Capítulo 2 - Narrar o contato

Clarisse Alvarenga

SciELO Books / SciELO Livros / SciELO Libros

ALVARENGA, C. Narrar o contato. In: *Da cena do contato ao inacabamento da história: Os últimos isolados (1967-1999), Corumbiara (1986-2009) e Os Arara (1980-)* [online]. Salvador: EDUFBA, 2017, pp. 74-113. ISBN: 978-85-232-1869-0. <https://doi.org/10.7476/9788523218690.0004>.

All the contents of this work, except where otherwise noted, is licensed under a [Creative Commons Attribution 4.0 International license](https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/).

Todo o conteúdo deste trabalho, exceto quando houver ressalva, é publicado sob a licença [Creative Commons Atribuição 4.0](https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/).

Todo el contenido de esta obra, excepto donde se indique lo contrario, está bajo licencia de la licencia [Creative Commons Reconocimiento 4.0](https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/).

CAPÍTULO 2

NARRAR O CONTATO

A NARRAÇÃO: LIDAR COM O TEMPO

Os últimos isolados (Adrian Cowell, 1967-1999), *Corumbiara* (Vincent Carelli, 1986-2009) e *Os Arara* (Andrea Tonacci, 1980-) são documentários nos quais foram filmadas situações de primeiro contato com índios isolados, durante um extenso período de tempo. Ao lançarem mão de procedimentos narrativos para retomar as situações vividas e filmadas no passado, os cineastas evidenciam a abertura da forma do filme ao seu processo, à experiência interétnica vivida e também às marcas da história.

Até aqui, procurei caracterizar o que chamei de momento intenso, a cena do contato, assim como o enquadramento que a produz. Pretendo agora abordar os procedimentos que possibilitam retomar as cenas filmadas com vistas a narrá-las, endereçando-as aos espectadores. Se os momentos intensos apresentam uma verticalização, um aprofundamento extremo daquilo que constitui a filmagem de um documentário, cabe aos movimentos extensos dos filmes narrar a experiência vivida, por meio dos procedimentos de montagem.

A cena do contato é composta de inúmeros riscos (COMOLLI, 2008) e equívocos (VIVEIROS DE CASTRO, 2004), que desregulam a *mise-en-scène*, com a emergência de regimes do tato (SERRES, 2001) e da escuta (TUGNY, 2011), operando em associação à visualidade para transformá-la. Como se trata de um encontro interétnico, mediado pela experiência de realização de um filme, é

preciso levar em conta a diferença relativa à forma de se constituírem as visualidades, os modos de ver e conhecer de um e outro grupo que tomam parte no contato.

Do ponto de vista temporal, como se trata de experiências em que as filmagens transcorrem durante longo período, sem uma regularidade pré-definida e garantida de antemão por um roteiro ou uma decupagem que visem à montagem, sem um cronograma de execução ou planejamento que assegure sua conclusão dentro de um certo prazo, tem-se, como resultado, situações heterogêneas, filmadas de maneiras diferentes, com equipamentos diversos, algumas vezes inclusive por equipes distintas. Além disso, como se trata de um acompanhamento ao longo do tempo, há muitas lacunas temporais entre os períodos de gravação. Aquilo que não foi registrado acaba sendo sugerido pela comparação inevitável entre um momento e outro, quando períodos e registros distintos são aproximados na montagem.

O que fora filmado de uma determinada maneira em um momento é resignificado a partir da experiência da montagem, tempos depois, sendo que se modificam tanto a constituição da cena e a visualidade por ela criada quanto a relação com o extracampo. Muitas vezes, as situações que antecedem o contato são filmadas de forma a investir sobre o extracampo, onde os indígenas se localizam quando ainda não foram contatados, e permanecem como suspeita, uma ameaça, que o cineasta, àquela altura, não tem condições de enquadrar, mas sim de esperar pela presença. As situações de primeiro contato são indissociáveis daquilo que antecede a cena do contato (sua preparação, os momentos de espera) e daquilo que a sucede (seus desdobramentos).

Portanto, algumas das perguntas que cercam a montagem do material poderiam ser, em princípio, assim esboçadas: Como dar uma perspectiva temporal para aquilo que foi filmado de uma maneira dispersa e de modos distintos? Como lidar com aquilo que não foi filmado, com as lacunas temporais existentes entre os longos períodos de filmagem? Como articular na montagem momentos decisivos, de extrema intensidade, como os de primeiro contato, com outros momentos de espera, de expectativa, de dúvida, nos quais o extracampo é tão importante quanto aquilo que é possível enquadrar? Como aproximar as diferentes visualidades (dos povos indígenas filmados e dos cineastas brancos) que se encontram no momento do contato?

De mais a mais, o ato da montagem está distanciado destes momentos intensos no tempo e no espaço. Muitas vezes a distância temporal provoca alterações profundas na maneira como o próprio cineasta se relaciona com o material filmado. Outra alteração que certamente incide sobre o sentido das imagens vem daquilo que transcorreu aos sujeitos e povos filmados a partir, inclusive, da realização das filmagens, o que aponta, em perspectiva, para um futuro tantas vezes catastrófico. Portanto, seria preciso pensar também em como atualizar aquilo que foi filmado no passado trazendo para o presente as variadas questões que se tinha em vista àquela época ou, em outros termos, tendo em conta o “futuro” daquele encontro – hoje presente – que modifica a visão do cineasta sobre a situação filmada no passado.

De fato, a retomada das imagens nos filmes de contato é realmente um grande desafio. Além das questões propriamente narrativas, há outras que ultrapassam a elaboração de um método de trabalho ou de um princípio de composição materializado na montagem, e que permanecem insolúveis. Essas questões envolvem, de um lado, o futuro dos povos filmados a partir do momento em que aceitam estabelecer contato com a sociedade nacional e participam do filme; de outro, o que está em jogo é o questionamento, por parte do cineasta, acerca da relação documentária entre quem filma e quem é filmado, o enquadramento, a *mise-en-scène*, como procurei mostrar no capítulo 1, e, também, como não poderia deixar de ser, a narratividade.

Em função desse quadro, percebe-se por parte dos realizadores a busca por elaborar procedimentos narrativos específicos que possibilitem retomar as imagens feitas no passado, endereçando-as ao presente (e projetando-as ao futuro). Mas, mais que isso, a retomada das imagens nos filmes de contato envolve, de algum modo, a necessidade do cineasta lidar com aquilo que não se constitui como procedimento, como método, e que, apesar disso, permanece como um conjunto de aspectos que atravessam esses trabalhos e que o movimento extenso de cada um dos filmes ao final explicita. Esses aspectos apontam para uma processualidade constituinte, senão definidora, que se expressa na forma do filme.

Para entender como os momentos intensos vividos nas situações de contato são narrados, produzindo movimentos extensos nos filmes, acredito ser importante abordar, primeiramente, a processualidade inerente a esses trabalhos. Por isso, recorro, fundamentalmente, à noção de cinema-processo.

SOBRE O CINEMA-PROCESSO

Fato inquestionável, todo e qualquer filme decorre de algum processo. Não há como existir filme, qualquer que seja sua fatura, sem um processo que o possibilite, que o funde. Entretanto, o que chamo de cinema-processo¹ envolve filmes que não podem ser separados de seus processos. *Os últimos isolados*, *Corumbiara* e *Os Arara* são filmes-processo não simplesmente pelo fato de terem sido realizados durante extenso período de produção – apesar desse ser um traço importante. Para além desse princípio, essas obras introjetam e inscrevem aspectos das experiências vividas e compartilhadas, assim como deixam entrever o tempo que atravessa seus processos de realização.

O que faz do filme um filme-processo é, fundamentalmente, o fato de sua forma ser indissociável de seu processo de realização. Parto da definição² de Cláudia Mesquita (2011, p. 18): filmes-processo seriam aqueles “[...] cuja fatura, em resumo, se desdobra no tempo, por circunstâncias várias, resultantes de sua interseção com o vivido.” Desse modo, seria como se a partir da dilatação do tempo de produção, em função de sua interseção com o vivido, o filme tivesse “que se haver com a historicidade desse decurso”, o que é feito a partir da explicitação do seu processo de fatura. Portanto, o que permite a narração da experiência vivida – e também o vínculo do filme com a história que o transcende – seria, nesse caso, a explicitação do fazer do filme, narrativamente, em sua própria escritura.

1 Optei por utilizar a expressão “cinema-processo” grafada com hífen inspirada em Giorgio Agamben (2000), que grafa “forma-de-vida” com hífen exatamente para identificar a vida que não pode se separar da sua forma. No caso do cinema-processo, estou usando o hífen para indicar o cinema que não pode se separar do seu processo. Pelo mesmo motivo, usarei filme-processo também com hífen.

2 No debate “Obra em processo ou processo como obra?”, Cláudia Mesquita conceitualiza o cinema-processo. O debate integrou o ciclo “Cinema Brasileiro Anos 2000: 10 questões”, evento com curadoria de Cléber Eduardo, Eduardo Valente e João Luiz Vieira, promovido pelo Centro Cultural Banco do Brasil, de 13 de abril a 8 de maio de 2011, no Rio de Janeiro e em São Paulo. O catálogo do evento está disponível na internet: <<http://www.revistacinetica.com.br/anos2000/filmes.php?ano=2010>>. Estão também disponíveis as transcrições das falas de Cláudia Mesquita e Cezar Migliorin, Marcius Freire e Cristian Borges sobre o tema. As referências às falas desse debate tomam como base a numeração de páginas das transcrições disponíveis na internet. Os filmes que motivaram o debate “Obra em processo ou processo como obra?” foram: 33 (Kiko Goifman, 2003), *O Prisioneiro da grade de ferro (auto-retratos)* (Paulo Sacramento, 2004), *Jogo de cena* (Eduardo Coutinho, 2007), *Juízo* (Maria Augusta Ramos, 2007) e *Pacífic* (Marcelo Pedrosa, 2009).

Eu me refiro, portanto, a experiências em que o cinema se relaciona e se mistura com a experiência vivida, sendo por ela limitado, estimulado, transformado, ‘conformado’, ou até expandido, potencializado. Em oposição à instauração de um processo paralelo (mais ou menos impermeável) cujo ideal é o controle, a eficiência, a autonomia da cena e a manutenção de rígidas fronteiras (como no esquema convencional de produção de filmes de ficção), as ‘obras em processo’ convocam experiências em que confluem cena e vida, em que as divisórias são porosas, em que o controle (sobre a cena) nem sempre é possível, em que o filme está a serviço ou inventa, no corpo-a-corpo com experiências que não domina totalmente, o seu singular movimento. (MESQUITA, 2011, p. 18)

Como não poderia deixar de ser, cada proposta, cada processo, resultará em um modo singular de elaboração narrativa, não havendo modelo ou padrão narrativo que defina *a priori* os filmes-processo. O que interessa é justamente as diferenças que cada situação expõe, quando o material filmado ao longo do tempo é organizado narrativamente.

