

FRAGMENTOS DE UM CINEMA INTERROMPIDO: A INVENTIVIDADE DESTEMIDA DE CARLOS SAGUIER NA CONSTITUIÇÃO DO CINEMA PARAGUAIO

Andréa C. Scansani¹

Resumo: O presente texto percorre os mecanismos de construção das imagens para além de seu expediente técnico, buscando refletir sobre seus elementos constitutivos que, via de regra, são edificados em confronto com as camadas políticas do contexto histórico nos quais estão inseridos. Mesmo que a cinematografia compartilhe de ferramentas técnicas comuns, suas imagens emergem de realidades sócio-históricas únicas. Desse modo, este estudo rejeita uma abordagem universalizante, enfatizando a diversidade fragmentária da América Latina e suas especificidades estéticas, culturais e políticas. Como estudo de caso, este artigo analisa *El pueblo* (1969), filme dirigido e fotografado por Carlos Saguier durante a ditadura do General Alfredo Stroessner (1954-1989) no Paraguai. Produzido com recursos próprios, o filme combina técnicas experimentais — como colorização, negativação, congelamento, monocromia e alto contraste — com uma narrativa que explora a imobilidade social ao longo do tempo. A montagem dinâmica e a trilha sonora dilatada, composta por Luis Cañete, reforçam a dimensão sensorial da obra, que transcende os domínios do documentário, da ficção ou do chamado cinema experimental. Retirado de cartaz por ter sido acusado de traição pelo regime stronista, o filme foi resgatado meio século mais tarde, tornando-se um marco do cinema paraguaio.

Palavras-chave: Paraguai; cinema; fotografia cinematográfica; ditadura.

FRAGMENTS OF AN INTERRUPTED CINEMA: THE UNRESTRAINED INVENTIVENESS OF CARLOS SAGUIER IN SHAPIN PARAGUAYAN FILM

Abstract: This text examines the mechanisms of image construction beyond their technical procedures, aiming to reflect on their constitutive elements which, as a rule, are built in confrontation with the political layers of the historical context in which they are embedded. Even though cinematography shares common technical tools, its images emerge from unique socio-historical realities. Thus, this study rejects a universalizing approach, emphasizing the fragmentary diversity of Latin America and its aesthetic, cultural, and political specificities. As a case study, this article analyzes *El pueblo* (1969), a film directed and photographed by Carlos Saguier during the dictatorship of General Alfredo Stroessner (1954–1989) in Paraguay. Produced independently, the film combines experimental techniques—such as colorization, solarization, freezing, monochrome, and high contrast—with a narrative that explores social immobility over time. The dynamic editing and expanded soundtrack, composed by Luis Cañete, reinforce the sensory dimension of the work, which transcends the domains of documentary, fiction, or so-called experimental cinema. Removed from circulation after being accused of treason by the Stroessner regime, the film was recovered half a century later, becoming a landmark in Paraguayan cinema.

Keywords: Paraguay; cinema; cinematography; dictatorship.

¹Professora do Curso de Cinema e do Programa de Pós-graduação em Literatura (PPGLit) da Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC). ORCID <https://orcid.org/0000-0002-9869-2425>

Quando o cinema é obrigado a esperar

De qual matéria são feitos os filmes? Poderíamos supor que os elementos que constituem os filmes realizados na América Latina são os mesmos utilizados naquela outra “América” que rechaça sua latinidade boreal? Decerto, compartilhamos de instrumentos técnicos similares, ainda que com importes orçamentários, a maior parte das vezes, substancialmente desiguais. Ao mesmo tempo, a matéria humana e histórica dista-se de tal maneira que, por mais que as aparências possam coexistir em um único conjunto artístico — o do cinema —, suas imagens portam demandas demasiadamente divergentes para empreendermos nossas análises a partir de uma perspectiva universal. Desse modo, não é suficiente estarmos atentos às diferentes paisagens, às realidades culturais distintas, às crônicas locais, às particularidades estéticas ou aos custos incomparáveis entre as muitas formas de financiamento cultural nas Américas, pois as imagens cinematográficas conformam-se dentro de uma complexa engrenagem sócio-histórica com a qual a fotografia cinematográfica, ferramenta indispensável do cinema, molda sua matéria.

Dito isso, o propósito deste artigo é analisar os procedimentos da elaboração visual no filme paraguaio *El Pueblo* (1969)², não se limitando à sua execução técnica, buscando pensar sobre seus elementos constitutivos permeados pelas camadas sócio-políticas de seu conturbado contexto histórico. Portanto, não se trata de um olhar que examine sob um mesmo diapasão a produção paraguaia e o que poderíamos denominar de cinema latino-americano. Muito pelo contrário. Acreditamos que se há algo de específico da América Latina é exatamente a sua imensa diversidade fragmentária (Scansani; Aguilera, 2022) que, por vezes, gera espaços criativos nos quais rebentam frutos surpreendentes. Sendo assim, para este texto, nos concentraremos nesse único filme dirigido e fotografado por Carlos Saguier (1945-2024), durante a mais longa ditadura sul americana (1954-1989)³. Apresentando, primeiro, os aspectos da conjuntura política na qual ele é elaborado para, na sequência, nos concentrarmos nas particularidades de sua composição imagética.

O média-metragem de pouco mais de 40 minutos, financiado de maneira independente pelo coletivo *Cine Arte Experimental* — Carlos Saguier, Jesús Ruiz Nestosa e Antonio Pecci —,

² Para conhecer outros aspectos do filme de Carlos Saguier em uma perspectiva histórica, ver Scansani, 2023.

³ Sobre as relações do cinema paraguaio e a ditadura, ver Scansani, 2025.

contou com o apoio da comunidade de exilados políticos paraguaios — Elvio Romero, José Asunción Flores e Augusto Roa Bastos — os quais tiveram a oportunidade de acompanhar parte do processo de finalização nos laboratórios Alex de Buenos Aires. Lançado em 1969, a obra irrompe em um momento importante de resistência à ditadura, marcado por protestos estudantis e pelo aumento da repressão do governo do General Alfredo Stroessner (Zaracho, 2017, n.p.). Dentro dessa conjunção política nada favorável, a crítica estatal acusou o filme de uma “brutal traição” (Halley Mora, 1969, p. 2), o que colocou seus realizadores e espectadores em perigo imediato, fazendo com que fosse retirado de cartaz. *El pueblo* só retornará às salas de cinema, meio século mais tarde, após os esforços de seu diretor e fotógrafo em restaurar e digitalizar, ainda que precariamente, uma nova cópia do filme⁴ (Pecci, 2019).

A trajetória artística de Carlos Saguer, atravessada pelas idiossincrasias paraguaias da época, teve início aos dezoito anos com o curta-metragem *Francisco* (1964), perdido em uma inundação, seguido de outros trabalhos como *Una historia paraguaya* e *Ñande Jara Rekové Pahá* (1967), os quais, infelizmente, tampouco foram preservados. Saguer também foi o primeiro presidente da Câmara de Produtores Audiovisuais (CAMPRO) e, ao longo da profissão, realizou documentários televisivos, com destaque para a construção das usinas hidrelétricas de Itaipu e Yacyretá, fotografou centenas de comerciais e trabalhou para o Canal 13 e o Canal 9, onde foi pioneiro no uso de *chroma-key*, ainda nos anos 1980 (Cabildo, s.d.) Para além de sua rica trajetória profissional, na qual a direção de fotografia ocupa destaque, o cineasta é considerado o patrono do cinema paraguaio contemporâneo, sendo membro honorário da jovem *Academia de Cinema do Paraguai*⁵, cujo prêmio máximo leva seu nome. Esse reconhecimento, a nosso ver, decorre não apenas da maestria, do esmero e da persistência com que empreendeu a realização, a restauração e a digitalização de seu filme *El Pueblo*, mas principalmente da integridade de uma existência marcada por uma realidade cinematográfica exígua e arriscada, guardada com necessária discrição e prudência.

⁴ Entrevista a Antonio Pecci, não publicada, realizada pela autora no dia 22 de abril de 2022.

⁵ Nome oficial: *Academia de Artes y Ciencias Cinematográficas del Paraguay* inaugurada em 28 de outubro de 2013.

