



## A construção das memórias entre ficção e documentário em “EAMI”, de Paz Encina

### The construction of memories between fiction and documentary in "EAMI" by Paz Encina

Maria Camila Ortiz<sup>1</sup>  
Tereza Spyer<sup>2</sup>

#### Resumo

Este artigo procura analisar “EAMI” (2022), o quarto longa-metragem da realizadora paraguaia Paz Encina. “EAMI” é uma narrativa construída a partir da perspectiva de uma menina integrante do povo ayoreo totobiegosode, comunidade da região do Chaco Boreal, zona fronteiriça entre o Paraguai e a Bolívia. O filme aborda a relação entre a manutenção das memórias do povo ayoreo e a perda material de seu território. Neste texto, em um primeiro momento, apresentaremos alguns elementos da filmografia de Encina, com foco na questão da construção das memórias via audiovisual e, em seguida, realizaremos uma análise do filme “EAMI”, tendo como mote central a questão da “docuficção”.

**Palavras-chave:** Cinema paraguaio. Memórias. Docuficção. Paz Encina. EAMI.

#### Abstract

This article seeks to analyze “EAMI” (2022), the fourth feature film by Paraguayan director Paz Encina. “EAMI” is a narrative constructed from the perspective of a girl who is a member of the Ayoreo totobiegosode, a community in the Chaco Boreal region, in a border zone between Paraguay and Bolivia. The film deals with the relationship between maintaining the memories of the ayoreo people and the material loss of their territory. In this text, in a first moment, we will present some elements of Encina’s filmography, with a focus on the question of the construction of memories via audiovisuals, and then we will carry out an analysis of the film “EAMI” with “docufiction” as its central theme.

**Keywords:** Paraguayan Cinema. Memory. Docufiction. Paz Encina. EAMI.

<sup>1</sup>Graduada em Comunicação Social – Jornalismo. Mestranda no Programa de Pós-Graduação em Integração Contemporânea da América Latina (PPGICAL), da Universidade Federal da Integração Latino-Americana (UNILA). E-mail: ma.camilaortiz@gmail.com.

<sup>2</sup> Doutora em História. Professora do Programa de Pós-Graduação em Integração Contemporânea da América Latina (PPGICAL), da Universidade Federal da Integração Latino-Americana (UNILA). E-mail: terezaspier@gmail.com.

### “Quase todos os meus trabalhos são sobre perdas”<sup>3</sup>

Este artigo procura analisar a construção das memórias entre ficção e documentário feita pela realizadora paraguaia Paz Encina, em especial, a partir de seu quarto longa-metragem “EAMI” (2022). Nascida em Assunção (Paraguai), formada em cinema em 2004 na Universidad de Cine de Buenos Aires (Argentina), Encina já é conhecida no circuito internacional, tendo concorrido e ganhado diversos prêmios, sobretudo pelos filmes “Hamaca Paraguaya” (2006), “Ejercicios de Memoria” (2016) e “EAMI”.

“EAMI” é uma narrativa construída a partir da perspectiva de uma menina integrante do povo ayoreo totobiegosode (“pessoas que vivem onde abunda o pecarí”<sup>4</sup>), comunidade da região do Chaco Boreal, zona fronteiriça entre o Paraguai e a Bolívia. O filme aborda a relação entre a manutenção das memórias do povo ayoreo e a perda material de seu território. Segundo a sinopse:

A Asojá é a mulher-deusa-pássaro que transmuta seu espírito. Ela era um tigre, ela era uma planta, ela era uma onça e hoje ela é uma menina (Eami) que deve curar sua dor. **Eami** é uma história sobre pessoas deslocadas. É a memória de um povo que deve migrar de seu lugar de origem – uma selva cada vez menor do Chaco paraguaio – para se tornar “coñone”, uma palavra ayoreo que significa “insensível” ou “tolo”, e é a palavra que eles usam para nos definir (CINEBH, 2022).

O território desse povo foi constantemente invadido durante o século XX, principalmente a partir dos anos 1950 “com a instalação de empresas de curtume, prospecção incipiente de petróleo, empreendimentos pecuários, a chegada dos colonos menonitas e o estabelecimento de unidades militares” (CASACCIA, 2009, p. 4). Vale destacar que recentemente essas terras tornaram-se objeto de interesse de investidores brasileiros.

“EAMI” significa “floresta”, “montanha” ou “mundo” para o povo ayoreo. O longa-metragem foi apresentado em festivais e entrou no circuito comercial com o título em letras maiúsculas “para deixar clara a multiplicidade semântica e cultural do termo ‘eami’” (DEPETRIS CHAUVIN, 2022, p. 71). Porém, esse não era o nome inicial do filme, pois segundo a montadora Jordana Berg, “o título original era ‘La Memoria del Monte’, sendo monte o Chaco paraguaio. Mas EAMI pareceu comprimir toda a vivência dessa tragédia por que os indígenas ayoreo passaram” (MATTOS, 2022).

<sup>3</sup> Frase proferida por Paz Encina na entrevista realizada por Alcino Leite Neto para a Revista Piauí (LEITE NETO, 2020). Optamos por nomear os subtítulos deste artigo com frases dessa realizadora e do filme “EAMI”.

<sup>4</sup> “Mamífero denominado tagua ou pecarí chaqueño, espécie endêmica do Chaco Sul-Americano” (CASACCIA, 2009, p. 4). As traduções do espanhol para o português são de nossa autoria.

O tema das memórias perpassa toda a filmografia de Encina, configurando-se como eixo transversal da sua produção. Sua obra nos possibilita refletir sobre as relações entre as representações audiovisuais e as políticas de memórias (pessoais e coletivas), em particular sobre momentos-chave da história do Paraguai, isso é, o genocídio dos povos originários, a Guerra do Chaco e a ditadura stronista (MELLO, 2020; BRANCO, 2016; DEPETRIS CHAUVIN, 2022; RUSSO, 2017; RUSSO, 2020). Nas palavras da própria realizadora: “Meu filme [EAMI] é a história do desterro de alguns indígenas. Eles são obrigados a abandonar seu lugar. É uma perda. Quase todos os meus trabalhos são sobre perdas” (LEITE NETO, 2020).

Encina costuma trabalhar de forma muito fluida entre os gêneros documentário e ficção. Por isso, acreditamos que a hibridiz presente em “EAMI” permite considerar essa obra uma “docuficção” (GAUTHIER, 2011; LIPKIN, PAGET, ROSCOE, 2006; NICHOLS, 2014). O filme problematiza a dicotomia entre documentário e ficção, especialmente a partir dos testemunhos/depoimentos e da releitura do tempo e do espaço via cosmovisão indígena (DEPETRIS CHAUVIN, 2022). Além disso, em termos de recepção, tanto a crítica quanto o público têm dificuldade de dissociar ficção e documentário nesse longa-metragem.

Representante do Paraguai no Oscar 2023, na categoria de Filme Internacional, “EAMI” foi também indicado a vários prêmios, com destaque para a nomeação do “Prêmio da Audiência”, no Festival de Hamburgo, e às vitórias de “Melhor Direção”, no Festival Internacional de Cinema Independente de Buenos Aires (BAFICI) e o “Tiger Award”, no Festival Internacional de Cinema de Rotterdam. Ressalta-se que o longa-metragem foi indicado tanto em categorias gerais sem definição de gênero cinematográfico (vide nomeação ao “Emerging Cinematic Vision Award”, no Festival Internacional de Cinema de Camden), quanto em categorias específicas para documentários (exemplo: indicado ao prêmio “DOC: South Award”, no Festival de Cinema de Oslo - “Oslo Films from the South Festival”) (IMDB, 2023).

Diante do exposto, este artigo está estruturado da seguinte forma: em um primeiro momento, apresentaremos alguns elementos da filmografia de Encina, com foco na questão da construção das memórias via audiovisual, ou, como afirma Márcia Candido, do “cinema-memória” (CANDIDO, 2018). Em seguida, realizaremos uma análise do filme “EAMI”, tendo como mote a questão da “docuficção”.

## **“Gostaria que o que faço fizesse parte desta grande coisa, que é construir a Memória”<sup>5</sup>**

Sob o comando do general Alfredo Stroessner, o Paraguai viveu a mais longa ditadura da América do Sul (1954-1989). Segundo a “Comisión de Verdad y Justicia”, cerca de 20 mil pessoas foram presas e torturadas, milhares exiladas, mortas e desaparecidas, totalizando aproximadamente 130 mil pessoas afetadas direta e indiretamente pela ditadura (CVJ, 2008). Em 1992, houve a descoberta dos “Archivos del Terror”, um conjunto de arquivos que contém diversos documentos da era pré-stroessner e stroessner (de 1917 até 1989), como relatórios, fichas prisionais, áudios de delações, fotos de vigilância etc. Parte atualmente do “Museo de la Justicia, Centro de Documentación y Archivo para la Defensa de los Derechos Humanos”, esses documentos tornaram-se uma fonte importante para as vítimas, pesquisadores(as), ativistas e artistas (BOCCIA; GONZÁLEZ; PALAU, 2006).