Um outro ponto importante, para o qual Cláudia Mesquita (2014) chama atenção em artigo posterior, é que os filmes-processo não apenas narram uma aventura vivida – o que, acredito, reduziria os trabalhos à aplicação de procedimentos narrativos previamente constituídos –, mas estão “marcados pela história”, numa referência da autora ao título do filme-processo *Cabra marcado para morrer*, de Eduardo Coutinho (1984). Nesse caso, a marca que a história deixa nos filmes convive, de certa forma, com a marca que os filmes deixam na história: “o cinema não é apenas tangido e modificado pela experiência histórica, mas intervém e altera, participando da mudança.” (MESQUITA, 2014, p. 217) As formas diversas como a história inscreve suas marcas nos filmes-processo e ao mesmo tempo é alterada por eles também variam caso a caso.

De modo a desenvolver um pouco mais o conceito, reuni alguns dos procedimentos narrativos que os filmes-processo dispõem para narrar suas experiências: 1) Modos da reencenação; 2) Atos de fala; e 3) A retomada das imagens. Primeiramente, tentarei mapear algumas experiências ao longo do tempo nas quais esses procedimentos foram usados de forma seminal. Em seguida, passo a uma reflexão sobre o uso desses procedimentos no caso dos filmes-processo, notadamente nos filmes de contato.

O investimento na processualidade não é um traço distintivo de determinado período histórico³ que possa caracterizar, por exemplo, o primeiro cinema, o cinema moderno ou contemporâneo. Historicamente, para nos deter em alguns casos exemplares, Robert Flaherty (1884-1951), Jean Rouch (1917-2004), Pierre Perrault (1927-1999) e Eduardo Coutinho (1933-2014) são alguns dos realizadores que empregaram anos de vida em experiências fílmicas, seja trabalhando com a retomada de projetos inacabados ou investindo cotidianamente na ação de filmar, montar e restituir a imagem aos sujeitos filmados, repetidas vezes, durante extensos arcos temporais.

O movimento desses cinemas tem uma direção semelhante: todos eles partem de uma relação de exterioridade pronunciada em relação àquilo que filmam. Tanto Flaherty quanto Rouch, por exemplo, eram brancos ocidentais a serviço de empresas privadas ou coloniais. Mas também Pierre Perrault e Eduardo Coutinho, se não trabalhavam para empresas coloniais, encontram no cinema um meio para estabelecer com determinados povos, lugares, formas de vida, outras relações que não seriam possíveis sem o cinema. A ambição nesse caso é grande, imensa, então: encetar processos fílmicos que lhes permitam se aproximar dos sujeitos filmados, de modo a convocar e abrigar suas visões de mundo, modos de vida, palavras, gestos, imaginários e narrativas. Enfim, cada uma dessas trajetórias singulares é extremamente reveladora do século XX e da consciência que se produz em torno da ruína dos impérios coloniais (em especial, no pós-guerra), consciência que os filmes elaboram no decurso de longos períodos.

De acordo com aquilo que se normatizou, um filme é constituído pela sucessão de etapas previamente definidas. No Brasil, hoje, por exemplo, todo o sistema de financiamento cinematográfico, os editais e fundos de fomento, os festivais, os lançamentos comerciais em salas de cinema, a comercialização e mesmo a lógica com a qual trabalham os profissionais do *métier*, tudo aquilo que se chama “cadeia produtiva” depende dessa sistematização. Trata-se de um sistema que antecede a experiência específica de cada filme, o que faz com que

3 Marcius Freire fez essa observação durante o debate “Obra em processo ou processo como obra?”, que integrou o ciclo “Cinema Brasileiro Anos 2000: 10 questões”. (EDUARDO; VALENTE; VIEIRA, 2011) Segundo Freire (2011), “o documentário sempre flertou com formas experimentais de mostrar o mundo histórico”. Ele cita *Nanook*, o *esquimó* como filme inaugural, e se detém sobre a obra de Jean Rouch na passagem das décadas de 1950 para 1960 (*Eu, um negro*, 1958; *A Pirâmide humana*, 1959; e *Crônica de um verão*, 1960).

alguns realizadores preferiram criar seus trabalhos fora dele, mantendo-se à margem dessa configuração de forças. A adoção de uma trilha alternativa traz implicações narrativas específicas para esses trabalhos.

A opção por um determinado processo de realização envolve também certas formas de filmar e a elaboração de certos procedimentos narrativos que permitam montar o material filmado. Nos filmes em questão, a processualidade ultrapassa os limites da composição e do método, deixando marcas na própria forma fílmica, mesmo não tendo sido esta a proposta deliberada do diretor. Ao se inscrever, o processo revela exatamente aquilo que, sendo da ordem da experiência vivida, permanece sem uma elaboração conclusiva que encerre a proposta ou o sentido último da obra, ainda após seu término.

MODOS DA REENCENAÇÃO

O cineasta norte-americano Robert Flaherty, pioneiro da tradição documentária, havia feito uma primeira incursão à região da Baía de Hudson entre 1910 e 1916. O material filmado e montado por ele naquela ocasião perdeu-se em um incêndio ocorrido em Toronto. Flaherty não havia ficado satisfeito com a primeira montagem porque considerava insuficiente a aproximação que alcançara do ponto de vista dos sujeitos filmados. Ele decide então reatar o contato com os Inuit e retomar o projeto.

Sua intenção genuína era mostrar formas de vida tradicionais em associação a atividades ainda em prática no presente, como a pesca de peixes, a caça à raposa e a pesca da foca. Flaherty investe, a um só tempo, no registro de práticas atuais e de práticas em desuso, acionando tanto a memória coletiva quanto as práticas presentes, como se os Inuit ainda vivessem um regime histórico sem transformações expressivas.

Como observou Gilles Delavaud (2000, p. 235), em *Nanook, o esquimó* (1910-1922) está em jogo o “princípio da reconstituição”, devendo a noção de “reconstituição” ser tomada em sentido amplo, visto que ela “define o projeto do filme e informa todos os seus aspectos.” Primeiramente, o próprio filme é em si mesmo uma busca por reconstituir em outros termos as primeiras filmagens. Para tanto, ele e os Inuit reconstituem um cenário. A técnica de construção dos iglus, por exemplo, é retomada, sendo que as habitações são construídas levando em con-

sideração as filmagens de maneira que a cena possa ser filmada em seu interior com a perspectiva e luminosidade necessárias. Também a família nuclear que o filme apresenta foi construída para o filme, o que é realizado a partir da escolha de determinados personagens selecionados pelo diretor por meio de teste fotográfico. Feito isso, são reconstituídas as atividades cotidianas pretéritas juntamente com as atividades atuais. Em relação à reconstituição das atividades, a câmera não apenas acompanha as ações dos sujeitos, ela as antecede. Como notou Delavaud (2000, p. 235), Flaherty não hesita em recorrer a mudanças de eixo de 180°, a tomada em campo e contra-campo, para descrever uma ação que, apenas do ponto de vista narrativo, seria possível que fosse a mesma.

O cineasta adota o princípio da reconstituição para recriar uma espécie de tempo atemporal, composto tanto pela memória coletiva quanto pelas práticas atuais dos Inuit, ambas recriadas para o filme. Flaherty apresenta os Inuit aos espectadores sem circunscrevê-los ao passado; tudo é apresentado como “atual”, sendo igualmente importante. O filme não data essa experiência, não contrasta tempos distintos.

Para realizar esse projeto em todos os seus aspectos foi imprescindível que Flaherty contasse com a adesão dos nativos da Baía de Hudson. Tanto a aproximação do cineasta em relação aos Inuit quanto a percepção deles sobre o trabalho do cinema foram fundamentais para que o filme se efetivasse e ganhasse forma. Na segunda etapa das filmagens, o cineasta não leva consigo apenas a câmera de filmar, mas também um projetor e a infraestrutura necessária para instalar um pequeno laboratório em campo. Tendo esse equipamento disponível, consegue realizar o *feedback*, restituindo regularmente para os sujeitos filmados suas imagens e, obviamente, colhendo suas impressões sobre o filme em curso.

O cineasta comenta na introdução do filme, através da inclusão de uma cartela, que, logo que seus personagens entenderam o que era fazer um filme, de fato “entraram no filme”. É por essa participação que Flaherty vai agradecer ao seu protagonista, morto em uma caçada após o filme finalizado, pois “graças à sua amável confiança e paciência, este filme foi possível.” Como se sabe, Flaherty era engenheiro e atuava numa companhia de prospecção mineral. O roteiro de suas viagens previa a visita a territórios longínquos (em relação ao seu ponto de partida, os Estados Unidos da América), onde viviam populações originárias que ele, como colonizador, até então desconhecia. Foi numa dessas viagens que conheceu Allakariallak, o consagrado Nanook. Como engenheiro interessado na

exploração comercial dos recursos naturais, Flaherty não tinha como atribuição principal se relacionar com as populações originárias que porventura viesse a encontrar pelo caminho.

Por outro lado, a cultura visual própria da passagem entre os séculos XIX e XX remete fortemente aos filmes de viagem (sendo igualmente populares as chamadas “atualidades”), que estão na origem do que mais tarde se convencionou chamar de documentário. A indústria de imagens de viagem estava então ligada ao desenvolvimento dos meios de transporte, à emergência do turismo de massa e à expansão do colonialismo, como notou Henri Gervaiseau (2009, p. 78). Em geral, os filmes visavam enaltecer as peripécias dos viajantes como exploradores de territórios longínquos, lançando um olhar que os mantinha distantes daquilo que olhavam, distância que permite a distinção clara entre o sujeito do olhar e o objeto olhado, como ocorria com os filmes etnográficos da época.

Flaherty rompe com os pressupostos das viagens que fazia a trabalho – impregnadas de interesses capitalistas –, ao mesmo tempo em que se afasta da programática dos filmes de viagem e dos filmes etnográficos, evitando enquadrar os sujeitos filmados a partir de um ponto de vista exógeno. Ele se aproxima dos Inuit, convive com eles durante longos períodos, não narra as peripécias dos exploradores (no caso, as suas próprias peripécias), não filma modos de vida tradicionais a fim de que sejam estudados por especialistas posteriormente, nem oferece uma representação conclusiva sobre a alteridade, segundo o ponto de vista do colonizador. Diferente disso, cria, junto com os povos filmados, uma nova forma de fazer cinema, um método novo, inventando para si uma tradição. (GERVAISEAU, 2009)

Em *Nanook*, a criação de um processo, a invenção de um método, visa à própria cena. Todo o processo do filme (filmar, montar, restituir a imagem aos sujeitos filmados, voltar a filmar) converge para a percepção dos nativos em relação ao filme, não sendo incorporadas à sua forma final. Marcas do processo se inscrevem, contudo, sob a forma de diferenças entre as filmagens realizadas no tempo (entre o verão e o inverno, notadamente). Na montagem, Flaherty organiza a descrição do cotidiano dos Inuit em dois grandes momentos: o verão, que abre o filme, e o inverno, que o sucede narrativamente. A primeira parte do filme remete aos *travelogues* (como a sequência da visita ao posto comercial) e é baseada na montagem de tomadas autônomas mediadas por cartelas infor-

mativas e explicativas. Pouco a pouco, o filme se torna mais narrativo, resultado, é provável, do aprendizado adquirido durante o próprio fazer, prescindindo das cartelas e baseando-se na continuidade espaço-temporal de cenas construídas através da decupagem e do encadeamento de planos.