A mesma atitude cautelosa é sinalizada pelo crítico de cinema Jean-Claude Bernardet, ao comentar o filme *Você também pode dar um presunto legal* (Brasil, 1970-2006) com seu diretor Sergio Muniz – quem, assim como Saguier, teve que esperar décadas para projetar seu filme, sem arriscar a vida de sua equipe, por conta da nefasta lógica da ditadura civil-militar brasileira –, afirmou: “Você demonstra uma coragem e uma liberdade na feitura do filme que me fazem pensar que se seus filmes tivessem circulado mais e se tivesse feito mais filmes, a história do documentário brasileiro poderia ser diferente” (Freire; Scansani, 2024, p. 491). Se a afirmação de Bernardet é alarmante para refletirmos sobre o que não foi possível ser feito (ou visto) na relativamente volumosa filmografia brasileira, ainda que refreada pelos anos de chumbo, imaginemos essa mesma realidade em países onde a perda de uma única obra pode significar a obliteração de uma ou mais gerações. Decerto, essas subtrações locais reverberam nas mais bem intencionadas compilações sobre a história do cinema latino-americano, perpetuando suas ausências e reiterando nossas fraturas. Sendo assim, a pesquisa sobre o cinema paraguaio apresenta raras ressalvas, como a do crítico e pesquisador Isaac León Frías⁶ que, em seu breve texto para o número 63 (1972) da revista peruana *Hablemos de cine*, afirma:

O Paraguai é provavelmente o país mais ignorado da América do Sul. Muito pouco se sabe sobre o Paraguai [...]. É possível que esta situação se deva, em grande parte, à ditadura que por tantos anos estabeleceu Stroessner e que nos últimos tempos parece estar enfrentando sérias dificuldades (p. 297, tradução nossa).⁷

León Frías, sem esconder seu espanto já no título de seu artigo que traz uma grande exclamação: “O cinema paraguaio existe!”, continua:

não apenas o cinema paraguaio, que já o possui, senão o *Nuevo cine latinoamericano*, pode incluir o nome [Carlos Saguier] de um autêntico valor, à altura dos cineastas mais capazes e talentosos. *El pueblo*, desde já, integra o patrimônio de um cinema revelador, de observação- interpretação, que se realiza em diferentes pontos da América

⁶ Crítico de cinema desde 1965, é um dos pensadores latino-americanos mais relevantes da área. Foi diretor da revista peruana *Hablemos de Cine* (1965 a 1985) e, atualmente, é membro do Conselho Editorial da revista especializada *Ventana Indiscreta*. É autor de vários livros, entre eles *O novo cinema latino-americano dos anos sessenta: Entre o mito político e a modernidade fílmica* (2013), *Para além das lágrimas: Espaços habitáveis no cinema clássico do México e da Argentina* (2018), além da excelente antologia em três tomos da revista *Hablemos de cine* (2017).

⁷ Original espanhol: “Probablemente Paraguay es el país más ignorado de Sudamérica. Muy poco es lo que trasciende del Paraguay y casi nada sabemos, en términos generales, sobre lo que allí acontece. Es posible que esta situación se deba, en buena parte, a la dictadura que por tantos años ha establecido Stroessner y que en los últimos tiempos parece afrontar serias dificultades”.

hispânica e portuguesa, e constitui uma verdadeira e agradável surpresa (p. 299, tradução nossa).⁸

Esse silêncio, em relação à pequeníssima produção paraguaia, é resultado da desigualdade regional das pesquisas em cinema, via de regra, centradas em países com uma filmografia mais extensa, como México, Brasil, Argentina, Chile, Cuba ou com algumas exceções pontuais que, ao longo dos anos, se voltaram para países como a Bolívia, Venezuela, Uruguai e Colômbia. Ao mesmo tempo, a surpresa do autor, ao encontrar um cinema pulsante no Paraguai, não parece ter gerado a repercussão desejada, pois o hiato da crítica em relação ao cinema paraguaio perpassa o longo período da ditadura de Stroessner e continua até meados dos anos 2000, quando é interrompido pelo reconhecimento internacional do filme *Hamaca paraguaya* (2006), de Paz Encina. Fato que dá início a poucos textos críticos dentre os quais destacamos não apenas o trabalho da pesquisadora paraguaia María Esther Zaracho (2017; 2021) mas também - em diálogo com as premissas deste dossiê -, as análises sobre a direção de fotografia de filmes como *Ejercicios de memoria* (Paz Encina, 2016) e *Fuera de Campo* (Hugo Giménez, 2015) de Francieli Rebelatto (2019) presentes no livro *Cinematografia, expressão e pensamento* (Cavalcanti; Oliveira, 2019).

No entanto, se resgatarmos os grandes compêndios sobre o cinema latino-americano, com ênfase no *Nuevo cine latinoamericano* da segunda metade do século XX⁹, veremos que o Paraguai nem ao menos é mencionado. Dessa forma, fazer filmes nos anos 1960 nesta pequena ilha rodeada de terra – nas palavras de seu poeta Roa Bastos (1994) – parece ter sido um ato fadado à solidão e, por que não dizer, ao ostracismo. Diante dessa realidade, os poucos vestígios do cinema paraguaio dessa época, especialmente a produção do *Grupo Cine Arte Experimental* (CAE) e seu filme *El pueblo*, nos fornecem um exemplo de resistência artística e de ruptura frente às diferentes conjunturas intracontinentais e ao apagamento patroneado por

⁸ Original espanhol: “no solo el cine paraguay, que ya lo tiene, sino el nuevo cine latinoamericano, puede incluir el nombre de un auténtico valor, a la altura de los cineastas más capaces y dotados. El pueblo, desde ya, se integra al patrimonio del cine de desvelamiento, y de observación-interpretación, que en diferentes puntos de la América de habla hispana y portuguesa se realiza, y constituye una verdadera y grata sorpresa”.

⁹ Alguns exemplos são: *Hojas del cine: testimonios y documentos del Nuevo Cine Latinoamericano* editado pela Fundación Mexicana de Cineastas (1988); *La Máquina de la Mirada*, livro de Susana Velleggia (2010); *Cine y cambio social en América Latina: conversaciones con cineastas*, de Julianne Burton (1986); ou ainda os brasileiros: *A ponte clandestina*, de José Carlos Avellar (1995) e *Cineastas latino-americanos: entrevistas e filmes*, de Maria do Rosário (1997). Reiteramos a incontornável importância das publicações mencionadas que, mesmo referenciando uma série de países comumente negligenciados, não solucionam as lacunas das pesquisas em cinema.

governos autocráticos. O filme de Saguier navega contracorrente e um pronunciamento público dessa natureza não passa impune. *El pueblo* tem sua estreia em Assunção no ano de 1969 e, para que tenhamos uma pequena ideia de como foram suas primeiras sessões, resgatamos algumas palavras de um dos membros do grupo CAE, Antonio Pecci:

Por um lado, como o próprio Saguier confirmaria, com o passar dos dias a sala se enchia de personagens de terno, gravata vermelha e corte de cabelo de cadete: eram os *pyrague* (polícia secreta). Por outro lado, um amigo me ligou e me deu a informação de que no jornal *Patria*, porta-voz da ANR [*Asociación Nacional Republicana Partido Colorado*] e do governo, havia publicado uma resenha assinada por Mario Halley Mora, seu editor-chefe, onde atacava duramente o filme. Imediatamente fui buscar um exemplar e constatei que, no comentário citado, de fato, falava-se da “brutal traição” do filme e outras considerações que indicavam a total reprovação da referida obra. Preocupado, levei a cópia para Carlos Saguier e concordamos que era melhor tirar o filme de cartaz, para evitar males piores. E assim terminou sua curta vida de exibição pública, pelo menos na temporada de caça da ditadura¹⁰ (Pecci, 2019, n. p., tradução nossa).

Acreditamos que a “brutal traição” de Saguier não pode ser medida pelo arbítrio partidário de Halley Mora quando escreve que “esse povo, assim retratado, não é o povo paraguaio real, mas aquele que se quer eternizar na *Leyenda Negra*:¹¹ um povo de velhas desdentadas e homens empoeirados, de pés descalços que chafurdam na lama e de crianças barrigudas e nuas”¹² (1969, p. 02). Se assim fosse, estaríamos diante de mais um filme “sobre a exploração que tem por detrás do cinema miserabilista que converte o ser humano em

¹⁰ Original espanhol: “Por un lado, como constataría el propio Saguier, la medida que pasaban los días la sala se iba llenando de personajes de traje, corbata colorada y recorte cadete: eran los pyrague (policía secreta). Por el otro, un amigo me llamó y me pasó el dato que, en el diario *Patria*, vocero de la ANR [*Asociación Nacional Republicana Partido Colorado*] y del gobierno, salía publicado un comentario firmado por Mario Halley Mora, su jefe de redacción, donde atacaba duramente la película. Inmediatamente fui a buscar un ejemplar y constaté que, en el citado comentario, efectivamente, se hablaba de la “brutal traición” de la película y otras consideraciones que indicaban la desaprobación total de dicha obra. Preocupado, le llevé el ejemplar a Carlos Saguier y convinimos que era mejor bajar de cartelera el film, para evitar peores males. Con lo cual terminó su corta vida de exposición pública, por lo menos en temporada abierta bajo la dictadura”.

