

ESPECULAR UM CINEMA DE FRONTEIRAS: a experiência contra-anestésica em EAMI, de Paz Encina¹ SPECULATING A BORDERLAND CINEMA: the Counter- Anesthetic Experience in EAMI, by Paz Encina

Ana Clara Mattoso ²

Resumo: Diante do que hoje compreende-se como Antropoceno — o momento da história em que o impacto da ação humana no planeta inaugura, para diversas linhas científicas, uma nova era geológica —, algumas obras cinematográficas parecem comprometidas em instaurar um imaginário diferente das narrativas hegemônicas de fim. Neste artigo, busco especular contornos para um possível cinema de fronteiras realizado no contexto latino-americano, partindo do filme EAMI (2022), da realizadora paraguaia Paz Encina. Para isso, recorro à análise de estratégias visuais e narrativas que contribuem para acionar uma experiência espectral mais desperta e menos anestésica, sob a chave de Susan Buck-Morss. Como, portanto, ativar a potência de agir em espectadores anestesiados pelo regime de visualidade antropocêntrica? Aposto nas sensorialidades contra-anestésicas como forma de nos reorientarmos em meio às ruínas coloniais que assombram nossos territórios e conjuram nossas imagens.

Palavras-Chave: Visualidade antropocêntrica. Fronteiras. Sensorialidades contra-anestésicas.

Abstract: In the context of what is now recognized as the Anthropocene — the moment in history when the impact of human action on the planet marks, for various scientific fields, the beginning of a new geological era — some cinematic works seem committed to envisioning an imaginary that diverges from the hegemonic narratives of collapse. In this article, I seek to speculate on the contours of a possible borderland cinema produced within the Latin American context, taking as a starting point EAMI (2022), by Paraguayan filmmaker Paz Encina. To do so, I analyze visual and narrative strategies that contribute to activating a more awakened and less anesthetized spectral experience, drawing on Susan Buck-Morss. How, then, can we activate the power of acting in spectators numbed by the anthropocentric regime of visibility? I propose counter-anesthetic sensorialities as a means of reorienting ourselves amid the colonial ruins that haunt our territories and conjure our images.

Keywords: Anthropocentric Visibility. Borderlands. Counter-anesthetic sensorialities.

¹ Trabalho apresentado ao Grupo de Trabalho Estudos de Cinema, Fotografia e Audiovisual. 34º Encontro Anual da Compós, Universidade Federal do Paraná (UFPR). Curitiba - PR. 10 a 13 de junho de 2024.

² Ana Clara Mattoso: PPGCOM - UFRJ, doutoranda, anacmattoso@gmail.com.

1. Introdução

O cinema de fronteiras³ é um cinema que olha e toca. Para chegar nessa possível proposta conceitual, parto de uma intuição sobre a emergência de um determinado cinema contemporâneo que irrompe diante do que hoje entendemos como Antropoceno⁴ (COSTA, 2022) — a nova era geológica marcada pelas ações antrópicas nos territórios —, e que endereça as crises atuais não apenas em suas temáticas e sujeitos, mas por meio de experiências espectatoriais mais despertas. Elaborarei, portanto, algumas notas a respeito da feitura de imagens em um contexto de colapso ecológico específico, as fronteiras, ou territórios fronteiros, da América Latina. Minha hipótese é que parece haver entre essas obras, estratégias narrativas, estéticas e sensoriais que, em si mesmas, buscam desestabilizar um olhar por vezes conformado a um regime de visualidade homogeneizante e anestésico, ou, *anestésico*, sob a chave de Susan Buck-Morss (1996). Mais especificamente, interessa-me, neste artigo, pensar a partir de uma análise do filme *EAMI* (2022), de Paz Encina, diretora paraguaia, cuja estrutura e linguagem narrativas ativam uma *contravisualidade* (MIRZOEFF, 2014, p. 226)⁵ ao regime *anestetizante* e colonizante de produção de imagens hegemônicas. A partir de elementos que correspondem ao que compreendo como *sensorialidades contra-anestéticas*, a obra de Encina atravessa o silêncio das memórias relegadas, e conjura uma abertura sensorial para que possamos finalmente encontrá-las.

Assim, justamente pensando em território e em filmes atrelados a um fazer territorial⁶ que é também um agenciamento, proponho *terras fronteiriças*, uma disposição que diz menos

³ Essa proposta relaciona-se intrinsecamente com o cinema intercultural de Laura Marks, uma proposta que reflete cinemas não hegemônicos produzidos no contexto pós-colonial (ver: MARKS, Laura. *The Skin of The Film – Intercultural Cinema, Embodiment and the Senses*, 2000). No entanto, busco uma diferenciação conceitual por estar abordando os limites entre territórios, o que chamo de terras fronteiriças, com um foco em obras que dimensionam questões relacionadas ao colapso ecológico e as cisões entre natureza e cultura, além de, no momento, sugerir um recorte de filmes produzidos na América Latina.