Segundo María Zaracho, que estudou a produção audiovisual paraguaia das primeiras décadas do século XXI, esse histórico de violência “conduziu a uma produção cinematográfica onde, desde o presente, existe uma evocação tácita ou explícita de um passado recente marcado por abuso de poder, injustiça e autoritarismo” (ZARACHO, 2021, p.146). Ademais, esses arquivos possibilitaram “um exercício de memória visual e uma intensificação da reflexão sobre a necessidade de justiça e reparação” (ZARACHO, 2021, p. 143).

Entre os filmes que versam sobre a violência stroessner, provavelmente os mais conhecidos foram realizados por Encina: a trilogia de curtas-metragens intitulada “Tristezas de la Lucha”<sup>6</sup> (2014) – “Familiar”, “Arribo” e “Tristezas de la Lucha” – bem como os longas-metragens “Ejercicios de Memoria” (2016) e “Veladores” (2020). Com exceção de “Veladores”, as outras obras são fruto do

---

<sup>5</sup> Frase proferida por Paz Encina na entrevista realizada por Cristina de Branco para a *Revista Imagofagia* (BRANCO, 2015).

<sup>6</sup> Previamente à trilogia “Tristezas de la Lucha” Encina realizou outra trilogia de micro-curtas: “Río Paraguay Primer Movimiento”, “Río Paraguay Segundo Movimiento” e “Río Paraguay Tercer Movimiento” (2010 - 4 minutos cada) e o curta “Viento Sur” (2011 - 21 minutos), todos com foco narrativo no rio, “tão importante na história política do país, por onde fugiram exilados e onde corpos foram ocultados” (CANDIDO, 2018). De acordo com a cineasta: “Viento Sur” é uma “história de desaparecimentos. De irmãos desaparecidos e imagens desaparecidas” (CULTURA, 2011). Encina também criou um conjunto de videoinstalações intitulado “Notas de Memória”, lançado em 22 de dezembro de 2012, em comemoração ao décimo aniversário do achado dos “Archivos del Terror”. Ao todo foram três instalações: 1) “La Marcha del Silencio” (trata de uma manifestação pública realizada em 1988, pré-queda Stroessner); 2) “Los Pyragüés” (feita com áudios dos delatores – tal nome alude à forma como em guarani se nomeavam os(as) informantes do sistema de repressão) e 3) “El Río” (sobre os “voos da morte”). Para Eduardo Russo, essas instalações não só lembram, mas também tornam possível a “presentificação de um passado” (RUSSO, 2017, p. 33).

trabalho de pesquisa que a cineasta realizou entre 2008 e 2012 nos “Archivos del Terror”. Esse material possibilitou à realizadora uma imersão na materialidade das memórias dos arquivos do período stronista. Nas palavras de Encina: “às vezes sinto que Stroessner foi embora do Paraguai, mas não o stronismo” (MELLO, 2020).

“Familiar”, que tem aproximadamente 9 minutos, é um curta feito a partir de um arquivo de som de uma denúncia sobre membros das “Ligas Agrárias Cristãs”, entidade que congregava camponeses(as) sem terras e setores progressistas vinculados à Igreja Católica. Com respeito aos usos do material de arquivo, destacamos: os detalhes dos documentos enfocados lentamente pelo movimento da câmera; a gravação sonora do juramento de Stroessner como presidente e os fragmentos dos filmes de atos “cívicos”, acompanhados pela valsa de Johann Strauss. Conforme afirmou Pablo Gamba, no curta o “terror do arquivo também salta do passado para o presente (...) [em uma] potencial universalidade concreta da experiência” (GAMBA, 2019).

Por sua vez, com relação ao curta “Arribo”, que tem aproximadamente 11 minutos, nos deparamos, por um lado, com o áudio do interrogatório realizado pelo agente de migrações do aeroporto de Assunção ao líder opositor Benigno Perrotta, quando esse retorna depois de mais de 20 anos de exílio na Argentina e, por outro, com imagens de documentos oficiais e familiares, como as fotos tiradas pelo aparato repressor e as fotos íntimas da família Perrotta. Nessa obra impacta muitíssimo os tons e as modulações das vozes. A voz exaurida de Perrotta respondendo às ameaças abertas e veladas e a voz impositiva do agente são contrastes importantes que marcam, inclusive, diferentes gerações (para além, é claro, dos recortes ideológicos).

Nesses curtas fica evidente a primazia que Encina dá aos áudios. Em diversas entrevistas a cineasta destacou o impacto que lhe causou as gravações dos áudios dos “Archivos del Terror”, principalmente de delatores(as) e de depoimentos e interrogatórios de presos(as) políticos(as), resultando em um “golpe muito mais físico do que a contemplação das fotografias das vítimas” (RUSSO, 2017, p. 32). Além disso, nas palavras da realizadora: “Estar no Arquivo do Terror leva (...) a ver a história da nossa ditadura contada pelo próprio repressor. Tudo o que existe foi fabricado pelo sistema de controle da ditadura, mas algo mais acontece, e isso é ver o mesmo repressor em exercício... É o ‘sinistro’, no sentido freudiano da palavra” (BRANCO, 2015, p. 3).

O último curta da trilogia, “Tristezas de la Lucha”, de aproximadamente 7 minutos, é distinto dos demais, pois não é um documentário, como os dois anteriores, e sim uma ficção. Pautado por

conversas telefônicas de um preso político domiciliar, é baseado em um fragmento de um relato autobiográfico do anarquista Rafael Barrett, um escritor espanhol, filósofo e jornalista, que viveu entre o final do século XIX e a primeira metade do século XX, desenvolvendo a maior parte de sua produção no Paraguai, tornando-se uma figura importante da literatura desse país. Embora o relato seja ambientado no começo do século XX, ele se “presta” muito bem à realidade da ditadura stronista. Além disso, esse curta apresenta uma espécie de dilema, pois o protagonista sabe que suas tristezas não são tão profundas quanto as de outros(as) companheiros(as) de luta, graças às influências de sua família, o que permite com que esteja em uma prisão domiciliar.

Em “Ejercicios de Memória”, longa-metragem de aproximadamente 72 minutos, Encina finaliza suas produções baseadas nos materiais dos “Archivos del Terror”. A ideia do filme remonta a 1998 pois, nas conversas da família, Encina mencionava o nome do médico Agustín Goiburú, talvez o maior adversário do stronismo, sequestrado e desaparecido em Entre Ríos, na Argentina, em 1977, como parte das operações do Plano Condor. Em entrevistas, a cineasta chegou a afirmar que o stronismo fazia parte do seu cotidiano (MELLO, 2020; BRANCO, 2016) e essa “intimidade familiar” parece ter sido transpassada para a obra, baseada nos depoimentos dos três filhos (Rolando, Rogelio e Jazmín) e da esposa de Goiburú (Elba).

O filme, que não teve roteiro prévio, contou primeiro com o registro de som dos depoimentos e depois com imagens ficcionais e imagens dos documentos policiais. Questionada se a trilogia “Tristezas de la Lucha” tinha inspirado “Ejercicios de Memória”, Encina respondeu que os curtas:

(...) eram uma espécie de urgência, porque faziam parte do processo de pesquisa. Quando encontrei esses sons (...) senti que tinha em minhas mãos a coisa mais brechtiana que já tinha ouvido. E como um filme leva muito tempo, aqueles documentários curtos eram como uma urgência para começar a trazer à luz tudo o que eu estava vendo e ouvindo (MELLO, 2020).

Em “Ejercicios de Memória” o exercício de memória é, ao mesmo tempo, dos filhos e da esposa, mas também do público. Pelos relatos conhecemos intimidades da vida familiar antes da ditadura, durante o exílio na Argentina e após o desaparecimento forçado. É importante ressaltar que não aparecem os rostos dos(as) entrevistados(as), a não ser nas fotografias. Tampouco as imagens são representações diretas daquilo que está sendo retratado, o que demanda do público uma articulação entre as vozes e as imagens que permite “explorar outras dimensões da memória”

(LÓPEZ PETZOLDT, 2017, p. 87). Conforme evidencia Russo, o desenho de som na obra gerou uma estrutura paralela, “uma separação entre o que é visto e o que é ouvido”, o que potencializou “poderosos efeitos de significado” para espectadores, em especial com o contraste entre as imagens e os sons (RUSSO, 2017, p. 36).