No entanto, algumas experiências cinematográficas adotam não exatamente a reconstituição, mas a reencenação como estratégia narrativa e também como processo. No caso da reencenação, o que se pretende é oferecer aos sujeitos filmados a oportunidade de elaboração sobre um fato vivido no passado, relativo a um contexto pretérito, mas nesse caso a elaboração ocorre sempre no presente. Fica claro que o recurso da reencenação é uma estratégia que lança mão do tempo pretérito sem abandonar, contudo, o presente das filmagens, promovendo uma aproximação entre temporalidades distintas, o que fica explicitado na narrativa.

Interessante notar como as diferentes estratégias da reconstituição e da reencenação envolvem usos distintos do procedimento do *feedback*. No caso da reconstituição, a restituição da imagem aos sujeitos filmados não é mostrada na narrativa do filme, já que tudo é assumido como “realidade presente”. Mesmo que não se tematize reflexivamente o *feedback*, como no caso da reconstituição, esse método não deixa de ser determinante do “refazer” e da maneira como os gestos serão inscritos em cena. Diferentemente, no caso da adoção da reencenação, os sujeitos filmados são mostrados na narrativa como espectadores do próprio filme ou de outras imagens. Neste caso a imagem é apresentada narrativamente como “um lugar não apenas de representação, mas de *performance*; lugar no qual, não apenas se figuram, mas se efetuam *processos de subjetivação*” (BRASIL, 2011, p. 4) por meio dos quais o passado é elaborado no presente. A imagem é apresentada de maneira produtiva porque a partir do *feedback* é a própria imagem que gera os gestos que serão transformados em *mise-en-scène* a partir da operação do enquadramento.

Num processo de reencenação, a *performance* não pode ser avaliada pela sua “verdade” ou por sua “autenticidade”, tendo como parâmetro o universo de referência ao qual ela faz alusão e que está localizado no passado. O que interessa é a “efetividade de sua operação”, “sua produtividade”, sua “eficácia”, afinal, “performar é, assim, menos encenar, fantasiar ou mascarar um corpo, do que produzi-lo, reinventá-lo.” (BRASIL, 2011, p. 10) Portanto, o que acaba sendo explicitado na *performance* não é o apaziguamento de uma representação, mas a

tensão que se estabelece na passagem entre o mundo vivido e a imagem, o gesto e a *mise-en-scène*. As reencenações permitem justamente tornar a passagem entre o vivido e a imagem aparente na forma do filme, daí sua importância para o cinema-processo.

Ivone Margulies, tendo como referência o filme *Serras da desordem* (Andrea Tonacci, 2006), no qual Carapiru reencena sua história de vida, afirma que a adoção do procedimento da reencenação não fornece qualquer garantia ética ou epistemológica de “fidelidade”. O que transcorre no uso desse procedimento narrativo é justamente que “a postulação de uma conversação através dos tempos ilumina a concepção anacrônica da arte e a reencenação é um dos principais instrumentos para ativar a dimensão intertemporal desse diálogo, estimulando seu potencial performativo.” (MARGULIES, 2012, p. 74)

No filme *Pirinop: meu primeiro contato* (2007, Mari Corrêa e Karané Ikpeng), os Ikpeng rememoram a situação do primeiro contato, ocorrida em 1964, incluindo aquilo que a antecedeu e o que se sucedeu a ela. A rememoração é motivada pela projeção coletiva de filmes de Jesco Von Puttkamer, das obras *Chronique du Temps Sec* (1984) e *Safari au Xingu* (1983), de Yves Billon, Patrick Menget e Jean-François Schiano, e *A tribo que se esconde do homem* (1970), de Adrian Cowell. Ao assistirem imagens do primeiro contato filmadas tempos atrás, os Ikpeng decidem reencenar a situação do primeiro contato e a elaboram em outros termos, tendo como referência o tempo presente.

De acordo com Lorena França (2011), a experiência de realização do filme se insere no meio das relações sociais do grupo e acaba por provocar a emergência de novas reflexões ainda não elaboradas sobre sua trajetória coletiva, por meio dos procedimentos de projeção de imagens, reencenação e da própria narração. A rememoração é definida, portanto, como retorno ao passado com vistas à transformação do presente. A partir da reencenação, que estabelece um contraponto às imagens projetadas, surgem narrações dos anciãos registradas pelo filme, falas que nunca haviam sido escutadas pelos mais jovens. Nesse processo, emerge no grupo uma nova orientação em relação ao seu futuro: eles pretendem retomar as terras onde viviam quando foram contactados e das quais estiveram afastados desde a transferência para o Parque Nacional no Xingu, ocorrida após o primeiro contato.

No caso da noção de cinema-processo, a rememoração oportuna exatamente por constituir uma possibilidade de exposição do processo narrativamente,

explicitando a temporalização da experiência de realização (da reencenação ou da narração) na forma do filme. Além da elaboração do passado, surge ainda a possibilidade de intervenção sobre o presente e o apontamento de outros horizontes futuros. A lacuna entre os tempos (passado, presente e futuro) e a diferença entre os procedimentos usados (assistir as imagens, reencenar e narrar) tornam-se perceptíveis pelos espectadores que têm, assim, acesso ao processo de realização do filme.

ATOS DE FALA

Jean Rouch, o antropólogo-cineasta (ou cineasta-antropólogo) que trabalhava, em princípio, como engenheiro (assim como Flaherty), para instituições francesas a partir de missões desenvolvidas nas colônias africanas reivindicou para si o legado de Flaherty. (GERVAISEAU, 2009) A proximidade entre eles ocorre pelo fato de Flaherty ter logrado a invenção de um outro jeito de fazer cinema no qual os sujeitos filmados tomam parte na cena, encenando seus cotidianos, e não são apenas retratados de um ponto de vista mantido externo.

Entre os ensinamentos que Rouch colheu desse cinema estão a longa permanência em campo, as relações afetivas com os nativos das colônias onde filmava, a restituição das imagens filmadas a partir de projeções coletivas, o interesse no ponto de vista dos sujeitos filmados e no seu posicionamento frente às imagens vistas na situação de *feedback* e a noção de que o fato em si e o fato filmado são coisas relacionadas, mas distintas. Em Flaherty, essa distinção aparece sob a forma da reconstituição que ele realiza com os povos que filma. Em Rouch, essa distinção vai permear o presente histórico dos povos filmados em sua relação com o homem branco, ocidental, colonizador, sendo atribuída ao sujeito filmado a possibilidade de recriar-se em cena.

A caça ao leão com arco (1958-1965) foi um filme de difícil realização, tendo levado muito tempo para ser finalizado. A cada ano Rouch retornava ao local das filmagens com as imagens pré-montadas e aplicava continuamente o procedimento do *feedback*, projetando as imagens para os caçadores e redefinindo o curso do filme. A partir da projeção, decidiam o que seria filmado em diante. O filme foi, portanto, construído ano a ano e, enfim, ao cabo de sete anos, Rouch decidiu que era o momento de finalizá-lo.

Na projeção do primeiro corte do filme em Paris, as imagens foram projetadas sem som. Rouch improvisou sobre elas seu comentário, que foi gravado e transcrito para servir de material de trabalho na finalização do filme. Após essa primeira exibição, ele se reuniu com os caçadores e gravou os sons restantes e, então, a duas semanas do término da montagem, gravou definitivamente os comentários no Museu do Homem, em Paris. “Um comentário deve ser feito ‘na imagem’. Muita gente não compreende isso. Penso que aqueles que fazem filmes querem ter um tom objetivo. Os eruditos é que falam. Os eruditos não têm coração”, conclui o cineasta, (ROUCH, 2000, p. 127) apontando para um traço fundamental da processualidade de seu cinema: a inclusão do comentário improvisado em voz *over*, seja pelos nativos, seja por ele próprio, sobre as imagens filmadas.

Rouch se lembra que antes disso fizera uma projeção do filme *Bataille sur le grand fleuve* (1952) em Ayourou, e seu amigo Damouré improvisou, durante a projeção, um comentário em songai que o encantou (ainda que ele não o tenha gravado). “Essa projeção foi para mim a descoberta do *feedback*. Retomei a fórmula, desta vez gravando o comentário, quando da realização de *Jaguar*, em 1957.” (ROUCH, 2000, p. 126) O cineasta conta ainda que quando foi gravar esse comentário, o diretor do estúdio se mostrou impressionado ao ver que Damouré e Lam eram capazes de reviver as situações, de dar risadas, contar e recontar suas aventuras durante a projeção. Tendo comprovado o quanto a experiência de atribuir aos nativos o comentário dos seus trabalhos alterava o processo e a forma narrativa dos filmes etnográficos em voga, retomou o mesmo método quando filmou *Eu, um negro* (1958-1959). Dessa vez, Rouch contou aos seus personagens o que tinha feito em *Jaguar* (1954-1967) e eles gravaram o comentário de uma só vez, sem ensaio, após ver um copião do filme. O cineasta lamenta não ter podido refazer a experiência em *A pirâmide humana* (1959-1960): “Os branqueles não eram capazes de improvisar com as imagens. Isso me incomodou terrivelmente, pois o filme foi rodado mudo. Fui, então, forçado a refazer algumas cenas com som sincronizado”, ironiza. (ROUCH, 2000, p. 126)

Para Maxime Scheinfeigel os filmes de Rouch têm a aparência antiquada de filmes mudos, que teriam sido “pós-sonorizados, mais do que pós-sincronizados”. Nesse sentido, o objetivo da introdução da fala não é cobrir precisamente o movimento dos lábios do personagem que vemos falar. Diferentemente, o que se pretende é sonorizar o filme a partir de uma camada de sons que acrescenta

sentido àquilo que vemos na imagem, sem necessariamente reafirmar o que se vê, mas sim intervindo sobre a cena, modificando-a.

Eu, um negro é o filme de uma defasagem ininterrupta entre a imagem e a fala, que concerne duplamente à sua legibilidade: um assincronismo é visível entre o movimento dos lábios dos personagens e as palavras ouídas, e um anacronismo é audível entre as situações amiúde representadas como diálogos, mas faladas como monólogos, e vice-versa. (SCHEINFEIGEL, 2009, p. 19)

No período do cinema silencioso, o que importava era respeitar na montagem o tempo de leitura que o espectador requeria para apreender os comentários escritos e inseridos como letreiros. Com o advento do sonoro, o comentário passou a ser escrito, gravado por um locutor profissional e inserido sobre as imagens. Entretanto, definitivamente, Rouch propõe outro caminho. Acreditando trabalhar na pós-sincronização, o que os sujeitos filmados na realidade estão fazendo é atuar a partir da situação de *feedback*, como observou Scheinfeigel. Nesse caso, o comentário, a banda sonora, não deixa de reiterar o caráter performativo da imagem, estendendo-o às potencialidades dos atos de fala. Se em *Nanook, o esquimó* a cena era refilmada incorporando o aprendizado gerado pela situação de *feedback*, em Rouch permanece a importância do *feedback*, contudo seu campo de reverberação são os comentários em voz *over*.

Rouch inventou, então, por meio do comentário improvisado pelos nativos e por ele, mais uma maneira de compartilhar a experiência do filme. A voz do saber, antes atribuída ao pesquisador ou ao cineasta que escrevia o texto a ser lido pelo narrador, foi devolvida aos nativos. As qualidades inerentes à fala concedem aos filmes de Rouch uma marca indelével da participação dos sujeitos filmados, “rumor polifônico” (SCHEINFEIGEL, 2009, p. 16) composto por meio do timbre de voz, do ritmo e, finalmente, pelo tipo de interferência que essa fala impõe à *mise-en-scène* do filme ou ao “aspecto cênico do comentário”, como mostrou Philippe Lourdou (2000). Ao improvisarem os comentários, nativos e cineasta retomavam as imagens filmadas, resignificando-as.