⁴ “A humanidade começou a influir profundamente na geologia e na ecologia, os efeitos das atividades humanas – digo, “humanas” pensando nessa civilização tecno-industrial-capitalista – se fazem sentir mesmo nos extratos mais profundos da Terra, nos fluxos biogeoquímicos. A natureza, que parecia só uma coisa que estava ali, uma fisicalidade dada de uma vez por todas, começa a se transformar e a reagir.” (COSTA, 2022, p. 45) Para um debate mais aprofundado sobre as questões específicas do Antropoceno, indico, além desse texto, as falas e artigos da filósofa Alyne Costa.

⁵ Ver: “Visualizing the Anthropocene”. No artigo, Nicholas Mirzoeff (2014) remonta a origem do conceito de “visualizing” ao uso bélico da guerra; uma contravisualidade agiria no sentido de criar as ferramentas para desarticular os sistemas visuais do Antropoceno, a partir de um fortalecimento das práticas comuns e de um outro imaginário de resistência ao capitalismo predatório.

⁶ Não irei me aprofundar nessa proposição neste artigo, mas gostaria de ressaltar a leitura do artigo de Beatriz Furtado, “Inventando territórios, fazendo cinema”, publicado em 2023 pela Compós. Nele a autora aborda a obra de Adirley Queirós e elabora a noção de um cinema que não é desvinculado de um fazer territorial. Para isso, Furtado se apoia no conceito de território em Milton Santos.

sobre limites geográficos, e mais sobre os trânsitos e vivências experimentados em fronteiras vivas.⁷ Nelas, estabelece-se uma zona nebulosa entre os ditos meios naturais e urbanos, a civilização e os povos da floresta, um entrelugar que pressupõem ora desavenças, ora alianças inesperadas entre os diferentes seres que ali habitam. Em terras fronteiriças as imagens corporificam um espaço liminar; são memórias fabuladas, esboroadas, lacunares. Elas são estabelecidas na ausência, no que falta, e não se interessam em simplesmente amaciar o vazio, mas querem permanecer nele, sustentando-o e escavando-o até que as camadas soterradas possam ser tateadas. Tocadas.

Ruínas e florestas compõem um binômio que, em terras fronteiriças, demarcam pontos cardeais; para uma melhor visualização, imagine o espaço terrestre, agora imagine a civilização humana, com suas arquiteturas, indústrias e tecnologias, que se impuseram desordenadamente sobre os biomas da chamada natureza, provocando, com isso, a eventual cisão da cultura, que se separa do meio natural como se, dele, nunca tivesse sido parte. No entanto, hoje, no que reconhecemos como Antropoceno, a natureza tida como recurso passivo muda de posição, assume os ares de Gaia (LATOURETTE, 2020), que reage às ações antrópicas e provoca em nós, seres humanos, a mesma passividade que antes era conferida a ela.

Como, portanto, reativar a potência de agir (SPINOZA, 2021) desse corpo cujos sentidos foram anestesiados não só pela sensação de imobilidade diante da emergência climática, mas por uma série de estratégias e artifícios modernos de desconexão com a realidade material. Entre eles estão os meios de comunicação e a indústria cultural, na qual o cinema irrompe e se projeta como uma das plataformas principais de produção de imaginários. Estes podem se conformar ao modelo político em voga, colaborando com a moldagem de um espectador passivo, anestesiado, e disponível a se domesticar às narrativas hegemônicas de progresso. Ou, em outros casos, como ilustra Susan Buck-Morss (1996), podem até mesmo facilitar a aderência ao fascismo e a outros sistemas de violência, como àqueles interessados nos discursos e práticas de atualização do neocolonialismo.

Contudo, concordando com a qualidade do cinema de criar novos imaginários, ou fortalecer narrativas existentes, há também, desde a sua fundação, filmes comprometidos com uma imaginação política (WIELDEMANN, 2023) que estabeleça entradas para visualizar

⁷ Para um aprofundamento no conceito de fronteiras vivas, ver ANZALDÚA, Gloria. *Borderlands: the new mestiza* = La Frontera, 1987.

possibilidades de mundos diferentes daqueles impostos pelas imagens hegemônicas. Para Sebastien Wiedemann, filósofo e realizador colombiano, essas rupturas são pontes e interseções ontológicas que não reduzem as diferenças, pelo contrário, intensificam a experiência (Ibid., p.189). “Que imaginação política os tempos em que vivemos nos demanda? Como as imagens e audiovisuais com sua força especulativa e fabulatória podem dar pistas ou pelo menos podem fazer ressoar este problema?”⁸ (WIEDEMANN, 2023, p. 192). É, nesse sentido, que Wiedemann categoriza um cinema especulativo como