Nesse longa vale a pena salientar também os silêncios e a sensação de tempo em suspenso em função da ausência permanente do pai. A perda parece ser a chave de leitura do filme, isso é, o vazio central, o desaparecimento de Goiburú presente e reificado tanto nos relatos e imagens familiares, como nos documentos produzidos pela ditadura. Esses últimos são enfocados lentamente pelo movimento da câmera, que força o público a olhar com muita atenção para não esquecer o “destino sofrido por muitos cidadãos detidos e outros desaparecidos” (LÓPEZ PETZOLDT, 2017, p. 91). Assim, as fichas policiais “despertam a memória de múltiplos suportes de mídia oral, sonora e textual, bem como de diferentes transições no modo de lembrança: acima de tudo, elas se referem ao silêncio e ao silenciamento – o assassinato – daqueles que não podem mais testemunhar” (LÓPEZ PETZOLDT, 2017, p. 90). Além disso,

“Ejercicios de Memória” entrelaça fontes polifônicas, cujas conotações históricas se ramificam através de recordações que, por sua vez, evocam múltiplos meios e instrumentos de ameaça e repressão que prevaleceram durante a ditadura. Mas o filme não provoca a “lembrança” de um determinado passado, e sim nos leva a refletir sobre as implicações, os métodos e as vítimas das ditaduras (LÓPEZ PETZOLDT, 2017, p. 93).

Por fim, em “Veladores”, filme produzido durante a pandemia da Covid-19, Encina parece fechar o ciclo de trabalhos sobre a ditadura stronista. Através da plataforma Zoom, a realizadora trata do “Movimiento Popular Colorado” (Mopoco), uma facção dissidente do Partido Colorado. No longa-metragem, oito netos(as) de exilados do Mopoco leram cartas trocadas pelos seus avós, por volta de 1960. Importa destacar que os(as) integrantes dessa facção, que defendia o fim da ditadura, foram perseguidos(as), encarcerados(as), torturados(as) e forçados(as) ao exílio. Por conta da quarentena, a estreia do filme ocorreu em dezembro de 2020, via plataforma Facebook. Para Alice Martins, “os netos tomam para si a missão de velar por suas memórias [dos avós]. Para que não se percam no esquecimento” (MARTINS, 2021, p. 6).

A motivação para realizar a obra veio de conversas *on-line* que Encina teve com um sobrinho para contar a história de seu pai, também um opositor de Stroessner, que esteve exilado e foi preso algumas vezes (GÓMEZ, 2022). Ao ler as cartas do pai, imaginou o exercício de forma ampliada,

resultando, posteriormente, em um roteiro que entrelaçou cartas de netos(as) de exilados(as) (MARTINS, 2021). De acordo com Gamba, “visualmente parece um encontro ‘virtual’, mas também funciona como uma metáfora sinistra e atualizada do que foram e são as redes de resistência no exílio”. Além disso, o autor afirma que o longa, centrado na voz, elemento primordial do estilo da realizadora, “atualiza a memória” sob uma lente de gênero, pois há a presença de mulheres (netas) que interpretam as vozes dos militantes (avós) do Mopoco (GAMBA, 2021).

O filme também problematiza a permanência das violências do passado no presente, como a continuidade das práticas de repressão estatal, particularmente as de vigilância. Essa obra interpela muito os(as) espectadores(as). Para Gamba, esses têm a oportunidade de compartilhar a “experiência de derrota, diáspora e silêncio”. Ademais, essa memória “assombra o público que pode reconhecer as terríveis semelhanças dessa luta com a sua própria” (GAMBA, 2021).

Outra obra da realizadora que problematiza a questão das memórias é o longa-metragem “Hamaca Paraguaya” (2006), de 77 minutos. Único filme rodado em formato analógico, com exceção do curta “Viento Sur”, que foi feito em Super 8 (GÓMEZ, 2022), narra a história de um casal de camponeses (Ramón e Cándida) que aguarda o retorno do filho enviado à Guerra do Chaco (1932-1935). Essa guerra, a maior guerra na América do Sul no século XX, foi um conflito entre a Bolívia e o Paraguai pela disputa territorial da região do Chaco Boreal, em função dos recursos naturais, especialmente o petróleo. Ainda que o Paraguai tenha vencido, a guerra foi devastadora, com aproximadamente 90 mil mortos, 60 mil bolivianos e 30 mil paraguaios (BARRERA AGUILERA, 2011).

A espera do casal, no filme, transcorre durante um dia e os planos-sequência criam a sensação de um tempo suspenso e de um grande vazio. A obra “começa com a escuridão de um amanhecer e termina com a escuridão de um entardecer. Todos os dias em um só dia” (ENCINA, 2008, p. 332). Em um texto no qual reflete sobre “Hamaca Paraguaya”, Encina escreve sobre o tema do silêncio. Esse destaca a ausência, o vazio e a perda e é, ao mesmo tempo, político e humano (ENCINA, 2008, p. 332). Além disso, fazendo um paralelo com a história do Paraguai, afirma que “a lembrança trai e a espera se torna destino” (ENCINA, 2008, p. 339).

Encina está interessada nas múltiplas temporalidades, em “encontrar o instante entre o passado já terminando e um futuro exatamente igual, um depois, exatamente igual a um antes” (ENCINA, 2008, p. 333). Isso é otimizado pelos diálogos em *off*, recurso empregado por ela



---

constantemente. Vale ressaltar que o filme é inteiro falado em guarani, tendo o roteiro sido concebido em espanhol e depois traduzido ao guarani. Assim, o que se problematiza nessa obra é a relação do tempo suspenso com as memórias de períodos traumáticos, como as guerras, os(as) desaparecidos(as), os vazios, os lutos e os esquecimentos.

Desse modo, como foi possível perceber neste subitem, que tratou de alguns elementos da filmografia de Encina, ela é uma artista que tem como eixo transversal a questão das memórias, isso é, concebe, estrutura e desenvolve suas narrativas colocando em xeque as memórias/história oficial do Paraguai, assim como ressignifica a “história dos vencidos” (CANDIDO, 2018). Ademais, lida com variadas linguagens, desafia as gramáticas e os gêneros artísticos, pois opera, simultaneamente, em múltiplas plataformas e mescla distintas linguagens. Seus trabalhos “ganham a forma de instalações audiovisuais e filmes de curta e longa-metragem, [e] podem ocupar espaços convencionalmente destinados à projeção e veiculação fílmica, mas também ambientes museais e outros centros expositivos, bem como plataformas digitais diversas” (MARTINS, 2021).

Conforme ressalta Martins, “sua obra é marcada por um rigor conceitual e formal singulares, capaz de delegar identidade a cada filme, a cada instalação, a cada ação”. A mesma autora salienta que nas narrativas de Encina prevalece uma “insurgência quanto à caracterização” entre documentário e ficção, pois suas criações “não se submetem aos protocolos de alguma possível gramática fílmica hegemônica” (MARTINS, 2021). Para a realizadora paraguaia, inclusive, “ficção e documentário são FORMAS DE VER O MUNDO, e se alguma destas narrativas me ajuda a contar algo melhor, e se para isso preciso me valer das duas, não é um problema para mim. Eu sei que não é clássico, mas isso não significa que seja menos válido” (MELLO, 2020).

Os elementos destacados acima poderão ser também observados no próximo subitem, a partir da análise de “EAMI”, obra que, em nossa opinião, parafraseando Encina, permite e potencializa distintas formas de ver e de representar o mundo. Ou, melhor dizendo, tendo em conta as cosmogonias dos povos originários, potencializa distintas formas de ver e representar outros mundos.

---

**“Trazia comigo todas as minhas memórias. Queria ficar lá para sempre.... Hoje é para sempre Eami...”<sup>7</sup>**

Considerando sua natureza flexível e maleável, mais do que a fixidez das suas definições, têm se estabelecido distintas denominações que dão conta dos caminhos entre documentário e ficção, como a “docuficção”, o “falso documentário”, a “etnoficção”, a “ficção documental” ou o “docudrama”. As reflexões teóricas desenvolvidas acerca dessas intersecções têm dado forma à noção de hibridez, que propõe um território de encontro entre ambos os gêneros, no qual se recolhem modelos estéticos e estratégias narrativas de um e outro de forma indistinta. Essa estratégia de hibridização entre documentário e ficção tem se expandido na última década, abrindo um leque de “novas fronteiras” (RUSSO, 2020).