Além disso, o comentário improvisado posteriormente sobre a imagem revela o descompasso de tempo e espaço entre a filmagem e a montagem do filme, explicitando seu caráter processual. Como observou Scheinfeigel (2009, p. 19),

O espaço-tempo da dublagem, um lugar completamente improvável do extracampo [*hors-cadre*]. Esse acontecimento sonoro instala nas imagens do filme, no coração mesmo das imagens em que a palavra penetra, uma dimensão documentária que advém como uma outra (uma quarta?) dimensão do cinema: um resto, como naquelas operações aritméticas intermináveis, sem solução. Esse resto é um documento: a incerteza de um real intransitivo que veio se depositar no fundo da imagem e criar uma singularidade. Qual? A fala dos personagens reflete imagens que por sua vez a refletem; ela se afirma como uma voz de relato, tanto interna por sua fonte diegética, fictícia, quanto externa, por tudo aquilo que nela marca sua origem não diegética, documentária: a singularidade é o fantástico de um transbordamento, de um desenquadramento mútuo.

Em Flaherty, o *feedback* é parte do método, mas se restringe ao bastidor. Em Rouch, os comentários produzidos durante o *feedback* são incorporados à matéria filmica – com isso, cria-se uma temporalidade complexa, relacionada à coexistência entre materiais produzidos em diferentes momentos do processo do filme (filmagem e comentário de improviso sobre as imagens), como Scheinfeigel reivindica.

O investimento na processualidade dos seus filmes fez com que Rouch também inventasse para si uma tradição. Seus aspectos mais marcantes, que dizem de uma nova maneira de fazer cinema, são o vínculo do cineasta com os nativos, a permanência em campo por longos períodos, a restituição da imagem a partir das projeções coletivas e a concessão do comentário aos nativos. “Ao contrário de uma prática jornalística mistificada, à la Leacock, de pseudo não-intervenção, ele trabalhará sobre processos, interações, numa invenção recíproca entre matéria e método, filme e discurso”, observou Jean-André Fieschi (2009, p. 28).

Justamente por isso, Renato Sztutman (2009) vai dizer que as invenções de Jean Rouch lhe permitiram antecipar uma série de questões centrais para a antropologia contemporânea, mesmo que de maneira “selvagem”. Essa antecipação decorre do cineasta não ter levado em conta apenas os conceitos, mas também os perceptos e os afetos, algo que o cinema lhe possibilitou materializar. O ponto ao qual se detém Sztutman diz respeito à revisão da oposição hierárquica entre sujeito e objeto do conhecimento. Em alguma medida, nos filmes de

Rouch, os nativos podem se tornar antropólogos e participar de sua produção: antropólogos deles mesmos, como em *Jaguar*, ou antropólogos dos brancos, como em *Petit a petit* (1968-1970). Isso porque a antropologia de Jean Rouch não é apenas uma antropologia compartilhada, mas também uma “antropologia reversa”, tal como a formulou Roy Wagner (1981), antecipando a ideia de “antropologia simétrica”, proposta por Eduardo Viveiros de Castro e Márcio Goldman (2008).

A antropologia reversa ou simétrica entende que, assim como a antropologia reflete sobre os nativos, eles também devem refletir sobre seus pesquisadores, sobre o mundo dos cineastas, criando seus próprios conceitos para interpretar uma outra realidade que não é a deles. Entretanto, nos lembra Sztutman, eles não separam essa reflexão da própria vida, diferente do que fazem os antropólogos ao criar uma disciplina especializada. Foi essa simetria entre antropólogo e nativo que Jean Rouch buscou através do cinema, a começar pela defesa de uma “paridade epistemológica”.

Ele tratou o pensamento e as práticas desses povos não como ilusões ou enganos, tampouco como fenômenos que só se explicam por um conceito exterior a eles – como o de sociedade ou de inconsciente –, mas sobretudo com base nos próprios termos por eles empregados. Em outras palavras, ele sempre esteve aberto – mesmo quando fez filmes etnográficos os mais clássicos – para ouvir as explicações e interpretações que os próprios nativos tinham a dar sobre a sua experiência, incorporando-as no produto final do filme. (SZTUTMAN, 2009, p. 113-114)

Não é de se estranhar, portanto, que muitas questões referentes às sociedades pós-coloniais africanas, desenvolvidas ao longo dos filmes de Jean Rouch, tenham passado a ser a temática central dos filmes africanos nos anos 1970 e 1980 do último século. Os mesmos cineastas africanos que não pouparam críticas ao etnólogo francês compartilharam com ele, consciente ou inconscientemente, preocupações em comum sobre a África. (BAMBA, 2009)

Nesse esforço de tornar um filme uma possibilidade de agenciamentos múltiplos, o cinema de Jean Rouch se entrega a formas pré-industriais de organização social, distantes das formas de racionalidade metropolitanas, e a sistemas de pensamento estranhos ao modelo do progresso tecnológico administrado pelo

capital. Esse movimento permite que o cineasta saia de si, deixe sua condição de colonizador ou de pesquisador, e entre em transe, no interior de uma outra cultura. Mateus Araújo observa a abertura de Rouch para incluir nos seus filmes o encontro entre culturas. Nesse momento, Rouch se distancia de Flaherty porque seu interesse se dirige para o encontro ocorrido no presente do filme, com todas as suas ambiguidades e sem desconsiderar a intervenção do próprio cineasta na cena filmada. “A presença do cineasta modifica o fenômeno que ele estava nos mostrando (e do qual já fazia parte), acentuando-lhe a mistura de culturas”. (ARAÚJO, 2009, p. 69)

Esse encontro interétnico, em Rouch, não é exatamente conclusivo porque suscita uma série de questões de parte a parte. Deriva daí a flutuação e a ambiguidade do estatuto ético do cineasta em meio às comunidades que filma. Pelo fato de explorar as zonas de risco entre as culturas, muitas vezes o cineasta⁴ paga “um alto preço por suas eventuais derrapagens”. (ARAÚJO, 2009, p. 71) Além da alteração no estatuto da relação entre quem filma e quem é filmado, nos filmes de Rouch é possível observar, por fim, o paradoxo que diz respeito ao emprego do cinema como agente do encontro entre culturas.

[...] para relativizar a racionalidade técnico-científica, eles [Jean Rouch e Glauber Rocha] recorrem (ainda que a contrapelo) ao cinema, instrumento que não só a pressupõe como a propaga e a encarna como verdadeiro emblema no nível do imaginário; para escapar ao primado da consciência ocidental, eles se guiam por seus avatares, como o marxismo, o surrealismo, a antropologia; em seu mergulho em sociedades pré-industriais, eles introduzem nelas o cinema, filho da indústria e forma suprema de impureza tecnológica se acrescentando a outras que elas já deixavam entrever. (ARAÚJO, 2009, p. 53)

Foi arcando com a incongruência desse gesto, pagando um alto preço por essa escolha (seus trabalhos na época não eram aceitos nem pelos antropólogos, nem por alguns cineastas africanos), que Jean Rouch conseguiu alterar a antropologia e o cinema, aproximando-os dos nativos. Com suas invenções, os africanos com seus gestos, ritos, suas encenações, cosmologias, inflexões de voz,

4 Mateus Araújo (2009) se refere a Jean Rouch e Glauber Rocha, os dois cineastas que aproxima em seu artigo *Jean Rouch e Glauber Rocha, de um transe a outro*.

dúvidas, passaram a habitar as salas de cinema e a frequentar o imaginário ocidental não apenas como objetos estáticos do conhecimento, mas como sujeitos, com suas formas de vida, vozes e imaginários.

Apostando na possibilidade de registrar em cena atos de fala dos sujeitos filmados, Pierre Perrault, um advogado com formação em literatura, também faz, assim como Robert Flaherty e Jean Rouch, a passagem para o cinema. Sua introdução no cinema se deve ao interesse manifesto pela oralidade, pelos atos de fala das pessoas ordinárias com quem se encontra, a quem escuta e filma. “Eu tinha então a explorar o imenso território da oralidade. Tinha a encontrar uma palavra sem país. Eu era um emigrado do interior. Chegava da terra das escrituras”, (PERRAULT, 2012, p. 49) afirma o cineasta, que transpôs as fronteiras de seu universo de referências literárias para filmar a oralidade de personagens ordinários.

Como afirma Marcius Freire (2012), diferentemente de Rouch, Pierre Perrault não fala, mas faz falar. Ao criar situações em que os sujeitos filmados se tornam tão loquazes, ele se faz presente. Mesmo que sua participação não seja declarada, é ele quem provoca o acontecimento filmado. “Para além de uma *mise-en-scène*, há uma *mise-en-situation*. São situações forjadas para que determinados resultados sejam obtidos.” (FREIRE, 2012, p. 37)

Nos processos fílmicos que Perrault empreende, a mediação por meio do uso da câmera e do microfone ganha primazia. Sem essa intervenção, a memória que o cineasta almeja deflagrar não iria emergir. “Trata-se de ir ao encontro dos homens com a câmera e retornar à escrita, a fim de rememorar uma experiência que somente a mediação audiovisual pode permitir”, como observa Michèle Garneau. (GARNEAU, 2012, p. 87)

Essa mediação audiovisual, de acordo com Garneau (2012), conta com dois momentos fundamentais: a filmagem e a montagem. A esses dois momentos, correspondem dois tipos de memória, que permitem ao cineasta desenvolver um verdadeiro método de percepção da realidade envolvendo os nativos e suas memórias. A ideia central do chamado “cinema do vivido”⁵ é que “nem a memória eletrônica recolhida no momento da filmagem, nem o memorável, buscado e

5 “[...] podemos dizer que o cinema que faço é um cinema vivido com o instrumento do direto. Meu material é a vida. Meu instrumento é o direto. Podemos fazer qualquer coisa com o direto, podemos mesmo fazer ficção.” (PERRAULT apud FREIRE, 2012, p. 39)

construído no momento da montagem, são, para Perrault, conhecidos de antemão”, explica Garneau (2012, p. 80-81).

A intervenção do cineasta não é exatamente tematizada em cena, apesar de ser assumida. É como se tomasse parte em ações que são sempre propostas por ele aos filmados, nunca desencadeadas de maneira gratuita, mas sempre estimuladas pela realização do filme.

Claro, toda intervenção funda alguma coisa que não existia antes. A chegada de um visitante, venha ele de onde for, bem no meio da refeição, desvia a conversa, muda a disposição dos convivas em torno da mesa e, digamos, o prosseguimento do mundo. Funda alguma coisa que não existia. Mas isso é próprio de tudo que acontece, seja do interior, seja do exterior. Eu reivindico, então, o privilégio de me sentar, se bem me parece, como qualquer pessoa, à mesa de um projeto de pesca aos marsuínos. E mesmo de provocá-lo ou torná-lo possível. Na medida em que aqueles a quem isso concerne o endossem. E de participar disso. (PERRAULT, 2012, p. 47)

Sua metodologia de uso do cinema reconecta comunidades à sua memória coletiva e as acompanha, dando-lhes voz durante esses processos. Nesse caso, a memória não é um dado pronto, mas precisa ser produzida, daí a necessidade do uso do som e da imagem, captados simultaneamente em cena. Afinal, para que a experiência histórica não se perca é preciso que seus sujeitos a elaborem a partir da enunciação verbal. (ARAÚJO, 2013) Cabe ao cineasta escutar e tomar parte nesse processo.