Uma proposta em que o estético se conecta com o cosmológico, em que o cinema, em seu nomadismo, deixa de ser um objeto para se tornar uma disposição relacional, uma ecologia de modos de experiência cinematográfica que, ao se perguntar pelo mais-que-humano e não ser indiferente ao colapso socioambiental que vivemos, instaura possibilidades para uma cosmopolítica da imagem. (WIEDEMANN, 2023, p. 193)⁹

O cinema de fronteiras que proponho dialoga com o cinema especulativo de Wiedemann de modo a fazer germinar também um novo léxico para dar conta das problemáticas estéticas contemporâneas. No entanto, também busco em conceitos como a duração em Bergson e o cinema de fluxo, possíveis reverberações históricas na execução de imagens que são também ruínas, pois são passagens, rastros de um passado extrativista e colonial que insiste em se atualizar. Ao mesmo tempo, são em meio a esses restos que algo novo irrompe, algo que ainda não sabemos formatar. O que se segue é uma sugestão de contorno, algo que se pretende vivo assim como as terras fronteiriças onde brotam essas imagens.

2. Duração, ausência e reinvenção

A história do mundo, de um mundo, começa com um ovo. Uma casca rígida protege as células em mutação, que se transformam até que a vida finalmente seja formada, rompendo as margens que a separam da terra. A vida, porém, nunca irrompe dos pequenos ovos de *EAMI*, ela se conserva dentro deles, intacta, por mais de oito minutos de tela, que mais parecem eras, na primeira cena do filme.

⁸ Tradução minha. No original: Que imaginación política piden los tiempos que vivimos? Como las imágenes y audiovisuales con su fuerza especulativa y fabulatoria nos pueden dar pistas o por lo menos pueden hacer ressonar este problema?

⁹ Tradução minha. No original: Una propuesta en la que lo estético se conecta con lo cosmológico, en la que el cine en su nomadismo deja de ser un objeto para devenir una disposición relacional, una ecología de modos de experiencia cinematográficos que al preguntarse por lo más que humano y no ser indiferente al colapso socioambiental que vivimos, instaura posibilidades para una cosmopolítica de la imagen. (p. 193)



FIGURA 1 – Frame de *EAMI* (2022) – Paz Encina

Fincados em uma paisagem arenosa, inóspita, no chão seco do Chaco Paraguai, os ovos não se alteram, independente do tempo que passa. O vento sopra, uma coloração vermelha invade, retorna uma trêmula claridade que permite perceber a paisagem, então o escuro, o breu em todas as suas variações, e ao redor, o que mudou? Eis-nos ali, obrigados a permanecer, assim como os ovos, diante daquele plano fixo cujo único movimento é o da própria passagem do tempo apreendida pelos trabalhos sonoro e de cor, recursos audiovisuais que nos transportam para um território desconhecido, mas que, ainda assim, ativam uma memória corporal, um sopro familiar no aparato sensório.

Essa sensação de acessar uma imagem que ressoa, mas que não se conecta nem com a História oficial, nem com a história privada, para a filósofa Laura Marks, em seu livro *The Skin of The Film*, evoca as *imagens-lembrança* de Gilles Deleuze, um tipo específico de *imagem virtual* que não se corresponde diretamente com nenhuma memória específica de *passado preservado*, e justamente por isso “irrompem num apelo para contar as histórias esquecidas das quais são o index.”¹⁰ (MARKS, 2000, p.71). Enquanto assumem seu caráter espectral, quase onírico, flutuando em algum espaço nebuloso da memória, as imagens-lembrança corporificam os próprios rastros de um evento cuja representação foi apagada (Ibid., p.50).

A partir desse violento apagamento, dessa obliteração de uma memória pessoal ou coletiva, os meios representativos são, portanto, bloqueados, precisando encontrar alguma brecha para existirem, algum outro dispositivo de corporificação. É bem aí, bem nesse ponto

¹⁰ Tradução minha. No original: “cry out to tell the forgotten histories of which they are the index.”

da falha de concretude da lembrança, no ponto em que não há reconhecimento, que a história (*estória*) é criada. Ou reinventada. Ao nos depararmos com uma imagem óptica sem referência em nossa memória, ela se atrela às imagens virtuais de sonhos, fantasias, ou à sensação de um passado geral irrastrável, para produzir uma narrativa própria, singular e fabulada, mas, ainda assim, verdadeira. “Quando a lembrança falha, a história deve ser falsificada criativamente, para assim chegar na verdade.” (Ibidem.).¹¹

