isso constitui a terrível estabilidade do mundo. Todo dia é igual ao outro, e quando morremos, podemos muito bem nunca ter existido” (BERRETTINI, 1977: p. 64).

Pozzo exclama em seu texto final:

Pozzo: Ainda não acabou de me torturar com seu maldito tempo? ... um dia, será que isto não basta para você, um dia, como qualquer outro dia, ele ficou mudo, um dia fiquei cego, um dia vamos ficar surdos, um dia nascemos, um dia vamos morrer, no mesmo dia, no mesmo segundo... deram à luz sobre uma tumba, a luz brilhou por um instante, e aí é noite de novo. (BECKETT, 1952: p. 89)

Mesmo assim Vladimir e Estragon vivem de esperanças: esperam Godot, cuja chegada fará parar o fluxo do tempo:

Vladimir: Talvez hoje à noite possamos dormir na casa dele, no quentinho, no seco, de barriga cheia, na palha. Vale ou não vale a pena esperar por tudo isso? (*IBID.*: p. 30)

Passagem que sugere a compensação da espera, o sentido de haver chegado a um porto estável. Esperam ser salvos da evanescência e da instabilidade da ilusão do tempo e encontrar paz e permanência fora dela.

A espera por Godot é mostrada como sendo essencialmente absurda. E esse é um dos aspectos da peça que nos leva a supor que exista uma solução melhor para a difícil situação em que se encontram os dois vagabundos, e que eles mesmos preferem a esperar por Godot: o suicídio.

Vladimir: Devíamos ter pensado nisso quando o mundo era jovem, nos noventa... de mãos dadas, do alto da Torre Eiffel, entre os primeiros. Naquele tempo éramos respeitáveis. Agora é muito tarde. Nem iam deixar nós subirmos. (*IBID.*: p. 11)

Embora permaneça a solução favorita, é inatingível para os dois protagonistas, em virtude de sua incompetência ou de sua falta de instrumentos para atingi-lo. É justamente o desapontamento diante do fracasso em suas tentativas de suicídio que Vladimir e Estragon estão racionalizando ao esperar, ou fingir esperar Godot.

Segundo a pesquisadora Eva Metman, “a função de Godot parece ser a de manter inconscientes os que dependem dele” (METMAN, 1960: p. 51). A vista disso, a esperança, o hábito da esperança, de que Godot pudesse aparecer no final, é a última ilusão que impede Vladimir e Estragon de enfrentar a condição humana e a si mesmos à rude luz da plena conscientização. Ao final, no momento em que Vladimir está a ponto de compreender que esteve sonhando e que precisa acordar e encarar o mundo chega o mensageiro de Godot e restaura as esperanças, lançando-o novamente à passividade da ilusão. A rotina de esperar Godot representa o hábito que nos impede de alcançar a consciência dolorosa, porém, fértil da plena realidade da existência. O tédio da vida é substituído pelo sofrimento da existência. A esperança da salvação pode ser uma pura evasão do sofrimento e da angústia que nascem da confrontação com a realidade da condição humana.

Existe um paralelo surpreendente entre a filosofia existencialista de Jean-Paul Sartre e a intuição criadora de Beckett que nunca expressou qualquer atitude existencialista. Se para Beckett, tanto quanto para Sartre, o homem tem o dever de encarar a condição humana como reconhecimento de que na raiz de nossa existência está o nada, a liberdade e a necessidade de nos recriarmos constantemente por intermédio de uma sucessão de escolhas, então Godot pode muito bem se tornar a imagem do que Sartre chama de “má-fé” – “O primeiro ato de “má-fé” consiste na fuga daquilo que não pode ser evadido na fuga do que *somos*” (SARTRE: p.111).

Embora tais paralelos sejam esclarecedores, não devemos ir muito longe à tentativa de identificar a visão de Beckett ou o olhar de Paz Encina, com qualquer escola filosófica. Uma das peculiaridades das duas obras é justamente a de abrir aos nossos olhos tantas perspectivas diversas. Passível de interpretações psicológicas, religiosas ou filosóficas, essas obras permanecem, acima de tudo, um poema sobre o tempo, a evanescência, o enigma da existência, o paradoxo da mutabilidade e da estabilidade, da necessidade e do absurdo.

Referências Bibliográficas

ANDRADE, Fábio de Souza. *Samuel Beckett - O silêncio possível*, Ateliê

Editorial, 2001.

BERRETTINI, Célia. *A Linguagem de Beckett*, Editora Perspectiva, 1977.

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.

BRATER, Enoch. **Why Beckett**, New York, Thames and Hudson Inc, 1989.

COURTHÈS, E. **Entrevista a Paz Encina**

<http://laquimera.wordpress.com/2008/05/16/hamaca-paraguaya/>

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

1958.

METMAN, Eva. *Reflections on Samuel Beckett's Plays*, Journal of Analytical

Psychology, 1960.

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

1998. SITE do 15º Festival Del Cine Paraguayo:

<http://www.mre.gov.py/es/cine.asp>

SARTRE, Jean-Paul. **L'Être et l'Ê Néant**

SENDEROVSKY, Leo Aquiba. **Crítica de Cine.com**

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:

Vol. 1, nº 6, Ano VI, Dez/2009 ISSN – 1808 -8473 61- Baleia na Rede - Revista

online do Grupo Pesquisa em Cinema e Literatura. Hamaca Paraguaya
(Paraguai, 2006). Direção: Paz Encina. 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, 2009.

AUTOR: FERNANDO MESQUITA DE FARIA

PÓS-GRADUAÇÃO – NÍVEL DOUTORADO

ORIENTADORA: Profª Dra. Alai Garcia Diniz

UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA CATARINA