¹¹ A *Leyenda Negra* enfatiza os aspectos cruéis e violentos da colonização espanhola, como a exploração e o massacre de povos indígenas, a destruição de culturas nativas, a Inquisição e a barbárie dos conquistadores. No contexto paraguaio, a *Leyenda Negra* é associada a uma visão estereotipada e depreciativa do povo paraguaio, retratando-o de forma simplista e negativa, como um povo atrasado, miserável e subjugado, perpetuando uma narrativa que ignora sua complexidade cultural.

¹² Original espanhol: “[...] Y ese pueblo, así mostrado, no es el pueblo paraguay real, sino el que se quiere eternizar en la *Leyenda Negra*: pueblo de viejas desdentadas y de hombres polvorientos, de pies descalzos que chapotean en el barro y de niños barrigudos y desnudos [...]”

objeto, em instrumento de um discurso alheio à sua própria condição”¹³ como bem nos preveniram Ospina e Mayolo (1978, n. p.) em seu *Manifiesto de la porno-miseria*. Não é o caso. Sua heresia é de outra natureza.

Um cinema herético

Quando, em 1963, Alfredo Guevara reflete sobre os princípios do cinema revolucionário cubano, ele nos alerta:

Não é fácil a heresia. No entanto, praticá-la é fonte de uma profunda e encorajadora satisfação, e essa satisfação é maior quanto mais autêntica for a ruptura ou a ignorância dos dogmas comumente aceitos. Nesse sentido, a heresia é um risco, pois implica o abandono dos pontos de apoio e a recusa de sua substituição. Não há vida adulta sem heresia sistemática, sem o compromisso de correr todos os riscos [...]. A heresia que não é acompanhada de coerência intelectual, de um domínio absoluto das ferramentas de trabalho e de toda a informação acumulada ao longo de séculos e milênios, não passa de um encantamento temporário (p. 17-18, tradução nossa).¹⁴

Se há heresia em *El pueblo* - e há muitas -, ela se encontra no atrevimento juvenil que a tudo experimenta, praticando sua desenfreada pulsão artística. “Porque a arte não admite modelos finais: a arte supõe uma experimentação permanente, uma busca incansável, uma insatisfação que não dá trégua ao criador e que [...] oferece ao espectador uma imagem nova e mais ampla do mundo”¹⁵ (Guevara, 1963, p. 20, tradução nossa).

Antes de analisarmos as imagens do média-metragem, se faz necessário percorrer algumas transgressões de outra sorte que darão suporte às mesmas, pois entre os vários “pecados” cometidos, podemos citar o fato de *El pueblo* ser o primeiro filme paraguaio inteiramente falado em guarani. Uma escolha que poderia ser banal para um país cuja

¹³ Original espanhol: “sobre la explotación que hay detrás del cine miserabilista que convierte al ser humano en objeto, en instrumento de un discurso ajeno a su propia condición”.

¹⁴ Original espanhol: “No es fácil la herejía. Sin embargo, practicarla es fuente de una profunda y alentadora satisfacción, y esta es mayor cuanto más auténtica es la ruptura o la ignorancia de los dogmas comúnmente aceptados. En este sentido, la herejía es un riesgo por cuanto comporta el abandono de los asideros y el rechazo de su sustitución. No hay vida adulta sin herejía sistemática, sin el compromiso de correr todos los riesgos [...]. La herejía que no va acompañada de coherencia intelectual, de un dominio absoluto del instrumental de trabajo y, de toda la información acumulada a través de siglos y milenios, no pasa de embrujamiento temporal”.

¹⁵ Original espanhol: “porque el arte no admite modelos finales: el arte supone una permanente experimentación, una búsqueda incansable, una insatisfacción que no da tregua al creador y que, en cada obra y en cada periodo histórico, ofrece al espectador una nueva y más amplia imagen del mundo”.

população se comunica, majoritariamente, em guarani, mas que representou um delito arriscado, visto que durante o período stronista as crianças guaranis eram forçadas “pelos professores a ajoelhar-se sobre grãos de sal e milho toda a manhã na sala de aula como punição por falar sua língua materna”¹⁶ (Orrego Invernizzi, 2018, tradução nossa). Sendo proibido, o guarani é então

relegado a [...] instrumento de comunicação emocional de uma comunidade, sua força consiste justamente no fato de que será ela, a língua original, que continuará a modular a palavra secreta, a palavra incessante de todo um povo a partir do fundo de seus sentimentos, o que seria o mesmo que dizer da parte mais viva de sua intersubjetividade social. Ligada aos mistérios do sangue, do instinto, da memória coletiva, a sobrevivência do guarani é assegurada pela densidade desse limo linguístico que é o substrato originário da ilha bilingue¹⁷ chamada Paraguai¹⁸ (Roa Bastos, 1994, p. 59).

Uma proibição tão absurda quanto cruel gera, naturalmente, resistência — social, artística e, portanto, política. A escolha de Saguer não se limita a uma representação de um povoado resistente, já que, na região onde o filme foi rodado, o guarani era — e ainda é — a língua predominante.¹⁹ *El pueblo*, ao dar ouvidos a uma tradição oral, também se conecta à ideia de uma “comunicação emocional”, daquele “limo linguístico” pensado por Roa Bastos, que ressoa camadas imateriais do mundo histórico em que está inserido: “Sempre falava em guarani. O toque suave da língua índia apaziguava o horror, mergulhava-o no sangue. Ecos de outros ecos. Sombras de sombras. Reflexos de reflexos. Não a verdade talvez dos fatos, mas

¹⁶ Testemunho de Porfiria Orrego Invernizzi ao *New York Times* citado por Paula Huenchumil em “De castigado a idioma oficial, cómo el guaraní pasó a ser una lengua valorada en Paraguay” (2020). Original espanhol: “por sus profesores a hincarse sobre granos de sal y maíz durante toda la mañana en la sala de clases como castigo por hablar su lengua materna”.

¹⁷ Apesar do Paraguai ter estabelecido o espanhol e o guarani como idiomas oficiais apenas em sua Constituição de 1992, o uso do guarani, nem sempre, foi autorizado. Lembramos que os esforços de José Gaspar Rodríguez de Francia — “ditador perpétuo” que esteve à frente do Paraguai de 1814 até sua morte em 1840 — estiveram comprometidos com a valorização da cultura local, inclusive com a expulsão de “espanholistas”, com a estatização e distribuição das terras etc. Por essas e outras medidas, a era de Francia é vista por alguns autores como uma autarquia socialista, descolonizadora e independentista (CREYDT, 2010; ARES PONS, 1987; MAKARAN, 2016). No entanto, é com sua morte e com a ascensão de Carlos López (pai de Solano, quem esteve à frente da guerra da Tríplice Aliança) que, em 1848, o castelhano se torna o único idioma permitido pelo Estado, com pena de açoitamento aos infratores.

¹⁸ Original espanhol: “*Relegado el guaraní a ser el instrumento de comunicación emocional de una colectividad, su fuerza consiste precisamente en que será él, el idioma originario, el que continuará modulando la palabra secreta, la palabra incesante de todo un pueblo desde lo hondo de sus sentimientos, que es como decir desde lo más vivo de su intersubjetividad social. Ligada a los misterios de la sangre, del instinto, de la memoria colectiva, la sobrevivencia del guaraní está asegurada por la densidad de ese limo lingüístico que es el sustrato primigenio de la isla bilingüe llamada Paraguay.*”

¹⁹ A presença de Antonio Pecci na equipe foi fundamental por ele falar guarani fluentemente, habilidade que Carlos Saguer não possuía (entrevista, não publicada, realizada pela autora a Antonio Pecci em 22 de abril de 2022).

sim, seu encantamento”²⁰ (1990, p. 21). Assim, o guarani em *El pueblo* é entoado como a alma de Macario em *Hijo de hombre*, romance de Roa citado acima. É uma manifestação de princípios sensíveis, presentes em séculos de história e nos infortúnios recorrentes de povos subjugados. Podemos aqui evocar também as palavras do crítico de arte paraguaio, Ticio Escobar²¹, que nos alerta para

um conjunto de indícios inquietantes sobre o destino das culturas sitiadas. [...] se a cultura é um valor de sentido, um fator de identidade e uma força de coesão comunitária, sua fratura provocaria o colapso do corpo social. A aniquilação étnica produz a ruína de sociedades diferentes e a perda de universos alternativos de poesia e significação²² (2011, p. 11, tradução nossa).