Nessa ausência ou desaparecimento do tempo ou, em outros termos, na feitura de um tempo indiferente à cronologia humana, o tempo da memória das rochas e dos rios, o conceito bergosiano de duração parece se esgueirar, como se anunciasse que ainda é pertinente. Nas palavras de Lapoujade (2017), a duração apontaria para uma concepção diferente da matéria, a matéria da qual o mundo é formado e logo, da qual os seres são também constituídos. O tempo assume então uma personalidade mais vibrátil, que flui profundamente dentro de nossos corpos, nos informando sobre nossa presença no aqui-agora. Esse estado presentificado é um estado de fluxo temporal – assim como o som que existe e dura pela sua vibração, existe e dura porque vibra –, nós também existimos porque duramos. Existimos através da duração, ou melhor, existimos porque *somos* duração.

O tempo, em Bergson, contraria àquele da inteligência, o vasto plano superficial em que tudo se desdobra horizontalmente no espaço, segundo a lógica da representação (Ibid., p. 12), para assumir um tempo vertical e profundo da intuição, que caminha ao lado do outro, mas atende e opera a partir de uma natureza diferente. A duração, contudo, é independente do tempo que escoar, ou das mudanças e afetos por ele engendrados, ela é o movimento em si. Isto é, o próprio fluir, o próprio escoar, a própria diluição de fronteiras. Desse modo, o “ser” assume seu caráter transitório. Mais uma vez, é o próprio movimento que se apresenta enquanto duração.

Vieira Jr. (2020, p. 30) utiliza as mesmas palavras para descrever o cinema de fluxo: “Escoamento do tempo como duração e experiência (ou seja, uma produção de “eternos presentes” a cada plano) (...) uma composição de imagens e ambiências que valorizaria uma fluidez intersequencial”. Esse vocabulário em comum não é, evidentemente, nenhuma coincidência, uma vez que o cinema enquanto linguagem possui uma extensa conversa com as teorias filosóficas que buscam a percepção e a construção de outros imaginários sobre os modos

¹¹ Tradução minha. No original: “When remembrance fails, the story must be creatively falsified in order to reach the truth.”

de experienciar o espaço-tempo, entre elas, a consagrada Imagem-Tempo e Imagem-Movimento deleuzianas, que possui suas próprias interlocuções com o tempo, a matéria e a memória bergsonianas.

Em *EAMI*, instaura-se o espaço do entre; nele não precisamos escolher se somos observadores ou observados, nele nos contentamos, ou, nos inquietamos, com a oscilação contraditória de seu movimento de diástole e sístole a partir de seu ponto central, o ponto de inquietude, de suspensão, de entremeio (DIDI-HUBERMAN, 2010, p.77). A vida dos seres-duração perturba nossas fronteiras de humanidade e parece zombar dos cânones civilizatórios. Somos pedra ou bicho? Humanos ou pássaro? Lançam-nos tal pergunta, e, inertes em nossos casulos supostamente protegidos, não temos a resposta.

A criação de uma nova verdade também se transmite em *EAMI* por aquela sensação de indeterminação temporal que sentimos ao acompanhar o tempo passar (soprar) e os ovos daquela sequência inicial não se alterarem. O tempo cronológico é ali suspenso, pairando em algum lugar entre a tela e os espectadores. Arrisco dizer que a entrada no fluxo singular da duração aconteça nesse espaço-tempo que flutua. E isso não necessariamente pela escolha de um plano longo, uma vez que, como demonstra Hermano Callou em seu artigo “A duração filmica como um problema da teoria e da crítica de cinema”, estes podem ser cheios de ações e inquietude, como acontece em muitos filmes dos mais variados gêneros, inclusive o experimental. Logo, a experiência da duração depende menos da quantidade de minutos transcorridos, do que do campo do sensório, uma vez que “o cinema não apenas toma tempo, mas torna o próprio tempo sensível.” (CALLOU, 2022, p. 5).

Apesar disso, o cinema contemporâneo vem investindo nos planos que se estendem com um interesse de “se prolongar indefinidamente, como se assombrado pelo sonho de um interminável contínuo” (Ibid., p. 11). Em *EAMI*, que, de algum modo, se filia ao chamado *slow cinema* (DE LUCA, 2016) e ao cinema de fluxo contemporâneo (Oliveira Jr., ano), o plano longo, quando associado a outras composições e escolhas cênicas, conduz os espectadores a uma imersão sensorial na qual o encadeamento de modulações dramáticas dos cinemas narrativos clássicos deixa de ser requisitado. A entrada no regime sensório acontece a partir de uma compreensão da obra cada vez mais independente de uma relação causal e lógica, o que libera o corpo para criar suas próprias conexões e ativar memórias antes anestesiadas.