O apelo à mediação do cinema, nesse caso específico, propõe não apenas outras imagens distintas daquelas que são oferecidas pela mídia, mas também outras formas de realizá-las. Nesse sentido, para Perrault (2012, p. 42), a experiência de escuta e gravação ao longo de um extenso período será importante para a partilha do filme.

Mas nos impuseram toda sorte de imagens do mundo com que poderíamos, no fim das contas, nos contentar e com que a maioria se declara satisfeita. O caminho está, digamos, todo traçado. Trilhas já batidas. Nós somos inteiramente modelados pelas escrituras – mais frequentemente que antes, nas terras do Quebec –, que nos vêm de

fora, de todo lado, nos deixando um tanto desmuniados face a um real desvalorizado. E cada um se pergunta, não sem angústia às vezes, desde a frágil adolescência até tarde na noite das quimeras, se é verdadeiramente o capitão do pequeno futuro que o espera. Ou se deve se declarar satisfeito com os modelos propostos. Como se fizesse parte de uma série desenhada pelos engenheiros da grande usina midiática. Não se deve, como dizem, ser de seu tempo? E é assim que eu nos percebo, no começo desse filme [*L'Oumigmag ou l'objectif documentaire*] que nós fizemos para escapar, se possível, aos modelos do ano e às ilusões propostas por isso que chamamos modernidade.

O título do filme *Para que o mundo prossiga*, realizado em parceria com Michel Brault, soa como um comentário muito preciso sobre a proposta desse cineasta. Até 1924, os habitantes da Île-aux-Coudres realizavam a pesca de uma espécie de golfinho (marsupial) no Rio St. Laurent. A pedido do próprio cineasta, uma comunidade da ilha retomou a pesca, em 1962, para perpetuar a memória, possibilitando que o mundo prossiga. O patriarca Alexis Tremblay dá as orientações sobre como seria possível retomar essa atividade abandonada há quase 40 anos.

Primeiramente, só é possível retomar porque existe a fala de Alexis Tremblay que estabelece um vínculo entre a pesca que era feita no início do século e aquela que os seus filhos e amigos gostariam de fazer no presente do filme. É preciso escutá-lo. Ao escutar Tremblay, fica claro que a pesca é uma técnica que exige atenção e que é preciso desvendar os seus sinais. “Se puderem convencer de 15 a 20 pessoas que tenham as mesmas ideias que vocês, eu acho que conseguiriam, pelo menos tentar preservar o traço. O rastro antigo”, explica ele.

Esse “rastro” é o vestígio que ele próprio e seus pares tiveram que reconhecer em seu tempo. São os restos das estacas que os antigos pescadores haviam deixado nos bancos de areia cobertos pelo mar a cada nova maré. Ao descobrir os locais exatos onde os pescadores antigos colocavam as estacas, eles poderiam colocar ali também as suas, conseguindo reencontrar a pesca, assim como fora possível retomá-la noutros tempos. Um dos pescadores que inicia sua atividade diz, após escutar as explicações de Tremblay e verificar a permanência das marcas onde as estacas seriam recolocadas: “Aos jovens de hoje, cabe deixar o traço. Fazemos qualquer coisa para que o mundo prossiga.”

Surge uma discussão entre eles sobre quem teriam sido os primeiros a deixar suas marcas, suas estacas no mar. Tremblay deixa claro que ele e os pescadores de seu tempo só fizeram identificar as marcas e prosseguir aquilo que os indígenas teriam iniciado. Essa opinião gera controvérsias e não agrada a todos os pescadores.

No filme, o prosseguimento do mundo não está relacionado exatamente aos benefícios mais imediatos que a pesca pode gerar. “Não esperem fazer dinheiro com isso este ano”, alerta o ancião. O maior interesse, nesse caso, é desvendar os rastros deixados pelos antigos e se engajar nesse processo. Por isso, todo o filme é dedicado a acompanhar a retomada da pesca, as dúvidas, questões, conversas, negociações e elaborações verbais que ela deslancha. O golfinho permanece no extracampo quase todo o filme, só aparecendo ao final. Mais importante do que a captura do marsupial é o processo de retomada da pesca e toda a memória que ele acaba produzindo, reiterando as marcas dos antigos, fazendo com que elas permaneçam vivas dentro e fora do filme. O que interessa é a reelaboração, no presente das filmagens, da experiência da pesca, a partir da proposição do cineasta.

Em diversas situações, Perrault chamou atenção para a proximidade entre o cinema e a experiência da caça (e da pesca) filmada em *Para que o mundo prossiga* e *O reino do dia* (1967), de forma periférica. Como afirmou o cineasta em um depoimento ao filme *Les traces du revê* (1986), de Jean-Daniel Lafond (2012, p. 81):

O cinema que eu faço é um cinema que procura ficar à espreita e que, evidentemente, num dado momento, é obrigado a seguir uma pista, uma ideia [...] uma pequena hipótese, ridícula, e aí, de repente, há o acaso e se você segue o acaso [...] eu tenho sempre a impressão, quando faço um filme, que estou numa caçada [...] há pistas e eu me deixo levar pelas pistas. No final, tem um animal ou não tem.

A busca pelas marcas (dos antigos) não é apenas dos sujeitos filmados em direção à sua memória, é também uma busca narrativa do cineasta. É ele quem propõe a caça ao marsupial com o propósito de realizar um filme. Assim como novamente é ele quem incita essa mesma comunidade a retomar, em *Os carros d'água* (1967), a construção de um tipo de embarcação que eles haviam aban-

donado anos atrás, devido à concorrência com os grandes navios industriais. Perrault (2012, p. 82) persegue os rastros, os traços (que encontra na dicção dos filmados) até que tenha um filme em mãos. “Mas onde se encontra, ou melhor, como se descobre a lógica de um filme? No tato. Pouco a pouco. Comparando. Eliminando. Perseguindo a fera luminosa.”

Foi ainda Perrault quem convidou os Tremblay (o patriarca Alexis e sua mulher Marie) para fazerem o caminho de volta rumo aos seus ancestrais na França. Nessa viagem, eles percebem, para além de sua estima pela descendência francesa, que inúmeras diferenças os distinguem de seus antepassados. Alexis Tremblay nota pequenas, mas significativas diferenciações nos sentidos de determinadas palavras. Ao final, ao escutar de uma parente francesa sua resignação e até concordância em relação ao fato de a Segunda Guerra lhe ter privado do convívio com o marido, Tremblay conclui: “eu não tenho sangue francês”, num posicionamento contrário ao de sua anfitriã.

Tematizando a relação estabelecida entre cineastas e seus colaboradores, Gilles Deleuze (1985, p. 264) vai retomar o termo “intercessores”, de Perrault, em *Imagem-tempo* (1985).

O autor dá um passo no rumo de suas personagens, mas as personagens dão um passo rumo ao autor: duplo devir. A fabulação não é um mito impessoal, mas também não é ficção pessoal; é uma palavra em ato, um ato de fala pelo qual a personagem nunca pára de atravessar a fronteira que separa seu assunto privado da política, e produz, ela própria, enunciados coletivos.

Exatamente por acreditar no cinema como uma experiência vivida, compartilhada e que se realiza processualmente ao longo dos tempos, a partir de seus intercessores, Perrault nunca se considerou um autor. Nos filmes, seu nome não figura sozinho, ele está sempre junto da equipe e dos filmados. Esta concepção de cinema permite ao cineasta se distanciar do filme enquanto produto acabado de um autor, a fim de abordá-lo, sobretudo, como “intersubjetividade mediatizada”, (GARNEAU, 2012, p. 86) como encontro realizado processualmente a partir da escuta que a experiência cinematográfica propicia. Seria então, por meio dos atos de fala dos intercessores nesse singular encontro, que seria atravessada a fronteira entre assunto privado e enunciado coletivo. (DELEUZE, 1985)

A RETOMADA DAS IMAGENS

Cláudia Mesquita elabora o conceito de cinema-processo em vista a um conjunto de filmes,⁶ tomando como exemplo *Cabra marcado para morrer* (1964-1984), no qual Eduardo Coutinho recupera a história das ligas camponesas no Nordeste, no período compreendido entre 1964, quando inicia o projeto, até 1984, ano em que finaliza o filme. Como se sabe, o filme foi interrompido pelo Golpe Militar, retomado em 1981/1982, já no contexto de redemocratização do país, a partir da decisão do cineasta de reencontrar os sujeitos que filmara em 1964, moradores do Engenho Galileia, no interior de Pernambuco, e, sobretudo, Elizabeth Teixeira, a viúva do líder camponês assassinado, João Pedro Teixeira, presidente da Liga de Sapé (Paraíba), cuja história de vida inspirou o roteiro de *Cabra...* (1964).

Em 2013, Coutinho finaliza os dois últimos filmes realizados antes de sua morte (2014): *Sobreviventes de Galileia* e *A família de Elizabeth Teixeira*, série de reencontros com participantes de *Cabra marcado para morrer*, incluídos como extras no DVD do filme, lançado comercialmente no Brasil em 2014. Coutinho, que cultivou em seu cinema recente o princípio metodológico de não conhecer os sujeitos filmados antes das gravações (de maneira a manter com elas uma relação de primeiro encontro),⁷ dispõe-se a retomar, mais uma vez, o contato com sujeitos que filmou nos dois momentos de *Cabra marcado para morrer*: 1964 e 1981/1982. Em um dos dois extras, seu interesse se dirige a Elizabeth e sua família, o que inclui seus filhos e também três netos.

6 Cláudia Mesquita cita como exemplos filmes contemporâneos, como *Serras da desordem* (Andrea Tonacci, 2006), *Santiago* (João Moreira Salles, 2007), *Pan-Cinema permanente* (Carlos Nader, 2007) e *Corumbiara* (Vincent Carelli, 2009). São, todos eles, filmes que decorrem de um extenso período de realização e que, a partir de procedimentos diferentes, se põem a narrar o seu processo, relacionando-se com o tempo histórico no qual transcorrem e que parece atravessá-los.