Carlos Saguer incorre na heresia de posicionar-se diante do aniquilamento físico, étnico e cultural que busca destruir um modo de expressão tão vital quanto a língua de um povo. Ele sabe que os “universos de poesia e significação” podem — e devem — ser a matéria-prima do cinema. Em sua obra, o paradoxo entre poesia e aniquilação se manifesta de diversas formas — não apenas pelo melodioso guarani —, sendo as mais significativas, a nosso ver, a extrema fragmentação da montagem e a transmutação da imagem figurativa por meio de efeitos ópticos, sobre as quais discorreremos a seguir. Essas fragmentações e metamorfoses imagéticas colocam em risco a “força de coesão comunitária”, a partir da articulação de planos curtos e, por vezes, irreconhecíveis que desestabilizam o espectador. A ideia de um ser paraguaio ligado à terra ou às suas origens etnoculturais, que poderia ser inferida numa leitura superficial dos signos documentais do filme, aparece colapsada, corrompida e deteriorada. Esses paradoxos, essa síntese impraticável, também estão presentes nas palavras de Roa Bastos sobre o uso simultâneo do guarani e do espanhol por uma suposta nação bilíngue:

²⁰ Original espanhol: “Siempre hablaba en guaraní. El dejo suave de la lengua india tornaba apacible el horror, lo metía en la sangre. Ecos de otros ecos. Sombras de sombras. reflejos de reflejos. No la verdad tal vez de los hechos, pero sí su encantamento”.

²¹ Diretor do Museu do Barro em Assunção, Paraguai. É um importante pensador sobre a arte paraguaia e latino-americana e entre suas obras estão *Una interpretación de las artes visuales en el Paraguay* (1982 e 1984; *El mito del arte y mito del pueblo* (1986); *Misión: etnocidio, pela Comissão de Solidariedade aos Povos Indígenas* (1988); *La belleza de los otros - arte indígena del Paraguay* (1993); *La maldición de Nemur. Acerca del arte, el mito y el ritual de los indígenas Ishir del Gran Chaco Paraguayo* (1999) e *El arte fuera de sí* (2004).

²² Original espanhol: “un conjunto de indicios inquietantes sobre el destino de las culturas sitiadas. [...] si la cultura es cifra de sentido, factor de identidad y fuerza de cohesión comunitaria, su fractura causaría el derrumbe del cuerpo social. La aniquilación étnica produce la ruina de las sociedades diferentes y la pérdida de universos alternativos de poesía y significación”.

Nas reduções missionárias o índio ouvia os sermões e rezava em guarani. Eles não mudaram sua linguagem. Mudaram seus rituais, sua liturgia, seu Deus, seus deuses, seu sentido da natureza, do mundo, do universo, que ainda hoje brilham, como uma brasa inextinguível, em seus mitos cosmogônicos [...]. Essa oposição dos sistemas linguísticos, um aglutinante ou polissintético de certa forma, o guarani, e outro de deflexão, o castelhano, que interferem e se corroem nos níveis sintático, semântico e pragmático, é o que se pode chamar globalmente de bilinguismo. Mas talvez fosse mais correto falar de dilinguismo. [...] O uso do espanhol ou do guarani é regido no Paraguai por fatores sociais e regionais, pois está fundamentalmente deslocado em dois campos semânticos que dificilmente se sobrepõem. Mesmo alguém que afirma ser bilíngue nunca abordará certas questões na língua indígena; simplesmente não pode porque o fato social não o permite. Assim, na realidade, o falante de guarani tem uma série de campos que lhe são proibidos, porque neles não pode fazer ouvir sua voz; além disso, nem sequer pensa nelas, carecendo do instrumento adequado de expressão²³ (Roa Bastos, 1994, p. 58, tradução nossa).

O silenciamento — ou, mais precisamente, o desmonte de todo um modo de ser sustentado pela língua materna — é o resultado de um longo etnocídio, não apenas dos guaranis, mas de muitos povos indígenas do Paraguai e da América Latina — tema que extrapola os limites deste trabalho. Muito se perde: expressões pessoais e coletivas são soterradas, e, de forma análoga — guardadas as devidas proporções —, muitas manifestações artísticas são aniquiladas, incluindo o cinema. Diante de uma espécie de esquizofrenia, onde uma forma hegemônica é aceita e tantas outras formas locais, com voz própria, são marginalizadas, emerge o que poderíamos chamar de um dilinguismo cinematográfico. Não apenas uma fratura na linguagem, que apaga possibilidades criativas e políticas, mas longas rupturas temporárias, onde se impõem silêncios. Desse modo, o que poderia ser um documentário etnográfico, dado o teor do material filmado, transforma-se em uma manifestação não apenas sociopolítica, mas em uma transgressão da forma fílmica que, com

²³ Original espanhol: “*En las reducciones misioneras el indio escuchaba las predicaciones y rezaba en guaraní. No le cambiaron su lengua. Le cambiaron sus rituales, su liturgia, su Dios, sus dioses, su sentido de la naturaleza, del mundo, del universo, que resplandecen aún hoy, como un rescoldo inextinguible, en sus mitos cosmogónicos [...]. Esta oposición de los sistemas lingüísticos, uno aglutinante o polisintético en cierto modo, el guaraní, y otro, deflexión, el castellano, que se interfieren y erosionan mutuamente en los niveles sintácticos, semánticos y pragmáticos, es lo que puede denominarse globalmente como bilingüismo. Pero quizás más correcto sería hablar de di-lingüismo. [...] El uso del castellano o del guaraní es regido en el Paraguay por factores sociales y por factores regionales, porque está fundamentalmente dislocado en dos campos semánticos que dificilmente se sobreponen. Incluso el que se dice y se cree bilingüe no abordará nunca ciertos temas en la lengua indígena; sencillamente no puede porque el hecho social no se lo permite. Así, en realidad, el guaraní-parlante tiene una serie de campos que le son vedados, porque en ellos no puede hacer oír su voz; más aún, ni siquiera los piensa, al carecer del instrumento adecuado de la expresión lingüística*”.

audácia, abala algumas das convenções presentes no cinema documental. Saguier nos oferece uma ruptura dos “dogmas comumente aceitos” (Guevara, 1963, p. 17), a partir de um domínio irrefutável dos mesmos princípios que os constituem. Princípios estes que, no caso do cineasta paraguaio não se aplicam apenas à forma fílmica, mas principalmente às características intrínsecas de uma sociedade que, obrigatoriamente, navega entre mundos anímicos distintos, aqui referendados pelas análises sócio-linguísticas de Roa Bastos e Ticio Escobar. Sendo assim, sua blasfêmia não se manifesta pelo desconhecimento das convenções, mas, ao contrário, por conhecê-las tão profundamente que se arrisca a abandoná-las, tornando-se um herege convicto.

A música da matéria²⁴

El Pueblo, em nossa análise, transcende as categorizações de gênero e circula livremente entre os domínios do documentário e da ficção, entre experimentalismos e convenções, entre fatos e crenças, e entre temporalidades materiais e atemporalidades espirituais. Essa independência artística e política, a nosso ver, distancia-se esteticamente das diversas manifestações do *Nuevo Cine Latinoamericano* – elaboradas pelos filmes e manifestos da época – e revela as ressonâncias de uma história inclemente marcada por grandes guerras, como a Guerra da Tríplice Aliança (Guerra Guasú, 1864-1870), cuja participação hedionda do Brasil imperial merece sempre ser lembrada e na qual estima-se que foram dizimados cerca de dois terços da população paraguaia, inclusive crianças na insólita batalha de Acosta Ñu, de 16 de agosto de 1869.²⁵

Cem anos depois, em 1968, a população de Tobatí²⁶ começa a ser filmada com uma câmera Bolex 16mm²⁷, equipada com um chassi de 120 metros e uma objetiva Angénieux (12-

²⁴ O subtítulo faz referência ao texto de Montserrat Álvarez (2017), “La canción de la materia”.