3. Nas ruínas de terras fronteiriças

Além da sequência inicial, outros planos longos e fixos compõem o filme de Encina, muitos deles trabalhando em uma perspectiva similar, que chamo aqui de perspectiva do chão. Nela, o solo se destaca da paisagem e conclama um olhar para o que está sob os nossos pés: a terra que habitamos e que vem sendo profundamente esgotada pelos modos extrativistas de produção modernos. São com esses enquadramentos e tempos que o próprio território é privilegiado, e não apenas pela disposição do quadro, mas pela abertura dos planos gerais que transmitem uma sensação de imensidão, como se a paisagem fosse — e é — viva e infinita, recusando a ideia de controle e domínio do homem sobre a chamada natureza.

Nesses solos, as personagens cultivam uma presença, seja àquela dos ovos que permanecem, ou da criança que caminha à distância, ou da anciã que, sentada por um longo tempo de olhos fechados, parece anunciar que não abandonará a sua terra. Em geral, a escala priorizada pela fotografia nos planos abertos localiza os seres humanos e outros animais em sua pequenez, ao mesmo tempo que, ao dimensioná-los dessa forma, transmite o pertencimento mútuo entre território e as vidas que nele se fazem, uma vez que as formas se confundem e se fundem.



FIGURA 2 – Frame de *EAMI* (2022) – Paz Encina

Adentramos, assim, nas terras fronteiriças de *EAMI*, mais especificamente, o Chaco Paraguai, a maior floresta tropical seca da América do Sul, e a área com o maior índice de desmatamento planetário. O Gran Chaco se estende por outras fronteiras além do Paraguai, incluindo a brasileira, onde não é reconhecido enquanto bioma. Sob o risco de extinção pela presença agressiva do agronegócio e da agricultura industrial com foco em biocombustíveis,

estima-se que mais de metade de todas as suas aves poderão estar extintas entre 10 e 25 anos.¹² Dividido em chaco seco e úmido, este último é hoje formado por grandes lagos salgados tomados pela presença ostensiva de diversas espécies de pássaros.

Esses animais, contudo, como um reflexo do fato de sua gradual extinção, praticamente não existem em imagem no filme de Encina. O desaparecimento das aves é assim tematizado por sua própria ausência — nos ovos que não são chocados, no ninho abandonado, nas sombras que sobrevoam apenas em silhuetas. Laura Marks (2000) aborda em suas análises do cinema intercultural,¹³ ao qual *EAMI* se aproxima, a dimensão lacunar como um dos modos de contravisualidade dos filmes pós-coloniais, ou contracoloniais, para remeter ao pensamento de Nêgo Bispo (2023). A autora se debruça sobre as telas pretas utilizadas em muitas obras interculturais experimentais que denunciam o apagamento da história não hegemônica, mas também das vidas que as protagonizam. Este recurso é efetuado e enfatizado pela sonoplastia, seja em narrações *voice-over* ou no desenho de som. *EAMI* dialoga com essa estratégia ao incluir o canto dos pássaros na paisagem sonora de suas terras fronteiriças, numa tentativa, quem sabe, de sinalizar que eles ainda resistem, mas que, assim como outros seres, entre eles seres humanos, precisam viver um processo de fuga para sobreviver e encontrar alguma liberdade.¹⁴

¹² Disponível em: <https://ecoa.org.br/gran-chaco-o-bioma-esquecido/> acesso em: 15/12/2024

¹³ Cinema intercultural, segundo Laura Marks, 2000, p.1: “Intercultural cinema is characterized by experimental styles that attempt to represent the experience of living between two or more cultural regimes of knowledge, or living as a minority in the still majority white, Euro-American West. The violent disjunctions in space and time that characterize diasporan experience—the physical effects of exile, immigration, and displacement—also, I will argue, cause a disjunction in notions of truth.” Tradução minha: O cinema intercultural é caracterizado por estilos cinematográficos experimentais que tentam representar a experiência de viver entre dois ou mais regimes culturais de conhecimento, ou de viver como uma minoria num Ocidente euro-americano ainda majoritariamente branco. As rupturas violentas no espaço-tempo que caracterizam a experiência da diáspora — os efeitos físicos do exílio, da imigração e do deslocamento — também provocam, como argumentarei, uma ruptura nas noções de verdade.