James Hoberman faz referência às “docuficções” e caracteriza obras como “Hamaca Paraguaya” como “sucessoras do movimento Dogma de curta duração em formato de filme produzidas modestamente” (HOBERMAN, 2012, p. 22). Esses filmes, que não são nem pseudodocumentários, nem simulacros, estão classificados por esse autor como “documentários de situação”, filmes que marcam sua realidade específica dos meios (digitais e analógicos) “mediante o uso de planos longos, edição mínima, representações comportamentais e contemplação pausada, de sujeitos ou cenários. O drama é subsumido na observação. A paisagem supera a performance” (HOBERMAN, 2012, p. 22-23).

Assim, neste subitem nos interessa ampliar a discussão no que concerne à hibridez entre documentário e ficção, e desenhar os contornos embaçados da “docuficção”, isso é, pretendemos analisar suas estratégias e como elas estão presentes em “EAMI”. De acordo com Rancière:

Um filme “documentário” não é o contrário de um “filme de ficção”: porque nos mostra imagens apreendidas na realidade cotidiana ou documentos de arquivo sobre acontecimentos atestados, em vez de usar atores para interpretar uma história inventada. Não opõe a opção pelo real à invenção ficcional. Simplesmente, o real não é, para ele, um efeito a ser produzido. É um dado a ser compreendido (RANCIÈRE, 2014, p. 160).

Nesse sentido, a “docuficção” se vale das mesmas propriedades estéticas do filme de ficção, mas com uma intenção diferente em relação ao real. Encaixa-se na visão de Rancière como uma “fábula contrariada”, o que significa que o cinema funciona produtivamente contra seus próprios

---

<sup>7</sup> Trechos extraídos do filme “EAMI” (2022), (00:13:36 - 00:13:41; 00:42:23 - 00:42:37).

gêneros e convenções de sintaxe cinematográfica (RANCIÈRE, 2014, p. 16). Esse autor rejeita a ideia de uma estética pura do cinema derivada da especificidade tecnológica das mídias analógicas ou digitais, insistindo que todo cinema funciona em uma “lógica da contrariedade”. Em consequência dela, Rancière privilegia a “ficção documental” sobre a forma de filme de ficção porque a “ficção documental” tem uma maior alavancagem sobre a seleção do que pode e não pode ser significativo, estando livre da exigência de criar um “efeito de realidade” verossímil (RANCIÈRE, 2014).

Dessa forma, um trabalho como “EAMI” tem mais liberdade estética do que um filme de pura ficção, porque não precisa manter a ilusão de uma *mise-en-scène* consistente e, em vez disso, pode criar uma constelação de diferentes elementos. Nas palavras de Encina: “Sem pensar se estou fazendo uma ficção ou um documentário, eu simplesmente penso: estou fazendo um filme. O que eu precisar para contar esta história, está bem” (FORUMDOC, 2022). No entanto, isso não significa que a história resulte em ficção. Em vez disso, significa que a construção da narrativa documental requer modos ficcionais.

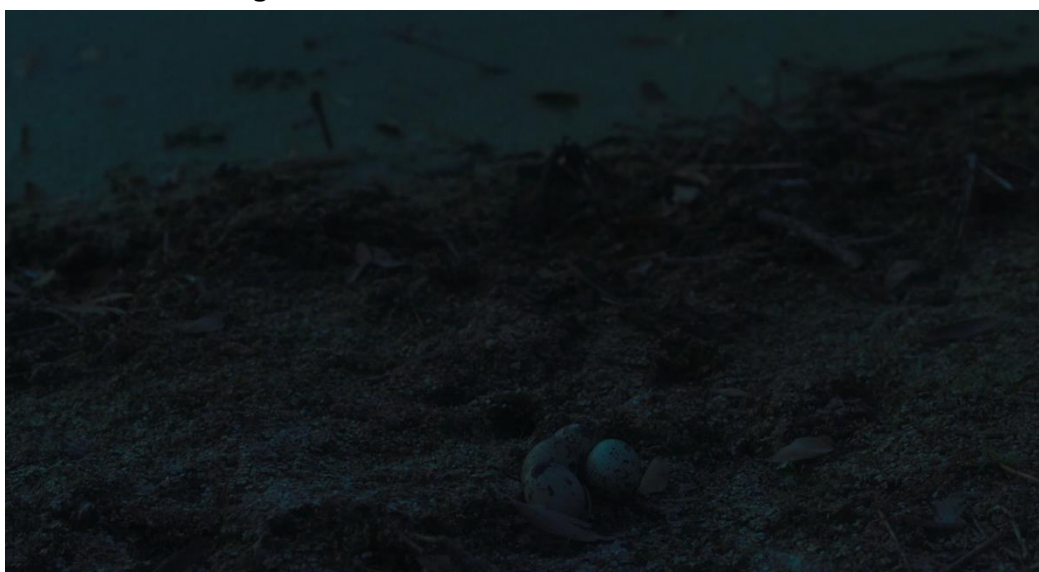
Em “EAMI”, o documentário e a ficção são sistematicamente misturados, são constituídos desde o início, quando nos é apresentado o primeiro plano, com duração de mais de oito minutos, revelando, através de um *fade-in*, uma parcela de pântano – já fazendo referência aos atributos dos solos característicos do Chaco – onde a chegada do sol ilumina quatro ovos que fazem um ninho às margens. A iluminação e a cor vão mudando, assim como o som do vento e de diversos animais perpassam num vaivém que acompanha a voz da narradora, Asojá, a divindade-deusa-pássaro, que narra a origem do universo e o nascimento dos ayoreo, antes da chegada dos “coñone”.

Houve um tempo e foi o sopro. Desse sopro nasceu o vento. E desse vento saiu a canção. E dessa canção saímos os habitantes da natureza. Entre eles estava eu, e depois eu era um pássaro. Eu tinha a forma de uma mulher e dei à luz o mundo. E depois... O mundo era ayoreo. O homem era ayoreo. O tigre era ayoreo. O fogo era ayoreo. E eu, que sou um pássaro e meu nome é Asojá, era também ayoreo. Trago no meu espírito... o espírito de todos aqueles que deixaram o monte. Vivemos juntos. Mas depois tudo mudou e começamos a ter frio durante o calor e começamos a ter sol quando já não era o tempo. Sons estranhos vieram e com eles, homens e mulheres insensíveis... os “coñone” (EAMI, 2022).

No entanto, na cena há algo que espreita e a luz muda, sendo turvada pelo rugido de um animal, e mergulha em cores vermelhas e sons de maquinarias, de tala de árvores, de chamas. O tom avermelhado e o som de queimada se mantêm num segundo plano de galhos de árvores, que se fundem com as sombras de um grupo ayoreo que foge; atrás dos galhos aparece o nome do filme:

“EAMI”. Não ouvimos mais a Asojá, agora o seu lugar é tomado pelo áudio da invasão: são os ayoreo escapando do *eami*. Num terceiro plano já temos uma cena noturna que nos remete aos “coñone” através da estrada, do carro e da barreira ao fundo, como metáfora da colonização. Para Irene Depretis Chauvin: “a série de interligações entre estes três planos condensam as memórias da origem e um episódio dramático na história dos ayoreo: o avanço de grupos brancos sobre o território e as suas práticas de exploração econômica, destruição e expropriação” (DEPRETIS CHAUVIN, 2022, p. 71).

**Figura 1 – Plano número um do filme EAMI / A**



Fonte: EAMI (2022)

**Figura 2 – Plano número um do filme EAMI / B**



Fonte: EAMI (2022)

**Figura 3 – Plano número dois do filme EAMI**



Fonte: EAMI (2022)

**Figura 4 – Plano número três do filme EAMI**



Fonte: EAMI (2022)

Nesse deslocamento forçado, *Eami* perambula entre “os gritos das árvores” (EAMI, 2022) motivados pelo mal encarnado nas forças coloniais dos “coñone”. *Eami* não é apenas uma criança à procura do que parece não estar: seu amigo Acojái, seus pais e seu povo. Ela simboliza a comunidade inteira que procura retomar o voo através das palavras trazidas no vento e preservar suas memórias. Enquanto o tempo se expande nos planos onde seus lábios imóveis não pronunciam palavras, a sua voz *over* prevalece e se ressignifica no relato.