²⁵ Os requintes de crueldade e obstinação bélicos dessa batalha, entre crianças paraguaias e o exército brasileiro, foram comandados pelo Conde d’Eu, que, não satisfeito em vencê-la, encerra a contenda ateando fogo nos mortos e feridos derrotados. Por essa ferida não cicatrizada, no Paraguai, o dia da criança é celebrado no dia 16 de agosto (Bondar, 2017). Uma encenação alegórica sobre este evento é encontrada no longa-metragem brasileiro, *Noites Paraguaías* (1982), de Aloysio Raulino.

²⁶ Pequena cidade do Departamento de Cordillera, a pouco mais de 60 quilômetros de Assunção.

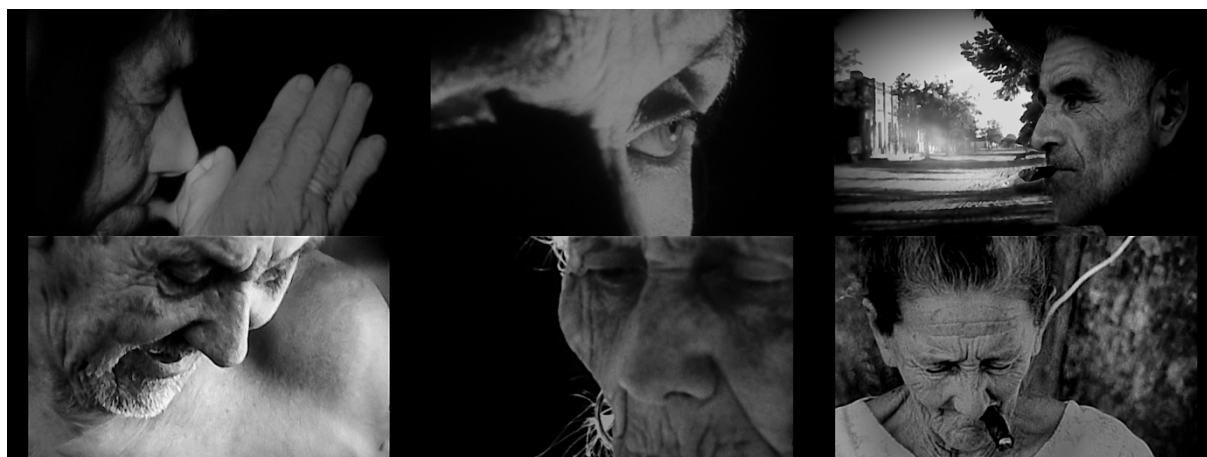
²⁷ Todas as informações técnicas e detalhes de produção aqui dispostas foram descritos por Carlos Saguier em uma entrevista de 29 de novembro de 2018 publicada no canal particular de Carlos Giménez, jornalista de *La Nación*, disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=5_NTEacGco&ab_channel=CarlosGim%C3%A9nez

120mm). Para capturar as imagens, a produção de *El pueblo* contava com negativos em preto e branco (Kodak Plus-X/7231/80D, Double-X/7222/250D, 4-X/7224/500D) e uma única emulsão colorida (Ektachrome 7239). A equipe era reduzida, composta por quatro pessoas²⁸ — Carlos Saguier, Antonio Pecci, Petit Goroso e Oscar Villalba —, o que exigia um trabalho minucioso e soluções técnicas criativas para compensar as limitações estruturais. A iluminação e os movimentos de câmera refletem essa necessidade por meio da engenhosidade de Saguier, que adaptou um refletor com lâmpadas de 150W a uma bateria de caminhão, suprimindo a carência de um parque de luz profissional. Além disso, ele chegou a construir seu próprio travelling, inspirado no aparato visto em fotografias do making of de *Le rat d'Amérique* (1963), filme do cineasta francês Jean-Gabriel Albicocco, estrelado por Charles Aznavour e rodado em Assunção, poucos anos antes. Esse olhar atento às soluções improvisadas evidencia não apenas a precariedade dos recursos disponíveis, mas também o compromisso, tão característico da produção latino-americana, de encontrar alternativas viáveis que estivessem à altura das ideias imaginadas.

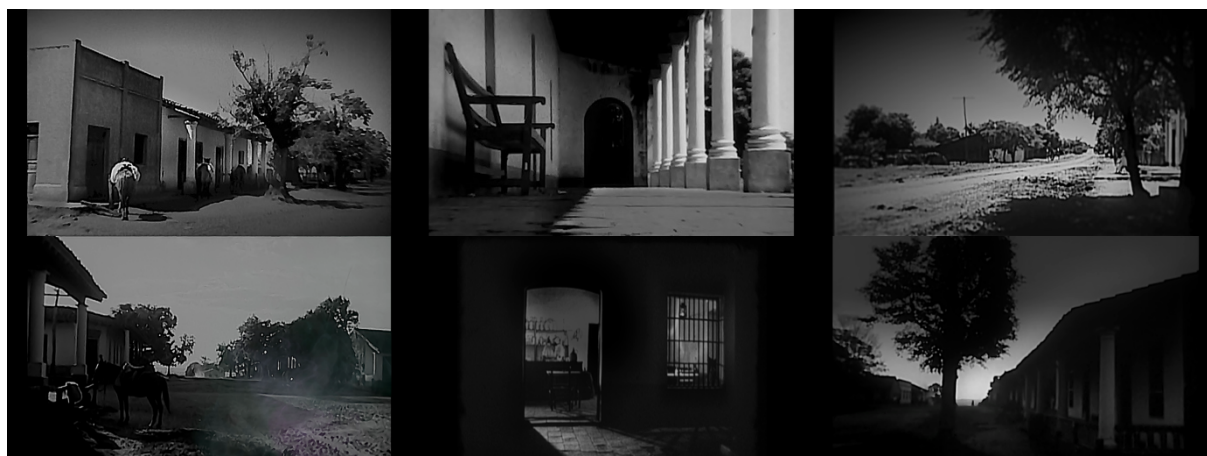
O filme, com seus mais de quatrocentos planos de montagem, materializa o imaginário de um século circunscrito por exílios e mortes – muitas mortes – cujos fantasmas parecem coexistir com a paisagem. Sua edição, aparentemente complexa e fragmentada, é marcada pelo grande número de cortes, breves fusões e, principalmente, pela articulação entre quadros formados por planos próximos dos habitantes da comunidade de Tobatí (figuras 1 a 6) intercalados com movimentos lentos de câmera em espaços arquitetônicos quase desertos (figuras 7 a 12). Com essa cadência, *El pueblo* parece criar camadas de tempo sobrepostas, em um passado-presente-futuro esculpidos na terra, nos pés descalços (pynandi²⁹), nas peles ressecadas desses corpos de trabalhadores que delineiam os volumes desse outro corpo chamado cinema.

²⁸ Dentre os quatro membros da equipe, apenas Saguier tinha alguma experiência, de cunho pessoal, com equipamentos cinematográficos. Apesar de reduzida, esta não é uma configuração incomum nos cinemas latino-americanos da época. Mesmo em filmografias de países com produção infinitamente mais robusta, como o Brasil, exemplos desta natureza não faltam. Cineastas como Jorge Bodansky, Sergio Muniz, Aloysio Raulino, Luiz Rosenberg Filho etc. reiteram esta característica ordinária da realização audiovisual no continente.

²⁹ A palavra pynandi, em guarani, é traduzida como pés descalços. Seu significado social extrapola a mera tradução sendo frequentemente associado à população economicamente menos favorecida do país.



Figuras 1 a 6 -fotogramas de El Pueblo (Carlos Saguier, 1969)



Figuras 7 a 12 -fotogramas de El Pueblo (Carlos Saguier, 1969)

Um contorno formado por primeiríssimos planos como os de uma mulher de meia idade moldando o barro com suas mãos parcialmente imersas na massa úmida. Essas imagens se entrelaçam com detalhes de seu rosto envelhecido, enquanto fuma um cigarro de palha, e com cenas de pés descalços afundados na lama junto a uma pá que escava a terra encharcada para extrair a matéria-prima da cerâmica (figuras 13 e 15).