7 Em entrevista a Valéria Macedo, quando perguntado sobre o seu processo de trabalho no que diz respeito à relação com as pessoas que se tornam personagens em seus filmes, Coutinho explica: "A primeira regra é que ninguém me contará uma coisa na câmera que já tenha me contado fora. Então, de um lado, o cara está me dizendo aquilo pela primeira vez, não é um pão amanhecido. Ele pode ter dito a um assistente, mas não a mim. Para mim, o momento da filmagem é sempre o momento da relação, isso é essencial. O transe no cinema ocorre nesse momento, nem antes, nem depois. Eu não quero fazer uma sociologia da favela; por isso é importante que, no momento da filmagem, eu não saiba o que esse cara vai dizer. Nessa hora, minha tensão é maior que a dele. De repente, o cara pode ser um chato, ou então você pensa que não vai render nada e o cara dispara e é maravilhoso. Esse tipo de coisa possui uma tensão extraordinária, tudo está em aberto." (COUTINHO, 1998, p. 18)

Cláudia Mesquita e Leandro Saraiva (2013, p. 393), ao abordarem a obra de Coutinho, não levam em conta apenas a homogeneidade de sua atuação, o que levaria à sistematização de um método, mas consideram justamente “a obra do cineasta em suas transformações”. Os autores comparam, por exemplo, os procedimentos usados em *Theodorico, o imperador do Sertão* (1978) e *Boca de lixo* (1992) e nos mostram como eles são diversos daquilo que se convencionou chamar de “método coutiniano”. Se Coutinho permanece fiel a uma espécie de “ética da transparência”, é notável como os procedimentos variam com as relações estabelecidas. “Sempre atento às falas, em suas infinitas variações, indissociavelmente existenciais e políticas, Coutinho mantém sua escuta cinematográfica em alerta, flexível como a ‘matéria movente’ que pretende flagrar.” (MESQUITA; SARAIVA, 2013, p. 399)

A partir dos encontros e reencontros deflagrados entre *Cabra...* e *A família de Elizabeth Teixeira*, somadas as duas experiências (1964-1984 e 2013), são praticamente 50 anos de história da luta camponesa pela reforma agrária postos em cena. Durante esse extenso período de realização, há inúmeros entrecruzamentos entre a história do Brasil, a história das ligas camponesas no Nordeste, a história de João Pedro e Elizabeth Teixeira, a história de cada um dos integrantes dessa família, a história do filme, a história de Coutinho.

O que permite ao cineasta estabelecer os vínculos entre essas instâncias heteróclitas são quase sempre os restos que sobraram, aquilo que foi possível, ao menos em parte, salvar: sejam os restos do próprio filme (o copião que foi mandado para o laboratório no Rio de Janeiro antes do golpe militar), o roteiro datilografado, as fotografias de cena, as matérias de jornal da época e também as memórias e os afetos daqueles que participaram do filme e que sobreviveram à desagregação que se seguiu. Enfim, os restos são constituídos pelo filme inacabado (o copião do primeiro *Cabra...*) e tudo aquilo que o filme mobilizou. A existência desse material permite que o cineasta o retome sucessivamente ao longo dos anos. Cada retomada das filmagens é reveladora de uma determinada reaproximação do cineasta em relação aos sujeitos que ele filmou em 1964, o que revela o caráter processual – em constante alteração – não apenas do filme, mas da própria relação.

A retomada das filmagens de *Cabra...* em 1981/1982 se dá, em princípio, a partir da exibição⁸ do material filmado em 1964 para os próprios camponeses que haviam vivenciado e encenado a história de João Pedro roteirizada por Coutinho. Essa é uma sequência de fundamental importância porque, num mesmo gesto, restitui a imagem aos sujeitos filmados, quase 20 anos depois, e nos mostra o projeto do filme sendo retomado não apenas pelo diretor, mas nesse momento por toda a equipe e pelos camponeses conjuntamente, ao relembra-rem, juntos, as situações vividas e filmadas em 1964. A cena da exibição do material de 1964, que pôde ser salvo, é uma afirmação de tudo aquilo que a ditadura militar não conseguiu apagar, aquilo que sobreviveu ao golpe: a começar pelos próprios trabalhadores rurais, mas também o filme, a equipe e o diretor. Recordo aqui a descrição que Jean-Claude Bernardet (2003, p. 230) fez da cena:

O redemoinho do resgate: o que resgata a história? É o espetáculo. A cada instante a elaboração está presente, com datas das várias filmagens, deslocamentos da equipe, presença do diretor etc., confirmando a colocação feita pelo plano magistral da abertura: uma paisagem num fim de tarde, morros ao fundo, a parte inferior da imagem escura contrastando com a luz natural acima dos morros; acendem-se as luzes – artificiais – e essa paisagem transforma-se inesperadamente numa imensa sala de cinema do tamanho da natureza: o espetáculo vai começar, e será ele que, até o final, guiará todo o trabalho de resgate da história. A história revive, adquire coerência e significação graças ao espetáculo.

Em consonância com a formulação de Bernadet, Consuelo Lins identifica o papel do cinema na sobrevivência daqueles cabras que estavam marcados para morrer em 1964. “É portanto a luz do cinema que recupera fragmentos dessas

8 Consuelo Lins (2004, p. 31) relata o seguinte: “Além da direção, Coutinho fez a produção do filme. Viajou para o Nordeste sozinho, para contatar os atores da primeira filmagem. Depois, de volta ao Rio de Janeiro, formou a equipe técnica, alugou o equipamento, que contava com duas câmeras 16mm, e partiu com o fotógrafo Edgard Moura, o técnico de som Jorge Saldanha e o assistente Nonato Estrela, que fazia a segunda câmera. Foi para São Rafael, no Rio Grande do Norte, levando o copião do primeiro *Cabra marcado*. A ideia, que lhe foi sugerida por Carlos Augusto Calil, então diretor da Embrafilme, era exibir essas imagens para os camponeses que tinham trabalhado no filme em 1964”. (2004, p. 31)

existências que estavam destinadas a não deixar rastro, a desaparecer.” (LINS, 2004, p. 32)

É justamente a partir da reaproximação aos sujeitos filmados que é possível ao filme alcançar a “vitória sobre a lata de lixo da história”, na conhecida expressão de Bernardet, de inspiração benjaminiana. Afinal, “nada mais distante do projeto de Eduardo Coutinho em *Cabra marcado para morrer* do que historiar os últimos vinte anos [1964 a 1984].” Diferentemente, o que ele faz é “lançar uma ponte entre o agora e o antes, para que o antes não fique sem futuro e o agora não fique sem passado.” (BERNARDET, 2003, p. 227) Só é possível lançar a ponte porque os restos existiam materialmente e porque é possível reencontrar as pessoas, reaproximar-se delas.⁹

No estudo comparativo que faz entre *Cabra* e *Santiago* (João Moreira Salles, 2007), Isabel Castro (2014) chama atenção para a marcação clara na montagem de qual era o projeto inicial e como ele se transformou ao longo do tempo. Com isso, o cineasta não apenas remonta um material que ficou inacabado, mas toma de fato o filme como um processo, acolhendo suas implicações na narrativa. *Cabra...* inicia-se com uma introdução (de aproximadamente 10 minutos) na qual o cineasta apresenta a história da proposta do filme, desde o roteiro até o desejo de retomá-lo anos mais tarde. Essa exposição do primeiro projeto será importante para estabelecer um marco a partir do qual as transformações se dão. Nesse mesmo sentido, Coutinho optou por conservar uma sequência montada do filme anterior (a sequência da discussão do foro), o que permite que o espectador visualize um estilo, um ritmo de montagem, opções de encenação concernentes ao primeiro filme, ao assistir o trabalho que resultou. Essas seriam formas de afirmar a existência de uma primeira experiência inacabada em relação à qual o *Cabra...* se faz. (CASTRO, 2014) A narração de Coutinho no filme adota ainda comentários na condicional para evocar o filme inacabado, demonstrando claramente a intenção de contrastar o que se pretendia na época da primeira ex-

9 Sobre a montagem de *Cabra...*, Consuelo Lins (2004, p. 55) afirma: “A montagem de *Cabra marcado para morrer* foi feita em três etapas, ao longo de quase três anos, por falta de dinheiro. Eduardo Escorel, encarregado da montagem, começou a trabalhar em 1983, a partir do material que tinha sido pré-montado na moviola da TV Globo. Foi um trabalho difícilíssimo, com uma variedade imensa de imagens e quase 10 anos de histórias pessoais e coletivas misturadas. ‘A montagem tinha um norte, tinha um rumo, tinha um projeto, que era explicitar o processo todo. Mas era um arco de tempo tão extenso, com tantas diferenças, que o trabalho que nós tivemos foi o de tornar esse processo claro para quem quer que fosse ver’, lembra Escorel.”

periência com o que de fato aconteceu. “Sobre essas imagens mostrando a volta da cidade para o campo da família Teixeira, iriam ser colocados os letreiros de apresentação do filme”.

Ainda de acordo com Castro (2014), é visível a preocupação de Coutinho em demarcar claramente dentro da narrativa do filme a disposição com que retoma a película inacabada. “*Dezessete anos depois, voltei a Galileia para completar o filme do modo que fosse possível. Não havia um roteiro prévio, mas apenas a ideia de retomar o contato com os camponeses que tinham trabalhado em Cabra marcado para morrer*”, afirma na narração em voz over.

A retomada do segundo filme – *A família de Elizabeth Teixeira* – é possibilitada pelo uso de duas fotografias de família feitas por um fotógrafo do *Jornal do Brasil*, em 1962, poucos dias após o assassinato de João Pedro Teixeira. A proposta do filme é reencontrar as pessoas retratadas em uma das fotografias, que fora usada anteriormente, em 1981/1982, quando da retomada do contato com os filhos de Elizabeth na segunda etapa da filmagem de *Cabra...* (1981/1982). Ao longo do último filme, Coutinho se vale da foto como uma espécie de mapa que lhe permite localizar, na família, as pessoas com as quais se encontra a partir de sua posição na fotografia, no momento pretérito em que foi tirada.

A distância entre o tempo estancado pela foto de família e o tempo atual dos encontros e entrevistas é trabalhada no filme de modo a expor as lacunas e transformações na vida de cada um dos membros da família, cuja “reunião” só se realiza, tanto em 1984 quanto em 2013, no próprio filme. Após reconhecer o estilhaçamento ao qual a família de Elizabeth foi submetida pela história – mesmo após a exibição do *Cabra...* em 1984, ocasião que reuniu toda a família no Rio de Janeiro, a maioria de seus integrantes não voltou a se relacionar ou a conviver –, Cláudia Mesquita (2014, p. 222) reconhece também que algo foi transmitido ao longo do tempo, ainda que por meio do pouco que restou.

Emocionam as maneiras como a nova geração, os filhos dos filhos, busca se identificar com as figuras combativas do avô e da avó, em uma construção de si que tem em conta essas referências. O que faz pensar que, apesar de toda a corrosão, da perda de laços, das separações e mortes trágicas na família, alguma coisa da experiência de luta de João Pedro foi transmitida.

No que diz respeito a isso, é significativo o fato de Juliana Elizabeth Teixeira, neta de João Pedro e Elizabeth, ter conhecido a história das ligas camponesas, tema de sua monografia no curso de graduação em História, através do filme apresentado por um professor. Como se não bastasse, Juliana teve a iniciativa de erguer um monumento à memória das ligas camponesas ali onde o seu avô João Pedro fora assassinado, nas terras de seu bisavô, Manoel Justino, pai de Elizabeth Teixeira, que nunca aceitou a atuação política do genro.

Além do uso da fotografia de família, outro procedimento adotado pelo cineasta para retomar o material filmado em 1964 e em 1981/82 é a transcrição das falas finais de Elizabeth Teixeira em *Cabra....* No extra de 2013, ele pede que Elizabeth leia o texto da transcrição, conseguindo, com isso, atualizar a fala de sua protagonista. O que está em jogo no estímulo à reiteração da fala de Elizabeth é a reafirmação ao longo do tempo dos ideais da reforma agrária, cerne da luta política de João Pedro, morto em 1962, sobre os quais a viúva discursa em 1981, em *Cabra....*, e que permanecem não realizados no Brasil até os dias de hoje.