Se trata dos ayoreo falando por eles mesmos, explorando as memórias e a ficção que permitem re-vincular o discurso sobre o passado com o presente e o futuro. Para Rancière, “A memória é uma obra de ficção” (RANCIÈRE, 2014, p. 160). Ela se estabelece a partir do vínculo entre dados, depoimentos, vestígios de ações e representa uma ordem específica de signos, pegadas e monumentos. Ou seja, no documentário tradicional os depoimentos e imagens de arquivos cumprem a função de “apresentar a realidade”, que garante uma verdade sobre o passado.

Já em “EAMI”, Encina aproveita o espaço da *mise-en-scène* para trazer uma dimensão poética sobre os corpos da comunidade, afastando-se de qualquer exibicionismo ou esteticismo, dando poder, por um lado, aos corpos, a partir da sua onisciência (Figuras 5 e 6) e, por outro, aos depoimentos que se sobrepõem sobre os rostos de boca e olhos fechados. Isso transforma as vozes e os sons do *eami/monte* em afeto vibracional e os dispositivos da ficção expandem esses sentidos. Em vez de convidar pessoas de fora para os mundos ayoreo, eles criam uma força centrífuga que constantemente avança através de uma câmera intimista que inverte formas ocidentalistas de refletir sobre os modos da existência ayoreo. Entre os corpos, a fala e a imagem do passado (arquivo), habitam redes de afeto que jogam o(a) espectador(a) para um ambiente intimamente coletivo.

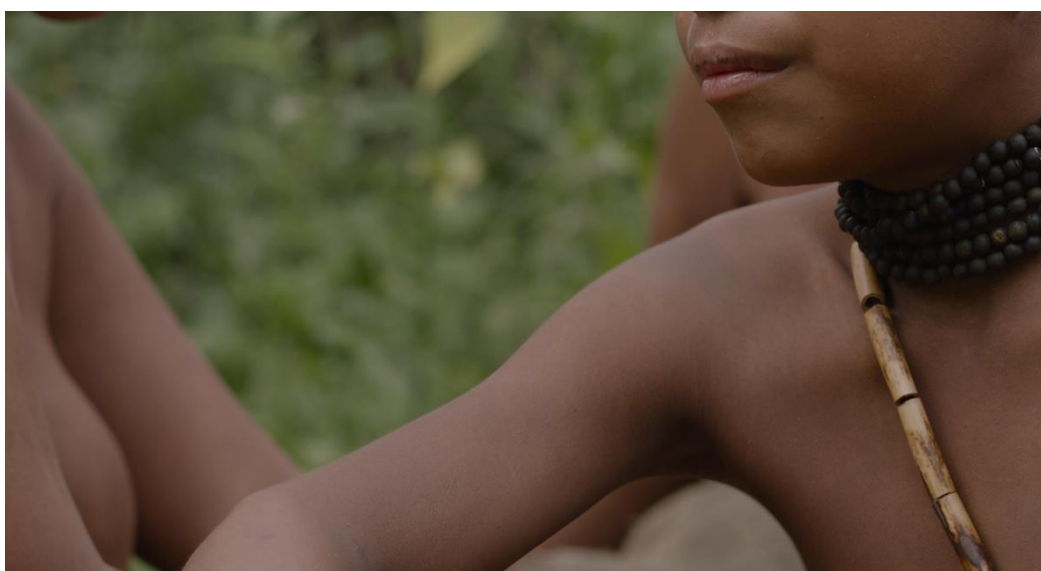
Vale a pena ressaltar que foi a própria comunidade que, no trabalho de campo, deixou claro para Encina que o seu interesse era “falar sobre o que significava para os ayoreo sair do monte” (FORUMDOC, 2022). Isso porque a ideia original da realizadora era fazer um longa sobre um conto de amor ayoreo, de dois irmãos que haviam se apaixonado e foram rejeitados pela comunidade e tiveram que viver sozinhos no mato. Mas esse povo não desejava contar essa história e sim tratar da expropriação, da perda e do exílio (GÓMEZ, 2022; ROJAS, 2022).

**Figura 5 – Corpos da Comunidade / A**



Fonte: EAMI (2022)

**Figura 6 – Corpos da Comunidade / B**



Fonte: EAMI (2022)

O filme utiliza a encenação como estratégia para refletir sobre os acontecimentos traumáticos. Os(as) atores e atrizes que interpretam as personagens/ayoreo atuam como eles(as) próprios(as), fabulam sobre as suas memórias e entregam-se à interpretação de personagens dentro da história, misturando depoimentos pessoais do episódio com a cosmovisão dos(as) próprios(as) protagonistas. Por outro lado, vemos numa cena uma mulher menonita que não sai da sua casa e somente observa os seus trabalhadores obrigando os ayoreo a cobrirem-se com roupas, iniciando aqui um processo de dessubjetivação da comunidade (Figuras 7 e 8). Os traços desfocados da mulher menonita, escondidos nas suas tarefas diárias, são contrastados pelos gritos dos homens fora da casa. A distância da câmera em relação à apreensão dos ayoreo está impregnada de uma violência não representativa, interrompida pelo áudio e imagem da invasão de 1994 (Figura 9). Importa destacar que é a única imagem de arquivo usada no filme. Encina propõe, assim, um processo de desconstrução do próprio conceito de gênero, criando uma “docuficção”. Além disso, de acordo com a realizadora:

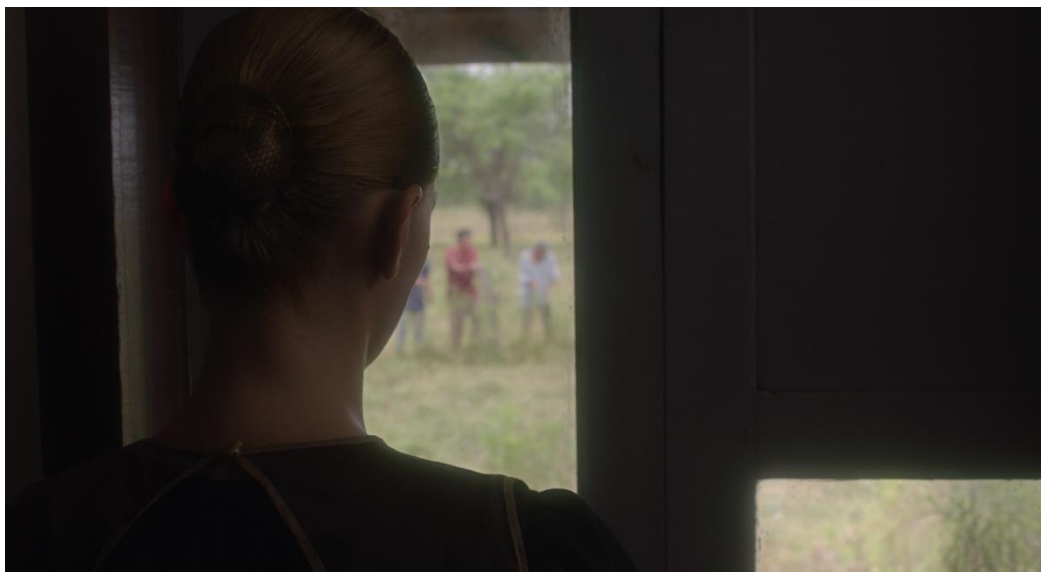
Na realidade, foi uma invasão aos povos indígenas pelos próprios indígenas, porque eles eram povos indígenas enviados pelos menonitas. Da comunidade eles levaram algo, como um presente que eles acharam que seus amigos poderiam gostar, levaram o gravador, e foi assim que toda a invasão foi gravada. Houve três expulsões, eles [ayoreo] as chamam de saídas, muito grandes. A última foi em 2004, mais a de 1997 e a de 1985 (ROJAS, 2022).