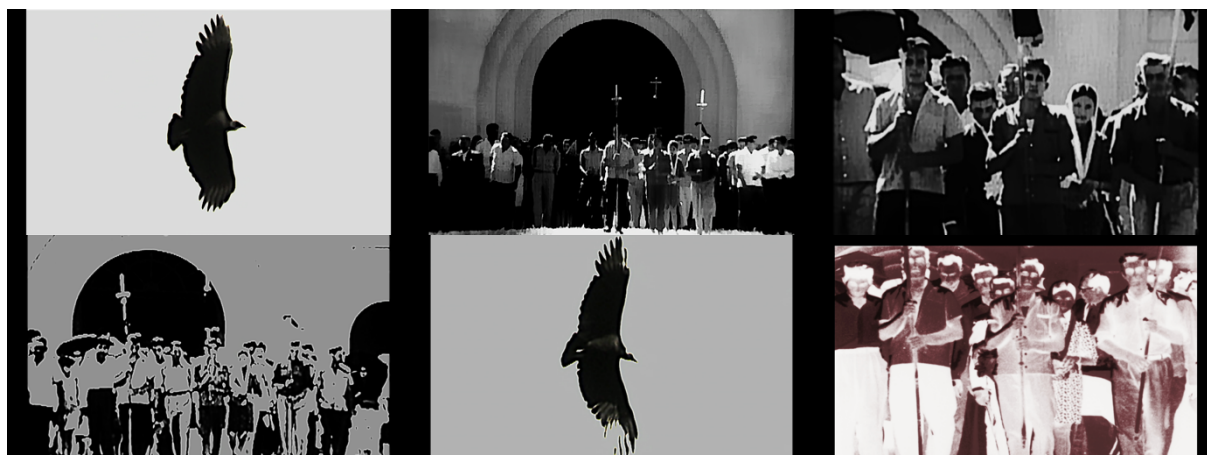
Figuras 13 a 15 -fotogramas de El Pueblo (Carlos Saguier, 1969)

Esse breve exemplo dura pouco mais de um minuto, no qual vinte e quatro planos estão articulados em um aparente dinamismo suavizado pela trilha sonora do maestro paraguaio Luis Cañete.³⁰ Apesar da rápida sucessão de imagens – com planos de duração média inferior a três segundos –, a música de sonoridade serena desacelera nossa percepção do tempo, conferindo ao conjunto uma cadência quase estática. A justaposição de texturas (pele, barro), movimentos (pá, cigarro) e contrastes – tanto no jogo de luz e sombra da película em preto e branco quanto na combinação de ritmos opostos entre imagens e sons – sugere, a nosso ver, um tempo não linear, cíclico, que se adensa ao longo do filme. Essa construção reiterativa parece evocar estratos subjetivos de uma população integrada ao território que a sustenta e a consome, numa prolongada e intransponível imobilidade.

O entrelaçamento de ritmos apresenta não apenas os elementos documentais das atividades laborais do vilarejo, mas compõe algo tão complexo quanto o imaginário de um povo, condensado aqui na perspectiva de um único povoado – *pueblo*. Ao longo dos dois primeiros terços do filme, a imagem, por vezes, congela-se na tela, conferindo maior destaque aos rostos, mãos e gestos dos habitantes. Esses momentos de silêncio visual, esse tempo distendido na observação dos detalhes, nos convidam a contemplar ora o rosto de uma criança, ora o movimento de um trabalho manual, ora a expressão de um homem ou de uma mulher. Esses fragmentos inertes são acompanhados pelo som de um sino que anuncia, com seu dobrar, a transição para os planos do voo majestoso de um urubu-rei – *yryvu ruvicha* (Bogado, 2017) –, interrompido por uma sequência de fotogramas fixos que capturam uma procissão católica diante das portas da igreja, cujo ritual conhecemos em cenas anteriores. Essas imagens, ao longo do filme, ganham efeitos cada vez mais radicais, como a inversão de tons ou a ampliação dos quadros, explodindo a textura da imagem (figuras 16 a 21), numa espécie de

³⁰ A primeira cópia digital, lançada em 2013, contava com a Sinfonia número 11 em sol menor de Dmitri Shostakovich (1905) em sua trilha sonora o que, a nosso ver, trazia o mesmo descompasso entre imagem e som comentado acima. Em entrevista não publicada (2022) feita pela autora ao assistente de direção do filme, Antonio Pecci, constatamos que a partitura original de Luis Cañete foi regravada e incorporada ao filme recentemente. Pecci nos conta também, a título de curiosidade, que no meio do processo de finalização de *El Pueblo*, em Buenos Aires, na presença dos exilados Roa Bastos e Elvio Romero, o músico paraguaio conhecido como o “inventor” da guarânia, José Asunción Flores, ofereceu-se para fazer a trilha sonora do filme. Como Carlos Saguer já tinha a partitura de Cañete, a proposta foi rejeitada. Fato que, anos mais tarde, ambos – diretor e assistente – interpretam, com humor, como um grande equívoco juvenil de dois cineastas inseguros que recusaram o irrecusável.

releitura da própria liturgia católica que assume diferentes densidades no desenrolar do filme.³¹



Figuras 16 a 21 -fotogramas de El Pueblo (Carlos Saguier, 1969)

Apesar do filme não se comprometer em apresentar uma narrativa linear clara, se observarmos o conjunto e analisarmos sua macroestrutura, reconheceremos duas partes bem delimitadas, separadas por um interlúdio de cunho ficcional que, a princípio, divide o transcurso de dois dias no vilarejo. O primeiro, filmado em preto e branco, nos oferece imagens que, mesmo de maneira fragmentada, revelam o povoado com sua terra ressecada, o vento constante, os símbolos da pregação católica, o trabalho artesanal com barro e madeira e o voo solene do abutre, que observa a tudo e a todos. O andamento inicial, que acompanha a apresentação do lugar e de seus moradores, vai sendo gradualmente intensificado na edição, com planos que se repetem ou ganham novos tratamentos. Nessa primeira parte do filme, ouvimos poucas falas, todas em guarani, também entoadas de maneira fracionada. Essas palavras, mescladas ao som ambiente, são pronunciadas sem subordinação direta à narrativa, parecendo existir apenas para amplificar e ressaltar as sensações e emoções evocadas pela trilha sonora.

Com a chegada da noite, somos introduzidos a uma espécie de entreato de natureza ficcional, no qual encontram-se intercaladas cenas de mulheres em prece, iluminadas pela

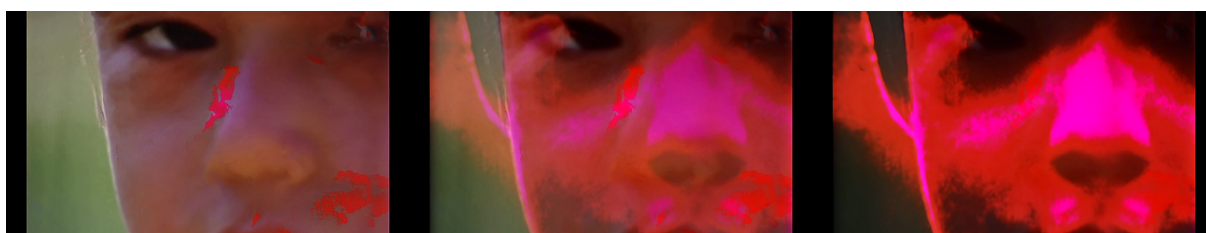
³¹ Sobre a inventividade experimental e comprometimento político do uso de intervenção na imagem, recomendamos a leitura da tese de doutorado de Ilma C. Z. Guideroli, defendida no Programa de História da Arte da UNIFESP, intitulada “Práticas contracoloniais em imagens e sons: Um percurso por três filmes de Angela Ricci Lucchi e Yervant Gianikian” (2025).

frágil luz das velas, com homens reunidos em um bar, envolvidos em conversas sobre lendas e superstições locais. A montagem paralela é entremeada por breves planos negativados que evocam as narrativas compartilhadas, revelando espectros fantasmagóricos (figuras 22 e 24), quase como uma legião de espíritos velada pelas rezas das mulheres.