¹⁴ Para um pensamento sobre a fuga como modo de liberdade, ver: Touam Bona, Dénètem. Cosmopoéticas do refúgio. 2020



FIGURA 3 – Frame de *EAMI* (2022) – Paz Encina

No filme, os animais não são apenas coadjuvantes que povoam o território fílmico, mas são também elementos distintivos da própria mitologia encenada. Eami, protagonista do filme, era um pássaro, hoje é uma menina indígena Ayoreo-Totobiegosode de cinco anos. A entidade mulher-deusa-pássaro chamada Asoja se transmuta em qualquer corpo, vegetal, animal ou imaterial, e sua encarnação em Eami é o que costura a narrativa de Paz Encina. Não à toa, Eami significa Floresta e Mundo, na língua nativa que escutamos ao longo de todo o filme. Os Ayoreo-Totobiegosode, assim como os pássaros, os mamíferos, as árvores, os lagos e a própria terra do Chaco Paraguaio, estão desaparecendo. Sua floresta e seu mundo desaparecem simultaneamente, uma vez que um é indissociável ao outro. A narração em um idioma que a maioria dos espectadores desconhece é proposital, e para além de ser a única forma possível de contar essa história, uma história oprimida pelo mundo euro-americano ocidental e seu aparato cognitivo, ela funciona também como uma estratégia de deslocamento e de convocação à imersão em fronteiras cambiantes.

Apesar de seu caráter criativo, terras fronteiriças são também espaços de fricção e contaminação, laboratórios modernos a céu aberto onde indústrias, mineradoras, e outras personagens do progresso neoliberal se inscrevem, alterando fluxos migratórios, leitos de rios, solos e atmosfera, comprimindo os limites entre florestas, matas e outros ecossistemas, e a sociedade. Animais não humanos passam a frequentar residências, a atravessar ruas, a se alimentar de ultraprocessados e a encostar seus modos de vida nos nossos, contaminando-se com nossas doenças, contaminando-nos com as suas. Humanos violentados pela colonização e extrativismo também se contaminam, adoecem de corpo e espírito. Ambos, animais não humanos e humanos violentados, tornam-se fetiche. Objeto de culto ou de desprezo, mas

sempre um *outro* — seja no cinema hegemônico, nos zoológicos ou nas páginas dos livros e noticiários de televisão. Anna Tsing, antropóloga estadunidense, conceitua esses processos de contaminação de fronteiras entre territórios e seres como *diversidade contaminada*, um tipo de adaptação que “emerge como os detritos da destruição ambiental, da conquista imperial, dos fins lucrativos, do racismo e da norma autoritária — assim como do devir criativo. Nem sempre é bonita, mas é quem somos e o que temos disponível como parceria para uma terra habitável.” (TSING, 2019, p.23).

Somos então lançados nas terras fronteiriças de *EAMI* a partir daqueles ovos, que sintetizam a possibilidade de reinvenção do povo Ayoreo-Totobiegosode diante das ruínas do Chaco Paraguai e da dizimação de sua população. Os ovos podem ser, portanto, uma alegoria ao que irrompe e escapa aos processos de destruição e desaparecimento. Nesse sentido, as ruínas também falam de uma experiência afetada, machucada. A crise endereçada em *EAMI* não é apenas ecológica, social, política, mas é também uma crise de imaginários que já foi destacada por diversos teóricos da comunicação e da imagem na modernidade, como Walter Benjamin, e segue sendo elaborada em meio aos regimes contemporâneos e a acentuação de uma saturação do sistema perceptivo e sensorial, que anestesia os olhos ao choque — nos termos benjaminianos em conversa com a psicanálise, aquilo que intercede à memória, liberando-a para devolvê-la à experiência.¹⁵

Como, portanto, desanestesiá-lo? Como ativar outros tipos de espectralidade entre os corpos da feitura fílmica, do próprio filme e do espectador? Susan Buck-Morss traça uma análise sobre a captura da experiência em que o sistema sinestético, numa tentativa de proteger a psique do trauma do choque, passa a entorpecer o organismo, insensibilizando os sentidos e reprimindo a memória. Nosso sistema de contato com o mundo torna-se, assim, um sistema anestésico que agora, diante do regime de visualidade do Antropoceno, demanda de nós, realizadores e espectadores, uma reaprendizagem sobre modos de olhar e sentir o mundo.