Por que a fala de Elizabeth Teixeira é tão contundente, tanto em *Cabra....*, quando suas palavras têm um tom ainda esperançoso, quanto em sua retomada n'*A família de Elizabeth Teixeira*? Porque a reforma agrária ainda não se realizou e ao mesmo tempo o filme, junto com seus personagens, parece reafirmar o projeto de que ela se efetive. Nesse sentido, pode-se dizer que o filme produz esse desejo, indicando que a história e o presente, tal como inscritos em 2013, não serão o “capítulo final”, para usar a expressão de Roberto Schwarz (2013 [1985], p. 460).

Se tomarmos como “fio da meada” o desejo do cinema e a luta dos camponeses, ao invés de elegermos a história dos vencedores como guia, teremos outras experiências, outros processos e outras narrativas também. *Cabra marcado para morrer* e *A família de Elizabeth Teixeira* são exemplos disso. Para o que me interessa de perto, ressalto que Coutinho realizou um filme grandioso (*Cabra... é talvez o filme mais complexo da cinematografia moderna no Brasil*) exatamente por ter se aproximado e reaproximado, em diferentes momentos, processualmente, dos vestígios – poucos – deixados pela história.

Na impossibilidade de definir absolutamente os rumos da história, o cinema acaba constituindo um lugar onde se abrigam caminhos que poderiam “ter sido” trilhados e que ainda se mantêm como possibilidade e abertura no presente. Aventá-los, “dar notícia” deles é algo de fundamental importância política. Os

filmes realizados sucessivamente por Coutinho com os trabalhadores envolvidos na luta pela terra no Nordeste nos mostram de forma contundente que a aspiração por outros caminhos existiu e continua existindo, mesmo que em outros termos e de modo esgarçado.

Enfim, Coutinho trabalha com o que foi possível recuperar do filme inacabado, mas quando retomado por sua busca persistente, aquilo que restou ganha contundência. Ao final, o filme acaba por criticar, com sua forma intrincada de articulação espaço-temporal, a linearidade e a construção progressiva da história. As idas e vindas, as interrupções e retomadas, os restos heterogêneos que foram salvos, tudo isso indica a não linearidade como forma possível para abrigar tudo aquilo que a escrita hegemônica da história deixou de fora. O filme se entrelaça de tal forma ao vivido que motiva uma nova retomada, apontando para o inacabamento da matéria que o constitui: seu processo.

CONTRANARRAÇÕES

Tendo descrito alguns dos procedimentos narrativos empregados pelos filmes-processo, buscando identificar como em determinadas experiências cinematográficas o processo é introjetado narrativamente na forma do filme, retomo meu interesse em discutir os filmes de contato. Minha aposta é de que eles coloquem em questão, a um só tempo, por meio dos procedimentos narrativos próprios aos filmes-processo e também do tempo extensivo que os atravessa, a relação documentária e a história.

Tal como afirma Jean-Louis Comolli (2008, p. 60), no documentário, “a *mise-en-scène* é um fato compartilhado, uma relação”. Em se tratando dos filmes de contato, os encontros entre os sujeitos que filmam e os sujeitos filmados são, não apenas decisivos, mas, incontornáveis, o que os conduz ao ponto extremo – ao grau zero – da *mise-en-scène* documentária. Se em todo e qualquer documentário a relação entre quem filma e quem é filmado torna-se fundamental para a constituição do filme, nos filmes de contato analisados nos próximos capítulos os cineastas fazem um grande esforço para deslocar essa relação, afastando-a da relação colonizadora. A narração dessa relação, desde sua aproximação até seus desdobramentos, é feita pelos próprios cineastas a partir do momento em que as imagens da tomada são retomadas na montagem, procurando enfatizar justa-

mente esse deslocamento que permite aos sujeitos filmados, de certa maneira, conduzirem o filme.

Ao abordar *Os pescadores de Aran* (1934), Jean-Louis Comolli havia notado que se Flaherty opta por montar o material filmado ainda em campo é porque sabe haver uma diferença entre a ação filmada e aquilo que ele vê por meio da câmera. Como foi dito, para Comolli (2008, p. 233), “essa diferença tem nome: cinema.” Ao dialogar com Sylvie Lindeperg em uma entrevista sobre imagens de arquivo, Comolli (2010) aponta novamente para essa diferença chamada cinema, mas desta vez a diferença está localizada num outro nível: a diferença existente entre o sentido das imagens ao serem tomadas e o sentido outro que assumem quando montadas num filme que retoma arquivos.

O diálogo entre Jean-Louis Comolli e Sylvie Lindeperg (2010) nos auxilia na problematização do movimento extensivo dos filmes-processo, na medida em que contempla uma reflexão em torno das diferentes disposições (os diferentes olhares) inerentes ao ato de tomar e, posteriormente, de retomar as imagens. Nos filmes de arquivo, a articulação entre as circunstâncias da tomada e da retomada das imagens no gesto da montagem expõe uma temporalização que indica a existência de um processo. Em se tratando dos filmes de contato, a tomada e a retomada buscam, especificamente, tocar na questão da aproximação entre cineasta e sujeitos filmados. Na entrevista com Lindeperg, Comolli (2010, p. 339) afirma:

Para entender as coordenadas de um plano ou de uma fotografia, é preciso levar em conta não somente suas condições espaço-temporais e político-históricas, mas também o que acontece entre filmadores e filmados. Se algo é documentado, é essa relação. O documento sobre a relação entre fotógrafo e fotografados torna-se extremamente precioso. São relações realmente ligadas a um momento, a um instante, a um acontecimento preciso.

Na sequência, Lindeperg (2010, p. 340) diz perguntar-se “se essa história [da relação entre quem filma e quem é filmado] pode ser historicizada, se essa relação evolui no tempo.” Todo o seu esforço na análise de imagens,¹⁰ como histo-

10 Sylvie Lindeperg aborda as imagens de arquivo, tendo se dedicado ao estudo das tomadas e da apropriação posterior das imagens dos campos de concentração nazistas na Segunda Guerra Mundial, notadamente na obra do cineasta Alain Resnais (*Noite e neblina*, 1955).

riadora que é, envolve a inclusão do extracampo (considerado pela autora como as informações adicionais que não estão na imagem mas que podem ser acessadas por meio de pesquisa) na investigação sobre o que acontece em campo. Lindeperg deixa subentendido que, sim, acredita na possibilidade da historicização da relação entre cineastas e sujeitos filmados, mas mantém essa possibilidade como questão, mais do que propriamente como algo resolvido. Comolli (2010, p. 340), ao contrário, defende não ser possível tal empreendimento.

Talvez o cinema tenha sido inventado, adotado, desenvolvido, justamente para nos livrar dessas ligações referenciais, para liberar as representações de suas condições históricas de possibilidade e de fabricação. Uma libertação? [...] Quase sempre, as imagens ou as sequências que os filmes reciclam estão inscritas em uma história, mas o tratamento que lhes é dado as vaporiza, de alguma maneira, as torna irreais; na verdade, justamente, lhes torna cinema.

A estimulante divergência entre Lindeperg e Comolli não poderia ser, ela mesma, empregada para se problematizar o movimento extenso dos filmes de contato? Se, tal como defende Comolli, as relações que fundam o cinema documental (relações entre quem filma e quem é filmado) são sempre atualizadas no presente da exibição, os filmes de contato, especificamente, lidam com um jogo de forças complexo. Partindo da exposição da intensidade das imagens do contato – elas se tornam irreais, “cinema”, no momento presente da exibição –, os cineastas opõem a esse movimento um outro: estes filmes não apenas exibem as cenas intensas do contato, mas narram para seus espectadores as circunstâncias em que essas cenas foram realizadas, direcionando sua narração (muitas vezes cronológica) ao próprio processo de aproximação entre cineastas e indígenas. Assim, busca-se alcançar um deslocamento da relação colonizadora nas filmagens, tornando-a objeto de reflexão na montagem.

Nesse caso, a narração do processo de aproximação ocorrido no filme coloca em questão a experiência histórica do contato, desde as tentativas de aproximação até os seus desdobramentos ao longo dos anos. Essa operação, desencadeada a partir da tomada das imagens, ocorre porque, ao se aproximarem dos indígenas, os cineastas parecem se dar conta do caráter inequivocamente assimétrico que cerca as relações em contato interétnico, e do estranho modo de conceber o

outro como “isolado”, próprio à sociedade ocidental, da qual os cineastas, em alguma medida, são representantes. Além de serem cineastas brancos, na situação do contato, Adrian Cowell, Vincent Carelli e Andrea Tonacci percebem também o quanto a própria situação da filmagem demanda, assim como a relação colonizadora, o distanciamento para que seja possível filmar (trata-se, afinal, de transformar o outro em objeto), produzindo o efeito do isolamento, de algum modo imprescindível à filmagem.

Como busquei mostrar no capítulo 1, na cena do contato, essa articulação entre distanciamento, isolamento e filmagem é alterada a partir do momento em que os cineastas abrem-se ao regime do tato e da escuta, que modifica o visível, quando não apagam os equívocos, chegando, de certo modo, a serem conduzidos pelos sujeitos filmados. Cada um a sua maneira, os cineastas articulam os momentos intensos com sua espessura processual, adotando um posicionamento reflexivo que alcança o passado e indaga o futuro da relação entre quem filma e quem é filmado – e que, por conseguinte, oferece elementos para se questionar a relação entre colonizadores e colonizados.

Outro aspecto que sofre alteração, desta vez a partir da narrativa dos filmes (a partir da explicitação da não linearidade, da heterogeneidade e do inacabamento das filmagens), é a própria história. No momento em que os *grands récits* ocidentais encontram-se desgastados porque contados e recontados à exaustão, em que o pós-modernismo preconiza o fim das metanarrativas (LYOTARD, 1989), e ainda quando Francis Fukuyama (1989, 1992) proclama o “fim da história”, Ella Shohat e Robert Stam (2006, p. 355) elaboram uma pergunta fundamental: “precisamente a narrativa de quem e a história de quem estão sendo declaradas finadas?”. Para além da “imagem eurocêntrica” que os autores identificam com as narrativas historicistas, contadas pelos impérios europeus até a Segunda Guerra Mundial, com o objetivo de criticá-la, estaria em jogo, num movimento reverso, uma “contranarração”. Esta outra forma de narrar não seria “uma grande narrativa-mestra anticolonial”, mas composta por interpretações que não expressam mais uma verdade única, estando relacionadas com “formas políticas e estéticas de construção do coletivo”. (SHOHAT; STAM, 2006, p. 405) Para os autores, os representantes da contranarração seriam os cinemas terceiro-mundistas de Fernando Solanas, Octavio Getino, Julio García Espinosa e Glauber Rocha. Shohat e Stam estão interessados em discutir o Cinema Novo que surge após a Segunda Guerra. Acredito que os filmes-processo e, em especial, os filmes de

contato, poderiam ser considerados um tipo específico de contranarração, na qual está em exposição o processo.

Nesse caso, a processualidade dos filmes de contato está vinculada à possibilidade de explicitar temporalmente no filme os elementos de uma outra narrativa, distinta da narratividade ocidental, com sua linearidade, homogeneidade e acabamento. Para tanto, são apresentadas situações que, mesmo quando expostas cronologicamente no filme, indicam a não linearidade e o inacabamento da história. Como os filmes são compostos de uma sucessão de retornos às filmagens em épocas diferentes, que apontam maneiras diferentes de constituição da cena, esse constante retomar e reconfigurar assinala a possibilidade sempre iminente de uma nova retomada.