Figuras 22 a 24 -fotogramas de *El Pueblo* (Carlos Saguier, 1969)

É nesse momento que a prosa em guarani se destaca com maior presença, marcando também o fim dos planos em preto e branco. Nesse momento, as imagens de um nascer do sol com a torre da igreja em silhueta e de flores delicadas anunciam a chegada de um novo dia, agora em cores. Esses planos, acompanhados pelo badalar dos sinos e pelos sons matinais da natureza, dão lugar à aparição de duas crianças que brincam na natureza. Esse breve respiro colorido, que não dura mais do que dois minutos, é abruptamente interrompido por um novo congelamento da imagem, desta vez focado na criança mais jovem, que fixa seu olhar na câmera enquanto a cena é tingida por forte tom vermelho (figuras 25 e 27).



Figuras 25 a 27 -fotogramas de *El Pueblo* (Carlos Saguier, 1969)

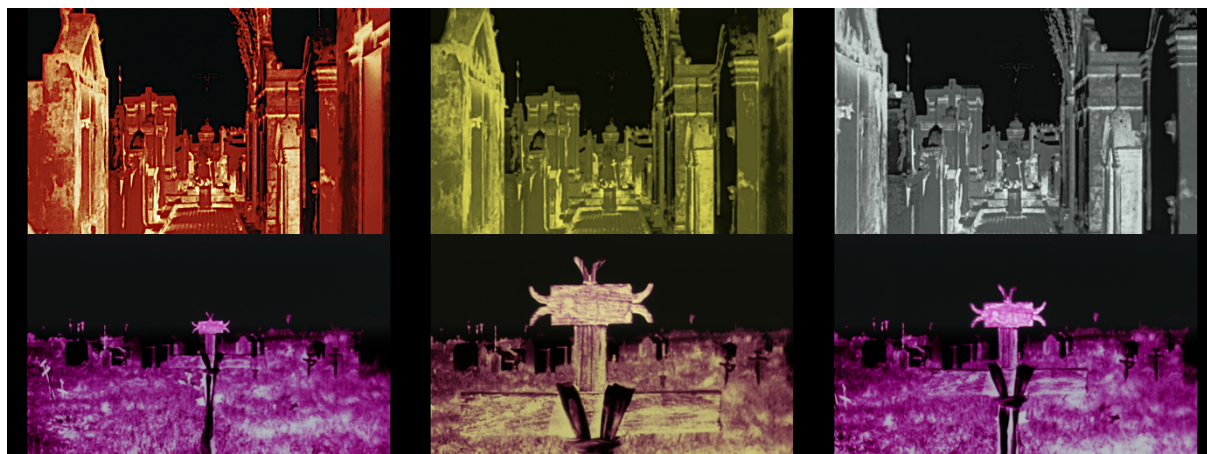
Como não evocar a batalha infanticida de Acosta Ñu? Como o espectador pode permanecer indiferente diante de uma intervenção tão brutal na imagem, que corta o alvorecer e mergulha a infância em um banho vermelho sanguíneo? Gradualmente, as mesmas faces e gestos que povoaram a primeira parte do filme em preto e branco ressurgem, agora coloridos, na montagem. A partir desse ponto, a dinâmica de *El pueblo* assume um vertiginoso crescendo, com planos curtos que se alternam entre imagens negativadas e cores hiper-saturadas —

vermelhos vibrantes, roxos profundos, verdes intensos — criando um espectro de contrastes extremos (figuras 28 a 33).



Figuras 28 a 33 -fotogramas de El Pueblo (Carlos Saguier, 1969)

Esse fluxo convulsivo é acentuado por faixas sonoras de lamentos, preces, gemidos e súplicas que culminam em imagens até então inéditas de um cemitério. Covas verticais, cruzes e túmulos são tratados esteticamente de modo a evocar o sobrenatural, transformando esse espaço aparentemente vazio em um lugar superlotado de almas inquietas (figuras 34 a 39).



Figuras 34 a 39 -fotogramas de El Pueblo (Carlos Saguier, 1969)

O acúmulo visual e sonoro de espíritos perturbados é acompanhado pelo rufar de um tambor militar, materializando-se no congelamento do rosto de uma criança — olhar vazio, subnutrido e triste —, sobre o qual ecoam duas rajadas de metralhadora e o piar do urubu-rei, em sincronia com vislumbres quase irreconhecíveis dos muitos rostos já vistos ao longo do filme, que aqui são interrompidos por átimos de aparição na tela de um homem em aparente

discurso em palanque, seguidos de uma tela totalmente vermelha que dá lugar aos rostos de mulheres e daquela mesma criança manchada de sangue no alvorecer do novo dia (figuras 40 a 45).



Figuras 40 a 45 -fotogramas de *El Pueblo* (Carlos Saguier, 1969)

Quando a montagem atinge seu ápice de fúria e delírio, a terra seca surge em cores desbotadas, e, retomando o mesmo plano inicial em preto e branco (figuras 46 e 48), vemos pés descalços adentrando lentamente o quadro, em silêncio. Esse movimento narrativo circular reforça o imaginário de uma existência cíclica, que continuará caminhando e velando sua história.



Figuras 46 a 48 - fotogramas de uma mesma sequência de *El Pueblo* (Carlos Saguier, 1969)

A partir da análise das imagens e do ritmo de *El pueblo*, ressaltamos que o filme é o resultado da mescla da matéria fornecida pelas imagens de cunho etnográfico de Tobatí com a

própria matéria fílmica que o modela. Uma construção realizada dentro de um emaranhado de adversidades. Para além da escassez material driblada pela criatividade durante as filmagens, a ausência de um laboratório de revelação no Paraguai impôs desafios adicionais à produção. Sem infraestrutura local para processar os negativos, as latas em preto e branco foram levadas a Buenos Aires — Laboratórios Alex —, enquanto o material colorido foi revelado na Movielab Inc., em Nova York, empresa que também esteve à frente dos efeitos visuais que não puderam ser supervisionados pessoalmente por Saguier³². Sendo assim, ao longo de dois anos, o filme passou por duas etapas de filmagens e diversos experimentos na finalização. Com um orçamento total de sete mil dólares, o filme foi lançado em 1969 sem que os efeitos almejados fossem plenamente alcançados, fazendo com que Saguier mantivesse sua eterna busca pelo filme perfeito.

A cópia a qual temos acesso hoje é fruto de um minucioso trabalho de restauração feito a partir de matrizes diversas, pois o negativo original se perdeu com a venda da Movielab ainda nos anos 1980. O processo de restauro digital esteve a cargo do próprio Saguier, que aprendeu a manusear os *softwares* de recuperação de imagem, nos presenteando com a versão atual do filme. Como não há acesso à cópia original, não temos como mensurar as alterações efetuadas pelo cineasta. No entanto, segundo o jovem cineasta paraguaio Hugo Giménez³³, Carlos Saguier “se dedicou a lapidar sua grande obra até o fim e soube transformar o *work in progress* em uma marca oculta que atualiza o subtexto da história e o lugar de seu filme na História, como uma espécie de palimpsesto cinematográfico que acumula camadas de tempo e espaço”³⁴ (2024, n. p., tradução nossa). Ao longo de toda a sua vida, o cineasta parece ter cultivado a mesma curiosidade com que foi acometido ao visionar os primeiros filmes nas salas de cinema: “Como fizeram isso?”³⁵. Responder a essa pergunta em um país cuja produção cinematográfica beirava a zero, sem equipes especializadas, sem uma história que servisse de referência e no qual só foi existir escolas de cinema décadas mais tarde, era uma tarefa para poucos. Aqueles poucos obstinados que disfrutaram de certas condições materiais e fizeram

³² Infelizmente, durante nossa pesquisa sobre o filme de Carlos Saguier, não encontramos relatos sobre os detalhes do processamento dos materiais enviados a Nova York.

³³ Diretor de *Matar a un muerto* (2019).

³⁴ Original espanhol: “se dedicó a pulir su gran obra hasta el final y supo hacer del *work in progress* un sello oculto que actualiza el subtexto de la historia y el lugar de su película en la Historia, en una especie de palimpsesto cinematográfico que acumula capas de tiempo y espacio”.

³⁵ Entrevista de 29 de novembro de 2018 publicada no canal particular de Carlos Giménez, jornalista de *La Nación*, disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=5_NTEacGco&ab_channel=CarlosGim%C3%A9nez

de seu ofício um espaço de excelência, tanto técnica quanto artística, pois uma não sobrevive sem a outra.