**Figura 7 – Entrega de roupas**



Fonte: EAMI (2022)



**Figura 8 – Observação mulher menonita**

Fonte: EAMI (2022)

**Figura 9 – Imagem de arquivo invasão 1994**

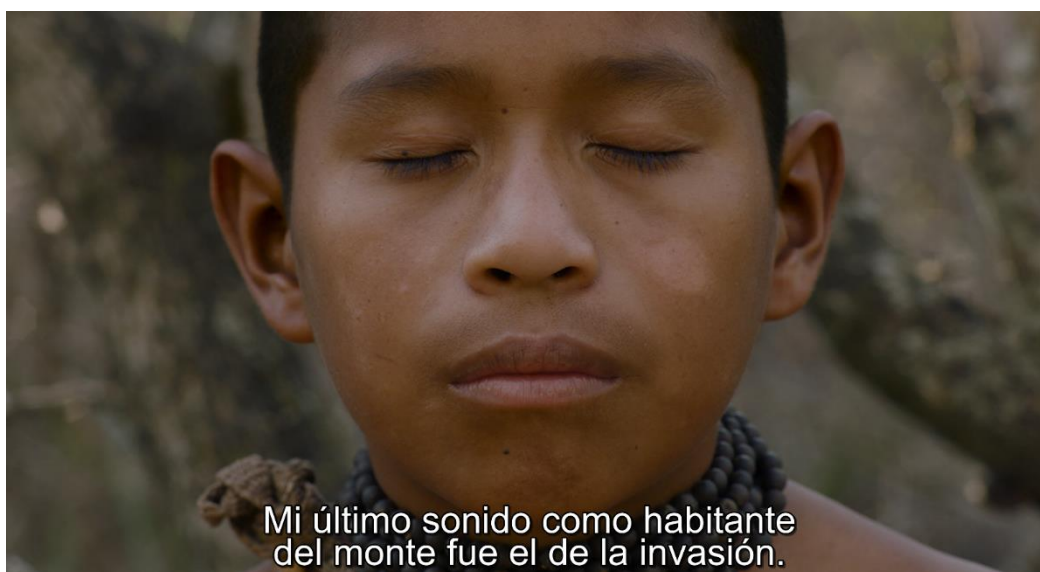
Fonte: EAMI (2022)

Os conceitos convencionais de tempo e de espaço se desfazem em “EAMI”, assim como nas outras obras de Encina, tratadas no subitem anterior. Por um lado, há uma diluição das linhas narrativas temporais. A história tem lugar no presente, mas repete-se várias vezes em diversos tempos, lugares e vozes, ou seja, em *Eami*, em busca do seu amigo, dos seus avós e dos seus antepassados e na procura de refúgio e de sobrevivência. A perda é um tormento infinito. O tempo indefinível quebra a noção linear dos acontecimentos e revela uma outra forma de perceber o universo. E, por outro lado, há uma dissociação entre a imagem e o som: depoimentos em *off* de ayoreos adultos que se sobrepõem aos rostos de crianças de olhos fechados (Figuras 10 e 11).

Assim, a cronologia desaparece e os acontecimentos são quebrados e misturados com as memórias. Esse modo de narração cria um sentimento de atemporalidade mítica e nos permite assumir que os depoimentos se transformam em diálogos coletivos reproduzidos nas memórias das personagens. Num certo sentido, a noção de tempo não está separada da noção de existência (MOLINA, 2009), pois os ayoreo, ao deslocarem-se através da sua ação para diferentes domínios espaço-temporais, podem situar-se simultaneamente em vários tempos.

Apesar do papel predominante das vozes em *off*, uma característica importante da representação dos ayoreo são os sons e os silêncios da floresta, da montanha e do mundo, para avisar o que está por vir ou desaparecer. A realizadora procura com o silêncio tocar “os confins do passado e do presente” (ENCINA, 2008, p. 338), posto que “o tempo celebra sua passagem solitária, um eterno devir sem vitalidade, a mesma história, o mesmo lugar, tudo perde sua razão, um estado anímico que carece de temporalidade” (ENCINA, 2008, p. 339). Ainda de acordo com Encina: “quando uma pessoa percebe o silêncio, percebe a partir de um tempo prolongado, morto, extenso. Um tempo no qual convergem a solidão, a tristeza, um vínculo que tenta não se desmoronar, uma espera interminável e a busca do sentido da vida” (ENCINA, 2008, p. 340).

**Figura 10 – Criança de olhos fechados, voz em *off* / A**



Mi último sonido como habitante del monte fue el de la invasión.

Fonte: EAMI (2022)

**Figura 11 – EAMI de olhos fechados, voz em off / B**

Fonte: EAMI (2022)

A diretora recria esse mundo silencioso e ao mesmo tempo sonoro, no qual passado e presente convergem. Assim como confluem em Eami, a voz da criança, da deusa, da sua família e do seu povo. Ela é responsável não só pela narração, mas também pela preservação da sua comunidade através das memórias e da palavra/mito. Para Octavio Paz:

O mito é um passado que é também um futuro. O mito se passa em um tempo arquetípico. E mais: é um tempo arquetípico, capaz de re-encarnar. (...) O mito é um passado que é um futuro pronto para ser realizado em um presente. Nada poderia estar mais longe de nossa concepção cotidiana do tempo (PAZ, 1995, p. 81).

Quer dizer, como componente do mito, a palavra se manifesta no filme ao assumir a voz da oralidade. A função da abstração do mundo cotidiano é expressa no mito através de seu discurso metafórico cheio de imagens, as quais também percebemos em “EAMI”, reforçado pelo uso do ayoreo. Através da nomeação, o valor da palavra revela-se em mitos: Asojá apresenta-se como um pássaro, também ayoreo, que leva no seu espírito o espírito de todos os que deixaram o monte.

Os mitos descrevem em “EAMI” o indizível ou o invisível, tudo o que escapa a nossa percepção sensorial e regras lógicas, mas que, no entanto, existe. Os mitos contam histórias que devem ser acreditadas porque não podem ser provadas. O próprio mito “(...) é um objeto de fé: é necessário que os acontecimentos narrados na história mítica sejam reconhecidos como ‘verdadeiros’, um mito que não se acredita perde sua essência mítica para se tornar uma fábula, uma lenda ou um conto popular” (CERRUTI GULDBERG 2000). Desse modo, “EAMI” potencializa o

mito, através do relato oral individual e coletivo, expondo no som, nas vozes e nas imagens, o deslocamento e extermínio do mundo ayoreo.

Igualmente, vários elementos do filme permanecem escondidos na invisibilidade e são percebidos exclusivamente em nível auditivo: os pássaros que gritam, a chuva que murmura e a chegada dos “coñone”. O não-indígena, é, em primeira instância, uma invasão sonora. O ocupante que não tem nome e não tem forma é tão aterrador que não pode ser representado. A tensão do espaço fora de campo ocorre entre a disputa do presente não-invisível, do barulho das máquinas e das escavadeiras, e o presente ausente, as palavras do ayoreo que regressam à floresta, pelo menos sonoramente.

Fazendo uso dessa hibridez e com uma pesquisa de mais de seis anos, Encina apresenta, em “EAMI”, uma reflexão sobre a consciência da colonização do território por parte dos ayoreo. Ela compreende as fissuras da representação e as coloca em evidência para revelar e fazer sentir os deslizamentos, as ligações secretas, os significados tácitos, permitindo-nos observar as formas específicas de organização que apresentam esse povo, a construção dos sujeitos, das experiências, dos cotidianos e dos saberes. Mas, ao mesmo tempo, fica perceptível como esses próprios conceitos transbordam essa construção, colocando-se em cena a partir do cinema. Expor as tramas do real na *mise-en-scène* com personagens, detalhes e ações que são concebidas no marco da totalidade orgânica, transforma a ficção em construção política. Seguindo Rancière (2014) afirmamos que: a pergunta não se constitui como o problema sobre se o real é real, senão sobre a construção da textura desse real que a ficção constrói, entendendo que visibilizar essa textura se transforma na linguagem em uma ação política.

Assim, o campo narrativo de “EAMI” é marcado pela atemporalidade mítica, base da cosmovisão ayoreo, dando-se através da estrutura espiralada da narração e da montagem, com as intercalações nas quais se sobrepõem constantemente passado, presente e futuro. A história ocorre no presente, mas volta a se repetir diversas vezes, inclusive projetando o futuro dessa comunidade que resiste e re-existe. É por isso, por essa projeção também no futuro, que os ayoreo desejaram contar sua história da sua forma, em constante diálogo não só com Encina, mas com a equipe como um todo, permeada pela ação tanto dos tradutores Tagüide Picanerai e Curia Chiquejño Etacoro, quanto do “assessor intercultural” José Elizeche. Nas palavras da realizadora:

Eles [ayoreo] têm um código totalmente diferente do nosso, então a filmagem não

foi algo totalmente controlado por nós, nos encontramos em uma série de situações que significava que não podíamos filmar o que tínhamos planejado filmar, então eu tive que reconfigurar o filme naquele momento e ali mesmo (ROJAS, 2022).

Ademais, a montagem de “EAMI” não só altera o tempo, senão que marca variações no ritmo e nas formas, afastando-se de qualquer padrão. Isso porque o filme articula códigos de uma cosmovisão indígena que opera a partir de outros parâmetros, desafiando o que o ocidente designa como “ficcional”. Com uma gramática fílmica própria, Encina constrói um regime imagético que se configura como um ato de desobediência fílmica em relação aos cânones cinematográficos.