Um exemplo de como os filmes de contato efetuam o deslocamento da relação colonizadora, e também da escrita canônica da história, é a trilogia sobre o primeiro contato, tal como ocorrido nos vales das Terras Altas de Papua-Nova Guiné, realizada por Bob Connolly e Robin Anderson. Nos filmes *First Contact* (1983), *Joe Leahy's Neighbors* (1988) e *Black Harvest* (1992), a dupla de realizadores investe sobre o material de arquivo filmado pelo próprio colonizador, Michael Leahy, ressignificando-o, cinco décadas depois do primeiro contato ter ocorrido nas Terras Altas.¹¹

A importância desse material de arquivo está, entre outros motivos, no fato do processo de colonização ter ocorrido tardiamente nas Terras Altas, tendo o próprio colonizador tido a oportunidade de realizar suas imagens sobre o processo do contato enquanto ele transcorria. Diferentemente dos demais filmes de contato, nos quais são cineastas que filmam a aproximação e o contato, nesse caso é o próprio colonizador que filma. Michael Leahy fazia questão de levar a câmera em suas expedições. Seu objetivo era de se fazer notar, propagandear seus feitos através das imagens que registrava.

Michael Leahy não era um conquistador qualquer. Além de manter um diário escrito, ele levou uma câmera de cinema e uma máquina

11 Os nativos das Terras Altas devem em grande parte seu longo período de isolamento à geografia de Nova Guiné, que fez com que os colonizadores preferissem se instalar no litoral, onde conseguiriam o lucro imediato que almejavam. Por isso, a dominação colonial veio tarde. Os australianos chegaram em 1930 e foram embora em 1975. Essa mesma barreira geográfica fez com que os nativos, por sua vez, não saíssem das imediações de seu território. Encorajados pelo bom solo e clima favorável, os povos das Terras Altas tiveram sucesso na agricultura e multiplicaram-se. (CONNOLLY, 2008, p. 181)

fotográfica em quase todas as suas expedições em territórios desconhecidos, e então conseguiu documentar em filme algo que nunca mais acontecerá – o confronto, em larga escala, de uma corrida pela exploração de outros povos. (CONNOLLY, 2008, p. 181)

Devido ao seu desejo de visibilidade, Leahy usou regularmente a câmera. Tão interessado em se promover, não imaginava que encontraria resistência na Europa ao evidenciar a execução sumária de dezenas de nativos, em função de seus interesses na exploração de pedras preciosas, em um evento que ficou conhecido como Massacre de Doi. Leahy não só considerava as mortes parte de sua empresa, como também acreditava que elas poderiam lhe garantir lugar na história. Não à toa, foi ele mesmo o responsável pela divulgação do massacre que protagonizou. (CONNOLLY, 2008, p. 189)

No filme *Taking pictures* (2001), Connolly e Anderson explicam como foi deflagrado o processo de realização da trilogia. Ao chegar às Terras Altas, eles exibiram em uma projeção coletiva o material filmado por Leahy para os nativos. Desse processo de visualização dos arquivos surgiu *First Contact*. Anderson conta que os próprios personagens, após assistirem às imagens – inseridas no final do filme a partir da montagem –, dirigiram-se a eles para narrar (por meio de depoimentos) o contato, expressando seu ponto de vista sobre o acontecimento. Há que se notar, na atuação dos papuásios, a desenvoltura de sua oratória, o que é acolhido pelo filme.

A série se inicia com um depoimento de um personagem que se lembra exatamente do dia, da hora, do que faziam e de onde estavam quando os brancos chegaram pela primeira vez em suas terras. Como em outras narrativas do contato, quando a equipe de Michael Leahy, interessada na prospecção de pedras preciosas, aproximou-se, os povos originários acreditaram que não se tratava de homens, mas de espíritos. A experiência é narrada no filme primeiramente por um nativo, para quem a chegada do branco causou tão forte impacto que não teve coragem sequer de olhar para os estrangeiros. Uma mulher chegou a acreditar que seu filho morto voltara. A experiência de tomar os brancos como espíritos é narrada no filme primeiramente pelos nativos e, em seguida, pelos invasores. São usadas imagens da época do contato ao lado de imagens realizadas por Connolly no presente das filmagens. A alternância de pontos de vista (ponto

de vista nativo e ponto de vista colonial) sobre o mesmo material – o arquivo – é trabalhada na montagem de forma sistemática, a partir daí.

Sobre as imagens de arquivo, os cineastas alternam a exposição de falas do colonizador explicando a cena (algo que eles obtêm a partir de relatos colhidos com os irmãos de Michael Leahy, James e Daniel Leahy), com a exposição de falas dos nativos, expondo seu ponto de vista. Com isso, Connolly e Anderson conseguem intervir sobre a assimetria entre colonizadores e nativos (a partir da relação entre quem filma e quem é filmado), constituinte dos registros de Leahy em torno de seus feitos como explorador. A partir de depoimentos gravados *a posteriori*, tanto com os representantes das expedições quanto com os nativos, refaz-se a cena do contato em outros termos. É como se, por via da retomada das imagens, fosse possível deslocar, não sem apagar o conflito, os sujeitos daquelas posições com as quais foram identificados quando foram colonizados e filmados por Leahy.

Fotogramas 22 e 23 – Cenas da chegada dos colonizadores nos vales das Terras Altas de Papua-Nova Guiné

22

23

Fonte: *Frames* do filme *First Contact* (Bob Connolly e Robin Anderson, 1983).

As mulheres nativas contam no filme que ficaram sabendo que os australianos não eram espíritos, mas homens, apenas quando se aproximaram de fato de seus corpos, ao terem relações sexuais com eles. A cena é deflagrada a partir de fotografias feitas por Leahy que os cineastas restituem às mulheres. Elas dialogam entre elas e também com os cineastas. Nesse momento, o espectador é informado sobre o relacionamento de Michael Leahy com uma nativa, do qual nasceu Joe Leahy, que será um personagem importante nos filmes de Connolly e Anderson daí em diante.

Não foi por outro motivo que, da mesma maneira que os nativos se impressionaram com a presença dos brancos, acreditando se tratarem de espíritos, os colonizadores se impressionaram com a forma como os nativos cantavam e dançavam, o que rendeu, mais tarde, aos registros de Leahy, um interesse etnográfico.

Fotogramas 24 e 25 – Cenas de rituais filmados por Michael Leahy nas Terras Altas de Papua-Nova Guiné

24

25

Fonte: *Frames* do filme *First Contact* (Bob Connolly e Robin Anderson, 1983).

Entretanto, em alguns aspectos, as filmagens feitas pela equipe de Michael Leahy revelam mais sobre o olhar dos colonizadores do que sobre os sujeitos que

eles olham. Para estabelecer uma distância regulamentar entre eles e os nativos, os colonizadores instalaram uma cerca. Em seu interior, faziam demonstrações de força, usando armas de fogo; abatiam animais; demonstravam o funcionamento de máquinas, entre elas o gramofone. Os nativos, por sua vez, a despeito dos cuidados dos invasores em guardar distância, conseguiam entrar nos acampamentos e se apropriar de objetos manufaturados. Com esses objetos, faziam ornamentos para enfeitar seus corpos.

Fotogramas 26 a 29 – O isolamento feito pelos colonizadores não impedia que os nativos se apropriassem de seus objetos

Fizemos uma espécie de cerca
e ninguém podia entrar nela.

26

27

28

29

Fonte: *Frames* do filme *First Contact* (Bob Connolly e Robin Anderson, 1983).

Nessas imagens, tomadas pelo colonizador, fica evidente a forma inventiva como uma cultura como a papuásia reage à colonização. Essas imagens são exemplos da agência nativa operando sobre os resíduos e restos levados até eles pelo colonizador. A convocação das imagens no filme de Connolly e Anderson explicita a atuação nativa e o seu ponto de vista sobre o contato. Ou seja, para o espectador, desde o início do filme os nativos existem em cena e elaboram a presença dos brancos, ainda que o registro de Leahy, o arquivo, tenha sido tomado com o intuito de enfatizar seus feitos como colonizador.

No segundo filme da trilogia, *Joe Leahy Neighbours* (1988), é apresentada uma série de conflitos decorrentes do contato. No início do filme, a história do contato é recontada a partir das imagens de arquivo, indicando-se o seguinte desdobramento: a partir do envolvimento de Leahy com uma nativa Ganiga, nasce Joe Leahy, um mestiço que consegue transitar entre os dois mundos, o dos nativos e o dos brancos. O trânsito entre mundos, uma atribuição do xamã, é realizado por Joe de uma maneira ambígua (por vezes, deliberadamente perversa), visando, afinal, se beneficiar financeiramente.

O desentendimento entre Joe e seus vizinhos se dá em função da divisão das partes num arrendamento de terras nativas para plantio de café. No início, a parceria acena para a perspectiva de enriquecimento dos nativos, mas, ao final, eles se percebem em desvantagem no negócio. Joe negociava em outros termos com outros grupos e os lucros eram inevitavelmente maiores para ele (sob a justificativa de que assumia um risco maior junto aos bancos). Essa divisão mostra que Joe não apenas fala “com os brancos”, mas fala também “como os brancos”, o que permite contrapor esse discurso ao do xamã, tal como descrito no capítulo 1.

No terceiro filme, *Black Harvest* (1992), surge um novo aspecto que é registrado de perto pelos cineastas. A aldeia está em guerra com grupos vizinhos, reafirmando uma antiga rivalidade. Nesse filme, é a própria aldeia que é mostrada se autodestruindo, o que concede ao último trabalho da trilogia um caráter trágico. Os Ganiga, como se sabe, são um povo guerreiro. Para além das questões com os colonizadores, há também uma outra história que envolve seus inimigos. Connolly e Anderson mostram a disputa de dentro do campo de batalha, os ferimentos, os ataques e as dúvidas que surgem internamente em relação à manutenção da guerra. Ao longo do filme, há uma enorme número de mortos e o grupo é reduzido sensivelmente.

Se no primeiro filme da trilogia das Terras Altas a disputa se dá entre colonizador e colonizado, no segundo o que acontece é que o desentendimento está polarizado entre Joe, o mestiço, e os nativos. No terceiro, por sua vez, a disputa se dá internamente entre dois grupos diferentes. Devido a esse trabalho que se realiza ao longo dos tempos, filmando sempre de dentro, os cineastas conseguem mostrar os vários níveis de disputa, matizando a importância e a complexidade do contato de diferentes formas.

As projeções coletivas, as fotografias de cena restituídas aos nativos, a escuta das narrações (testemunhos) dos nativos e dos colonizadores, a reencenação e o trânsito entre os diferentes espaços (os espaços dos colonizadores e também dos nativos) foram importantes para que eles próprios pudessem se posicionar (como tradutores). O posicionamento que Connolly e Anderson realizam é significativo, pois eles não apenas contam a história do ponto de vista dos Ganiga. Eles recorrem tanto aos Ganiga quanto aos seus colonizadores e inimigos, o que os permite complexificar e problematizar a experiência do contato. Ao final da trilogia, fica sugerida a possibilidade iminente de uma nova abordagem do assunto, com uma futura retomada das imagens, que venha reconfigurá-lo, o que sugere o caráter processual e inacabado da história.