Ainda que o filme nunca tenha alcançado plenamente o que seu criador havia imaginado, as estratégias de transfiguração da imagem — como colorizações, negativações, congelamentos e outros efeitos visuais — reforçam as camadas sensíveis da realidade que nem sempre podem ser vistas ou ouvidas. Esses recursos técnicos não são meros artifícios estéticos, mas ferramentas que ampliam a percepção do espectador, revelando nuances e dimensões ocultas do cotidiano retratado. Embora seja possível analisar a obra a partir da lógica de um cinema experimental, *stricto sensu*, as bases documentais das imagens nos mantêm firmemente conectados à existência material desse pequeno *pueblo* que, de modo análogo, nos remete a tantos outros *pueblos* espalhados pelo continente americano.

Essa falsa dualidade entre materialidade fílmica exacerbada — dado seu caráter experimental — e mundo histórico não apenas enriquece a narrativa, mas também intensifica a experiência retratada. O filme, portanto, transcende suas próprias limitações técnicas e orçamentárias e desafia algumas convenções cinematográficas nos convidando a olhar mais atentamente para as histórias que se escondem por trás das imagens, revelando a potência de um cinema que, mesmo em condições precárias, consegue nos transportar para um lugar de interseção entre o real e o simbólico, entre o visível e o intuído, ampliando nossa percepção sobre um tempo e um espaço que, embora singulares, se desdobram em múltiplas representações das comunidades latino-americanas. Não, necessariamente, a partir da verdade dos fatos, mas pelo seu precioso encantamento.

Referências

ÁLVAREZ, Montserrat. “La canción de la materia”. **ABC Color**. Assunção: Editorial Azeta, 01 de outubro de 2017. Disponível em <https://www.abc.com.py/edicion-impresa/suplementos/cultural/la-cancion-de-la-materia-1636547.html>. Acesso em 03/02/2025.

ARES PONS, Roberto. **El Paraguay del siglo XIX, un estado socialista**. Montevideu: Nuevo Mundo, 1987.

BAREIRO SAGUIER, Rubén. “Paraguay”. En HENNEBELLE, G.; DRAGON, A. G. **Les cinémas de l'Amérique Latine**. Paris: L’herminier, 1981.

BOGADO, Cristino. “El pueblo bajo el yryvuvicha”. **ABC Color**. Assunção: Editorial Azeta, 01 de outubro de 2017.

BONDAR, César Iván. “La ‘batalla de los niños’, 16 de agosto de 1869”. **Revista Sans Soleil - Estudios de la Imagen**, Vol 9, 2017, p. 44-58.

CABILDO, Centro Cultural de la República. **Carlos Saguier**, s.d. Disponível em: <https://www.cabildoccr.gov.py/biografia-maestro/carlos-saguier>. Acesso em 05/02/2025.

CREYDT, Oscar. **Formación histórica de la nación paraguaya**. Assunção: Servilibro, 2010.

ESCOBAR, Ticio. “Presentación”, in ROA BASTOS, Augusto (org.). **Las culturas condenadas**. Assunção: Servilibro, 2011.

FREIRE, Marcius; SCANSANI, Andréa C. **Por um cinema de cordel**: um livro de Sergio Muniz. São Paulo: Alameda, 2024.

GIMÉNEZ, Carlos. “Testimonio de su tiempo- 50 años del estreno de El Pueblo”. Entrevista com Carlos Saguier. **La nación**, 25 de dezembro de 2019.

GIMÉNEZ, Hugo. “El pueblo: fundación de un imaginario”. **Dossier Carlos Saguier**. ABC Color. Assunção: Editorial Azeta, 28 de abril de 2024. Disponível em: <https://www.abc.com.py/edicion-impresa/suplementos/cultural/2024/04/28/el-pueblo-fundacion-de-un-imaginario/>

GUEVARA, Alfredo. “1963 - El cine cubano, Alfredo Guevara (1925-2013)”. **Hojas de cine: testimonios y documentos del nuevo cine latinoamericano**. Vol. III, Ciudad de México - UAM / Secretaría de Educación Pública, 1988 [1963].

GUIDEROLI, Ilma C. Z. **Práticas contracoloniais em imagens e sons: Um percurso por três filmes de Angela Ricci Lucchi e Yervant Gianikian**. 2025. Tese (doutorado em História da Arte). Programa de Pós-graduação em História da Arte, UNIFESP, São Paulo, 2025.

HALLEY MORA, Mario: “Crítica a un film ‘El Pueblo’”. **Diario Patria**, de 24 de dezembro de 1969, p. 2. Assunção: Hemeroteca Nacional, 1969.

LEÓN FRÍAS, Isaac. “¡El cine paraguayo existe!”. In LEÓN FRÍAS, Isaac; CÁRDENAS, Federico de. **Hablemos de cine** – Antología, vol 1. PUC, Peru, p. 297-299, 2017.

HUENCHUMIL, Paula. “De castigado a idioma oficial, cómo el guaraní pasó a ser una lengua valorada en Paraguay”. **Interferência**, Assunção, 04 de outubro de 2020. Disponível em <https://interferencia.cl/articulos/de-castigado-idioma-oficial-como-el-guarani-paso-ser-una-lengua-valorada-en-paraguay>. Acesso em 01/02/2025.

MAKARAN, Gaya. “Paraguay: ¿Isla rodeada de tierra? Una historia de la (no) integración nuestroamericana”. **Estudios Paraguayos**, vol. XXXIV, dezembro de 2016, p. 07-39.

ORREGO INVERNIZZI, Porfiria. In: MCCORMICK, Miles. “La legitimación del guaraní en Paraguay: una lucha contra la desigualdad”. **New York Times**, 08 de janeiro de 2018. Disponível em <https://www.nytimes.com/es/2018/01/08/espanol/america-latina/paraguay-guarani-espanol-lengua-indigena.html>

OSPINA, Luis; MAYOLO, Carlos. “Que es la porno-miseria?”. Texto escrito para a estreia do filme *Agarrando pueblo* no cinema Action République em Paris. **Arquivo Luis Ospina**. Cinemateca de Bogotá, 1978.

PECCI, Antonio. “Estreno y censura, medio siglo de El pueblo”. **Correo Semanal**. Assunção: dezembro de 2019.

REBELATTO, Francieli. “O transbordar do quadro fotográfico dos filmes paraguaios *Ejercicios de memoria* e *Fuera de campo*: memória e território no cinema”. TEDESCO, Marina Cavalcanti; OLIVEIRA, Rogério Luiz. **Cinematografia, expressão e pensamento**. Curitiba: Appris, 2019.

ROA BASTOS, Augusto. “Paraguay, isla rodeada de tierra”. **Revista Oralidade**, 1994.

ROA BASTOS, Augusto. **Hijo de hombre**. Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 1990.

SCANSANI, Andréa C.; AGUILERA, Yanet. “La buena vecindad de los múltiples fragmentos del cine latino-americano”. **Ñawi**, 6(2), 19-24, 2022. Disponível em:

<https://nawi.espol.edu.ec/index.php/nawi/article/view/993>. Acesso em 02/02/2025.

SCANSANI, Andréa C. 2023. “Échos d’Autres Échos: Le Paraguay dans *El Pueblo*.” **Iberic@I**, 23. <https://doi.org/10.4000/iberical.998>

SCANSANI, Andréa C. “Beyond the Map: Shadows of Dictatorship in Paraguayan Cinema and the Healing Poetics of *Guapo’y*”. In Halperin, Paula. **Movement, Collectivity, and Circulation: The Handbook of Historical and Sociological Approaches to Post-’60s Latin American Cinema and Television**. Londres: Routledge, 2025.

TEDESCO, Marina Cavalcanti; OLIVEIRA, Rogério Luiz. **Cinematografia, expressão e pensamento**. Curitiba: Appris, 2019.

ZARACHO ROBERTTI, María Esther. “El pueblo (1960) y su crítica oficial”. **ABC Color**, Assunção: Editorial Azeta, 01 de outubro de 2017. Disponível em <https://www.abc.com.py/edicion-impresasuplementos/cultural/el-pueblo-1969-y-su-critica-oficial-1636546.html>. Acesso em 02/02/2025.

ZARACHO ROBERTTI, María Esther. “Imaginarios de nación en la producción audiovisual oficial e independiente de Paraguay durante la dictadura stronista (1968-1979)”. **Estudios Paraguayos**, 39 (2), p. 15-36. Assunção, 2021.

Recebido em 31/01/2025

Aceito em 07/03/2025