Destarte, a montagem é a ferramenta por meio da qual esse modo existencial se funde como uma forma cinematográfica. E, de maneira análoga, o mito se transforma no córrego onde a montagem transita em um mundo diferente, proporcionando-lhe uma experiência irreduzível ao tempo. Segundo María Cristina Dasso:

Na cultura ayoreo, considera-se que os antepassados míticos, pessoas que foram abandonando a vida que lideravam na terra, deixaram individualmente, na sua despedida, ensinamentos capazes de ressuscitar o seu poder e a sua ajuda quando os humanos – de cuja sociedade se afastavam – o requeriam, quer em modos de ação fastos ou nefastos (DASSO, 2019, p. 41).

Ou seja, esse mito como fato originário (Asojá) é também transtemporal ou metatemporal já que é passível de atualização (MOLINA, 2009), características essas que se arraigam à montagem, apresentando o tempo como um âmbito no qual é possível entrar e sair, na tentativa de explicar representações que chocam com nossa concepção lógico-cronológica: “*Eami*: Queria ficar lá para sempre... Pajé: Hoje é para sempre *Eami*...” (EAMI, 2022, 00:42:42 – 00:42:37). Em outras palavras, “o mito é uma dimensão do ser, um sistema simbólico de respostas e orientações para a ação, fluido e dinâmico, capaz de incorporar fatos e contatos. É uma forma que transcende a consciência histórica e é heterogênea à categoria do tempo” (MOLINA, 2009, p. 6).

Em “EAMI” há um olhar que, a partir da quietude, testemunha o que acontece no monte. Os poucos movimentos de câmera se concentram em seguir *Eami* de costas, na viagem onírica de busca ancestral, voltando para planos fixos frontais onde ela, com seus olhos fechados, se situa fora da realidade cronológica e, no meio do transe, indica os caminhos nesse tempo espiralado que se conecta ao mundo, expressando uma ontologia que não se explica através das nossas categorias de “coñone”. Ela (eles) não precisa(m) abrir os olhos para ver.

Assim, o filme se aproxima mais de uma ilusão de imobilidade do fotograma congelado. No entanto, é contrariamente diferente o que acontece no desenho de som. O que se ouve é uma forma de ressonância que perpassa todas as possibilidades de som, incluídas as narrações, os *sárode* (cantos) e os ruídos, sem estabelecer uma valoração hierárquica entre eles. Além disso, a montagem não cria uma continuidade espaço-temporal, de ordem discursiva ou temática, pois adota a forma de uma composição de proposições que interroga o espaço. Com isso, Encina “coloca-os [ayoreo] não somente no presente e para o presente, mas também no passado, fazendo com que se tornem parte do tempo” (GUIMARÃES, 2022, p. 8). Igualmente, a realizadora os localiza também no futuro, desafiando, a partir do tempo espiralado, o seu devir.

### **“Em todos os filmes falo da mesma coisa: da perda, do luto, da diáspora, do exílio”<sup>8</sup>**

Neste artigo procuramos apresentar alguns elementos da filmografia de Encina, com foco na questão da construção das memórias e, em seguida, realizamos uma análise do filme “EAMI” tendo como mote a questão da “docuficção”.

Nas suas obras, as memórias são transpassadas por perda, luto, diáspora e exílio, mas também pela sobrevivência e construção de outras re-existências. Ainda que Encina tenha afirmado categoricamente: “Eu sinto que vivemos em um país – é difícil para mim dizer isso – onde não vejo muita saída. Portanto, parece sempre que estamos numa espiral, que está ficando cada vez menor” (GÓMEZ, 2022). Sua produção não é niilista, muito pelo contrário, ela disputa o passado, o presente e, especialmente, o futuro. Com seu cinema, busca “tocar o tempo”. e, em “EAMI”, procura tocar os múltiplos tempos, espaços e mundos da cosmovisão ayoreo.

Para chegar a esse lugar do outro, da forma que nos é apresentado no filme, foi necessário que Encina saísse da formalidade do cinema, questão muito importante para ela, e entendesse que dentro do processo de criação/realização não era somente o seu corpo que faria parte do projeto, era o corpo de toda uma comunidade que trazia consigo a sua própria cosmovisão, permeada de espaços-temporais outros (FORUMDOC, 2022).

Como observadora participante, a diretora navegou por essas temporalidades e espaços que estiveram presentes desde a apresentação do projeto à comunidade, passando pelo *casting* até o plano de gravação (GÓMEZ, 2022). Isso resultou em uma proposta que, além de se afastar de um

---

<sup>8</sup> Frase proferida por Paz Encina na entrevista realizada por Nadia Gómez para a *Revista Pausa* (GÓMEZ, 2022).

cinema de ficção hegemônico e comercial, reformulou os limites entre as convenções do documentário e da ficção.

Finalmente, a obra de Encina “criou figuras novas” suscitando “possibilidades inéditas” (RANCIÈRE, 2019), para oferecer a chance de o cinema fornecer uma entrada à experiência e aos sentidos, onde não há uma interpretação única dos fatos, fazendo uso de recursos visuais como o ritmo lento, os planos longos e o foco na observação e na contemplação dos espaços.

## Bibliografia

BARRERA AGUILERA, Óscar. La Guerra del Chaco como desafío al panamericanismo: el sinuoso camino a la Conferencia de Paz de Buenos Aires, 1934-1935. **Anuario Colombiano de Historia Social y de la Cultura**. Bogotá, v. 38, n. 1, p. 179-317, 2011. Disponível em: [http://www.scielo.org.co/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0120-24562011000100007](http://www.scielo.org.co/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0120-24562011000100007). Acesso em 14/02/2023.

BOCCIA, Alfredo; GONZÁLEZ, Myrian; PALAU, Rosa. **Es mi informe: los archivos secretos de la policía de Stroessner**. Asunción: Centro de Documentación y Estudios, 2006.

BRANCO, Cristina. Tejiendo memoria a través del cine, una entrevista a Paz Encina. **Imagofagia**, n. 11, 2016. Disponível em: <http://www.asaeca.org/imagofagia/index.php/imagofagia/article/view/458>. Acesso em: 20/01/2023.

CANDIDO, Márcia. Paz Encina e o Cinema-Memória. **Horizontes ao Sul**, 18 de junho de 2018. Disponível em: <https://www.horizontesaosul.com/single-post/2018/06/17/paz-encina-cinema-mem%C3%B3ria>. Acesso em: 20/01/2023.

CASACCIA, Gladys. El reclamo territorial ayoreo Totobiegosode. **Avá. Revista de Antropología**, (14), 1-19, 2009. Disponível em: <https://www.redalyc.org/pdf/1690/169013838005.pdf>. Acesso em: 22/02/2023.

CERRUTI GULDBERG, Horacio, 2000. Mito. In: **Diccionario de Filosofía Latinoamericana**. Disponível em: <http://www.robertexto.com/archivo4/calibanismo.htm>. Acesso em: 30/03/2023.

CINEBH. **EAMI - CINEBH Mostra a América Latina!, 2022**. Disponível em: <https://cinebh.com.br/filme/eami/>. Acesso em: 20/01/2023.

COMISIÓN DE VERDAD Y JUSTICIA (CVJ). **Informe Final**. Anivehaguãoiko. Algunos casos paradigmáticos. Tomo VII, Asunción: 2008.

CUENCA, Manuel. **Historia del Audiovisual en el Paraguay. Reunión Especializada de Autoridades Cinematográficas y Audiovisuales del Mercosur (RECAM)**, 2009. Disponível em: [https://www.recam.org/\\_files/documents/historia\\_de\\_cine\\_paraguay.doc.pdf](https://www.recam.org/_files/documents/historia_de_cine_paraguay.doc.pdf). Acesso em:

---

15/02/2023.

CULTURA. Paz Encina presentará cortometraje “Viento Sur” - Paz Encina oikuaaukáta cortometraje “Viento Sur”. **Secretaría Nacional de Cultura**, 2011. Disponível em: <http://www.cultura.gov.py/2011/11/paz-encina-presentara-cortometraje-%E2%80%9Cviento-sur%E2%80%9D/>. Acesso em: 22/02/2023.

DASSO, María Cristina. Los sarode ayoreo en el tiempo. Formas y valores en el contacto intercultural. **América Crítica** 3(1), 2019, p. 43-93, ISSN: 2532-6724, DOI: 10.13125/americacritica/3859.

DEPRETIS CHAUVIN, Irene. La niña, el bosque, el viento y toda la memoria del mundo. Recorridos sensoriales en EAMI, de Paz Encina. **Dixit**, 36(2), 70-81. Disponível em: [http://www.scielo.edu.uy/scielo.php?pid=S0797-36912022000200070&script=sci\\_arttext](http://www.scielo.edu.uy/scielo.php?pid=S0797-36912022000200070&script=sci_arttext). Acesso em: 22/02/2023.