Nesta situação de “crise da percepção”, já não se trata de educar o ouvido rude para ouvir música, mas de lhe restituir a audição. Já não se trata de treinar os olhos para ver a beleza, mas de lhe restaurar a “perceptibilidade”. O aparato técnico da câmera, incapaz de “devolver o nosso olhar”, apreende a indiferença dos olhos que se

¹⁵ Segundo Susan Buck-Morss: “o entendimento da experiência moderna por Benjamin é neurológico. Está centrado no choque. Aqui, como raramente o faz, Benjamin baseia-se numa ideia freudiana, a de que a consciência é um escudo que protege o organismo contra estímulos - energias excessivas - do exterior, obstando à sua retenção, à sua impressão em forma de memória.” (1996, p.21)

confrontam a máquina - olhos que “perderam a capacidade de olhar”. É claro que os olhos ainda vêem. Bombardeados com impressões fragmentárias, vêem demasiado - e nada registram. Assim, a simultaneidade de uma sobrecarga de estimulação e de um entorpecimento é característica da nova organização sinestética como anestésica. A inversão dialética, por meio da qual a estética passa de um modo cognitivo de contato com a realidade para uma maneira de a barrar, destrói o poder do organismo humano para responder politicamente, mesmo quando está em jogo a autopreservação (BUCK-MORSS, 1996, p.23 e 24)

4. Sensorialidades contra-anestésicas

Tanto na obra de Paz Encina, quanto em outras do que compreendo como um cinema de fronteiras,¹⁶ uma das estratégias encontradas para habilitar essa reaprendizagem e reativar os sentidos é borrar os gêneros cinematográficos, contaminando, uma na outra, as categorias de ficção e documentário de um modo que suas bordas já não possam mais ser definidas. Enquanto diversas sequências de *EAMI* beiram ao fantástico mitológico, outras denotam o ar de denúncia ao se estabelecerem através de recursos narrativos documentais, como entrevistas em *voice-over* e a câmera na mão que segue as personagens em caminhadas pelo espaço enunciado.

O uso de imagens de arquivos é outro desses artifícios, provocando, a partir da quebra do registro visual que havia se estabelecido até então, um choque no espectador que desperta, possibilitando, finalmente, a fruição das memórias conforme intuído por Benjamin. Em *EAMI*, a escolha desse recurso se dá ao fim do filme, no qual uma gravação de vigilância interrompe o formato mais contemplativo desenvolvido ao longo da narrativa, para denunciar o momento de invasão dos *cañones* (brancos da civilização) no território dos Ayoreo-Totobiegode.



FIGURA 4 – Frame de *EAMI* (2022) – Paz Encina

¹⁶ Algumas outras obras: *É noite na América*, Ana Vaz; *Los Silencios*, Beatriz Seigner; *Chuva é cantoria na aldeia dos mortos*, Renée Nader Messora, João Salaviza; etc.

Esse aparato de técnicas, linguagens e artifícios experimentados por obras audiovisuais interessadas em mobilizar uma espectralidade mais sensória, na qual os afetos fruam e não se imobilizem face aos desafios impostos pelas crises contemporâneas, é entendido aqui como *sensorialidades contra-anestéticas* — uma proposta conceitual analítica. Nela, dois conceitos são convocados para modelar a análise: o conceito de anestético em Susan Buck-Morss, que remonta a origem da estética enquanto experiência sensorial da percepção, e contravisualidades em Nicholas Mirzoeff. Para tanto, parto necessariamente da discussão sobre o sensorio em Laura Marks, junto com sua proposição de um cinema intercultural como o campo de fruição dessas estratégias cinematográficas.

Ao devolver a estética à realidade, à natureza corpórea e material, Susan Buck-Morss relembra que o aparato físico-cognitivo é anterior à linguagem. Há, nos sentidos, um traço não civilizado e não civilizável, isto é, uma resistência à domesticação cultural (1996, p.14). Por mais que eles possam ser aculturados, essa ação é posterior; no entanto, como argumenta Mirzoeff, alinhado ao pensamento de Buck-Morss, a visualidade antropocêntrica se infiltrou no imaginário moderno de modo a pacificar e naturalizar um mundo alterado pelo extrativismo e expansão industrial capitalista colonial. Esse processo, ao qual Buck-Morss retorna com a proposição de uma estetização da política,¹⁷ não foi apartado das produções culturais e artísticas. Pelo contrário, foi incorporado por elas, que passaram no século dezenove a reproduzir a imagem da destruição ambiental e social como uma estética própria à urbanização, idealizada como o símbolo de diferenciação das cidades europeias à Terra Nullius, ao bárbaro Novo Mundo das Américas, alheio à marcha do progresso da Revolução Industrial.