ENCINA, Paz. Arrastrando la tormenta. In: Russo, Eduardo. (comp.). **Hacer Cine. Producción audiovisual en América Latina**. Buenos Aires: Paidós, p. 331-341, 2008.

FORUMDOC, **Debate com Paz Encina sobre o filme Eami**. Youtube, 13 de novembro de 2022. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=Pd4moS2wz8M&t=1747s>. Acesso em: 4 de abril de 2023.

GAMBA, Pablo. **El terror de la delación en la trilogía “Tristezas de la Lucha” de Paz Encina**, 2019. Disponível em: <https://desistfilm.com/el-terror-de-la-delacion-en-la-trilogia-tristezas-de-la-lucha-de-paz-encina/>. Acesso em: 20/01/2023.

GAMBA, Pablo. **Doc Buenos Aires 2021: Veladores de Paz Encina**. Disponível em: <https://desistfilm.com/doc-buenos-aires-2021-veladores-de-paz-encina/>. Acesso em: 24/02/2023.

GAUTHIER, Guy. **O documentário: um outro cinema**. Campinas: Papirus, 2011.

IMDB. **Eami - Awards** (2023). Disponível em: [https://www.imdb.com/title/tt10865174/awards/?ref\\_=tt\\_awd](https://www.imdb.com/title/tt10865174/awards/?ref_=tt_awd). Acesso em: 18/03/2023.

GUIMARÃES, Patrícia. El suelo como cáscara de la Historia en el cine de Paz Encina. **XIII Seminario Internacional Políticas de la Memoria**. 2022. Disponível em: [http://conti.derhuman.jus.gov.ar/2021/08/seminario/mesa\\_29/guimaraes\\_mesa\\_29.pdf](http://conti.derhuman.jus.gov.ar/2021/08/seminario/mesa_29/guimaraes_mesa_29.pdf). Acesso em: 28/02/2023.

GÓMEZ, Nadia. De lenguajes híbridos e introspección convertida en cine. **Revista Pausa**, 2022. Disponível em: <https://www.pausa.com.py/actualidad/nota-de-tapa/paz-encina/3599/>. Acesso em: 28/02/2023.

HOBERNAN, James. **Film after Film: Or, What Became of 21st Century Cinema?** New York: Verso. 2012.



LEITE NETO, Alcino. Um pouco de luz. A diretora paraguaia Paz Encina busca seu lugar no Brasil. **Revista Piauí**, Edição 164, Maio de 2020. Disponível em: <https://piaui.folha.uol.com.br/materia/um-pouco-de-luz/>. Acesso em: 20/01/2023.

LIPKIN, Steven N.; PAGET, Derek; ROSCOE, Jane. Docudrama and Mock-Documentary: Defining Terms, proposing Canons. In: RHODES, Gary D.; SPRINGER, John Parris (ed.). **Docufictions. Essays on the intersection of Documentary and Fiction Filmmaking**. Jefferson, North Carolina: McFarland & Company, 2006.

LÓPEZ PETZOLDT, Bruno. Aproximaciones a dos redes transmediáticas de la memoria colectiva del stronismo en Ejercicios de memoria de Paz Encina. **deSignis**, 27, 85-93, 2017. Disponível em: <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=606066847007>. Acesso em: 03/05/2023.

MATTOS, Carlos. Um mundo ferido, nascido do vento. **Carmattos**, 2022. Disponível em: <https://carmattos.com/2022/02/07/um-mundo-ferido-nascido-do-vento/>. Acesso em: 20/01/2023.

MARTINS, Alice. Racontar para não esquecer: a filmografia de Paz Encina. **MEISTUDIES**, 4º Congresso Internacional Media Ecology and Image Studies - Reflexões sobre o ecossistema midiático pós pandemia, 2021. Disponível em: <http://meistudies.org/index.php/cmei/4cime/paper/view/1259>. Acesso em: 15/02/2023.

MELLO, Lidia. Entrevista con Paz Encina: formas de ver el mundo. **Revista La Fuga** 24, 2020. Disponível em: <http://2016.lafuga.cl/entrevista-con-paz-encina/1036>. Acesso em: 20/01/2023.

MOLINA, Anatilde Idoyaga (2009). Mito y trance shamánico. Reflexiones sobre lo sagrado y el tiempo entre los Ayoreo del Chaco Boreal. **XXVII Congreso de la Asociación Latinoamericana de Sociología**. VIII Jornadas de Sociología de la Universidad de Buenos Aires. Asociación Latinoamericana de Sociología, Buenos Aires, 2009, p. 1-8. Disponível em: <https://cdsa.aacademica.org/000-062/1730.pdf>. Acesso em: 10/02/2023

NICHOLS, Bill. **Introdução ao documentário**. Campinas: Papirus, 2014.

NICKSON, Andrew. El régimen de Stroessner (1954-1989). In: TELESCA, Ignacio (Org.). **Historia del Paraguay**. Assunção: Taurus, 2010.

PAZ, O. El ritmo. In: **El arco y la lira**, en OC, v. I. México: Fondo de Cultura Económica, 1995, p. 73-88.

RANCIÈRE Jacques. La imagen Pensativa. In: **El espectador emancipado**. Buenos Aires, Manantial, 2010.

RANCIÈRE, Jacques. **A Fábula Cinematográfica**. trad. Luís Lima. Lisboa: Orfeu Negro, 2014.

ROJAS, Diego. Paz Encina: Catalogaron a la película como fábula pero en realidad representa la

cosmovisión ayorea. **Infobae**, 2022. Disponível em: <https://docs.google.com/document/d/1pzfjko4wqwHxPcEG1IOP85doMzOV1wcF/edit#>. Acesso em: 24/02/2023.

RUSSO, Eduardo. Transiciones y transformaciones: El cine de lo real latinoamericano durante la última década. **Ventana Indiscreta**, 2020, p. 36-43. Disponível em: <https://doi.org/10.26439/vent.indiscreta2020.n023.4846>. Acesso em: 24/02/2023.

RUSSO, Eduardo. Paz Encina: el gesto de recordar. **Arkadin**, n° 6, agosto de 2017. Disponível em: <http://sedici.unlp.edu.ar/handle/10915/63042>. Acesso em: 24/01/2023.

RUSSO, Eduardo. Paz Encina: Voces en la oscuridad. **Caravelle**, 114, 2020. Disponível em: <https://journals.openedition.org/caravelle/8368>. Acesso em: 25/01/2023.

ZARACHO, María. Cultura y Stronismo: memorias de la dictadura en una década del audiovisual paraguayo (2006-2016). In: SILVA, Paulo Renato; SOLER, Lorena (Org.). **Stronismo: nuevas lupas**. Foz do Iguacu: EDUNILA, 2021.

## Obras Audiovisuais

**ARRIBO**. Direção: Paz Encina. Paraguai: Silencio Cine, 2014. 11 min.

**EAMI**. Direção: Paz Encina. Paraguai, França, Alemanha, Argentina, México, Estados Unidos, Países Baixos (Holanda): Movie Partners In Motion Film, Eaux-Vives Productions, El Silencio Cine et al, 2022. 83 min.

**EJERCICIOS de Memoria**. Direção: Paz Encina. Paraguai: Silencio Cine, 2016. 72 min.

**FAMILIAR**. Direção: Paz Encina. Paraguai: Silencio Cine S.A., 2014. 9 min.

**HAMACA Paraguaya**. Direção: Paz Encina. Paraguai, Argentina, França, Países Baixos (Holanda), Áustria, Alemanha: Black Forest Films, M6 Films, Fortuna Film et al, 2006. 72 min.

**TRISTEZAS de la Lucha**. Direção: Paz Encina. Paraguai: Silencio Cine S.A., 2014. 7 min.

**VELADORES**. Direção: Paz Encina. Paraguai, 2002. 70 min.

**VIENTO Sur**. Direção: Paz Encina. Paraguai, Argentina: Filmes do Tejo; Salta una rana, 2014. 21 min.

**RÍO Paraguay y Primer Movimiento**. Direção: Paz Encina. Paraguai: Juana Miranda, 2010. 4 min.

**RÍO Paraguay y Segundo Movimiento**. Direção: Paz Encina. Paraguai: Juana Miranda, 2010. 4 min.

---

min.

**RÍO Paraguay y Tercer Movimiento.** Dirección: Paz Encina. Paraguay: Juana Miranda, 2010. 4 min.