A partir de estratégias visuais que enquadram o culto às máquinas, à poluição, ao carvão, e, de forma ainda mais complexa, a submissão colonizante de povos indígenas, pessoas em diáspora, operários, mulheres e seres outros que humanos, a arte hegemônica e depois a indústria cinematográfica instauraram nos corpos uma contínua sedação sobre o que ocorria para além da cortina de fumaça da modernização. Ao tornar os habitantes das metrópoles anestesiados, como se não fossem mais capazes de ver, ouvir, perceber cheiros e sentir o toque plenamente, o choque é inabilitado porque aquele imaginário parece refletir o que já existia antes, e não o que foi ressaltado e tornado natural por sua própria construção. Portanto, Buck-

¹⁷ Susan Buck-Morss: “parte-se do princípio de que a alienação e a política estetizada, enquanto condições sensuais da modernidade, sobrevivem para além do fascismo - assim como o gozo obtido com a visão da nossa própria destruição” (1996, p.12)

Morss é enfática sobre a tarefa da arte diante do esfacelamento de nossas terras e modos de vida: “desfazer a alienação do aparato sensorial do corpo, restaurar o poder instintual dos sentidos corporais humanos em nome da auto-preservação da humanidade, e isto, não através do rechaço às novas tecnologias, mas pela passagem por elas.” (Ibid., p.12)

É encarando a cognição sensorial enquanto chave para acessar a experiência e desanestesiarem os sentidos que, talvez, os filmes produzidos por um cinema de fronteiras mobilizem essa outra forma de interação com as imagens e, logo, com o mundo que elas instauram e desejam instaurar para além do espaço fílmico. A partir da sensorialidade, essas obras se colocam em contato com a realidade de uma terra fraturada, desestabilizando as fronteiras entre dentro e fora e despertando o espectador para as fissuras da visualidade antropocêntrica. É pela ausência de representações que o pássaro pode olhar pelas brechas de um cinema hegemônico. Durante todo o filme de Paz Encina, Eami, a criança indígena que protagoniza a narrativa, assim como outras crianças e adultos de sua etnia, surgem em primeiro plano com os olhos fechados. Ela, que também é um pássaro, desperta desse sono profundo somente no final, num gesto que parece se aproximar ao nosso. Algo parece sussurrar, nesse breve abrir dos olhos, que não será mais possível fechá-los.

Referências

- ANZALDÚA Gloria. **Borderlands: the new mestiza = La Frontera**. San Francisco: Aunt Lute, 1987.
- BUCK-MORSS, Susan. “Estética e anestética: uma reconsideração de ‘A obra de arte’ de Walter Benjamin.” In: **Benjamin e a obra de arte: técnica, imagem, percepção**. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012.
- CALLOU, Hermano. “A duração fílmica como um problema da teoria e da crítica de cinema”. Revista FAMECOS, 29(1), e41019. 2022
- COSTA, Alyne. “O Antropoceno é o nosso tempo”. In: **Habitar o Antropoceno**. MOULIN, Gabriela et al. (eds.). BDMG Cultural. 2022.
- DE LUCA, Tiago; JORGE, Nuno Barradas (org.). **Slow cinema**. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2016.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. **O que vemos, o que nos olha**. Tradução de Paulo Neves. São Paulo: Editora 34, 2010.
- FURTADO, Beatriz. “Inventando territórios, fazendo cinema”. In: Anais do 32º Encontro Anual da Compós, Universidade de São Paulo (USP). São Paulo - SP. 03 a 07 de julho de 2023
- LAPOUJADE, David. **Potências do tempo**. Tradução de Hortencia Santos Lencastre. São Paulo: N-1 Edições, 2017.
- LATOUR, Bruno. **Diante de Gaia – oito conferências sobre a natureza no Antropoceno**. Tradução de Maryalua Meyer. São Paulo/Rio de Janeiro: Ubu Editora / Ateliê de Humanidades Editorial, 2020.
- MARKS, Laura. **The Skin of the Film – Intercultural Cinema, Embodiment, and the Senses**. Durham: Duke University Press. 2000
- MIRZOEFF, Nicholas. “Visualizing the Anthropocene”. Public Culture 26(2). 2014
- OLIVEIRA Junior, Luiz Carlos G. de. **A mise-en-scène no cinema: do clássico ao cinema de fluxo**. Campinas: Papirus, 2013.
- SANTOS, Antonio Bispo. **A terra dá, a terra quer**. São Paulo: Ubu Editora, 2023.
- SPINOSA, Benedictus de. **Ética**. Tradução de Tomaz Tadeu. Belo Horizonte: Autêntica, 2021.
- TSING, Anna. TSING. **Viver nas ruínas: paisagens multiespécies no Antropoceno**. Brasília: IEB Mil Folhas, 2019.
- TOUAM BONA, Dénètèm. **Cosmopoéticas do refúgio**. Florianópolis: Cultura e Barbárie, 2020
- VIEIRA JR, Erly. **Realismo sensorio no cinema contemporâneo**. Vitória, ES: EDUFES, 2020.
- WIEDEMANN, Sebastien. “Imaginación política y modos de experiencia cinematográficos: Algunos apuntes desde América Latina”. Estud. filol. no.72 Valdivia, 2023.