

Intersecção entre forma e informação: um filme etnopoético¹

Angeluccia Bernardes Habert

Intersecção entre forma e informação: um filme etnopoético

Recentemente, Joel Pizzini afirmou que a sua utopia política é a constante busca de linguagem, de poder experimentar sempre e de ultrapassar a lógica naturalista. Ele se dá o destino de poeta, parece concordar que: “Tudo o que não invento é falso”, como declara a epígrafe do livro *Memórias inventadas* (2003), de Manoel de Barros. Acredita também poder “escovar palavras” à semelhança dos arqueólogos, pacientemente, como eles fazem com os vestígios materiais de outros tempos, de acordo com a imagem construída pelo mesmo poeta. À sua maneira, Pizzini trabalha a linguagem cinematográfica, extraindo movimento das coisas paradas e observando a permanência das coisas que se movimentam. Sua ambição é “fazer sentir a câmera”, não se deixar carregar pelo peso do tema e eliminar do material filmado tudo que não é o filme. Recorta, depura e aglutina; e toma gosto pelo ritmo que se estabelece entre os recortes, muito mais do que pelo possível sentido imediato das representações. Vai prolongar principalmente outro dito do mesmo poeta: “Aprendi a gostar mais das palavras pelo que elas entoam do que pelo que elas informam”.

No filme *500 almas* (2004), Manoel de Barros, sem ter sido identificado, aparece centrado na tela, aos 28', 45", e diz, com o som sincronizado: “Acho guató uma palavra linda. Eu comecei a me simpatizar por esse negócio de guató por causa da palavra propriamente dita, sabe”. Depois em *off*, alternam-se em cena imagens de um guató, da viola de coche sendo fabricada e uma delas guardada no Museu Antropológico de Berlim, enquanto se ouve: “Hoje, acho que é uma língua mur-

murante, com bastante veemência no toar da língua. Antes do significado, para mim, muito importante é o fato de eles viverem à beira do rio, à beira das águas e de se manifestarem artisticamente pela viola de coche”. O som da viola de coche já foi introduzido como um motivo que, em seguida, é absorvido numa presença sinfônica das misturas, que constitui a banda sonora.

Também antes, a voz de Manoel de Barros foi ouvida diversas vezes em *off*, superposta e misturada com as vozes de outros, sem distinção. O efeito da voz ouvida fora do espaço cênico já foi utilizado desde a abertura do filme. Logo na primeira cena, quando se ouvem vozes em alemão, na língua guató e em português, sons que se demoram a discriminar e a entender. Essas vozes fantasmáticas, sem corpo, saem de nenhum lugar e perambulam com o movimento da câmera sobre as imagens aéreas, escuras e depois, clareadas, de montanhas e da mata. Ou, melhor dito, elas procedem de temporalidades diversas e, aos poucos, são ligadas às imagens de uma canoa e de objetos guardados no Museu, à imagem de um homem, e à imagem de figuras rupestres, imagens que se sucedem alternando em cortes rápidos; e que contrabalançam o movimento deslizante da câmera sobre a natureza. Depois, só muito depois, entende-se que o homem é um guató, inclusive um guató que parece sofrer do mal de Parkinson, ou quem sabe de impaludismo; que as figuras rupestres mostram a anterioridade da presença deste grupo indígena na região; que o colecionismo europeu guardou a memória material deste povo em estado de extinção; e que um processo de micro-resistência recupera a sua identidade.

A presença das vozes humanas no filme, entretanto, como disse Michel Chion (1999: 5), parafraseando Christiane Sacco, “estrutura o espaço acústico que as contém”, e essa presença pode produzir de maneira instantânea significados, do mesmo modo como ocorre em um espaço em branco – no seu comentário uma extensa parede branca – quando se rabisca uma silhueta humana. Em meio a toda a mistura de sons, acrescenta, quando a voz humana intervém, “imediatamente, estabelece uma hierarquia na percepção”. No seu entender, a voz humana chama para si a atenção na banda sonora e, por consequência, advoga a condição de um “vococentrismo” no cinema. O ouvido está sempre à procura de traduzir em significados a voz humana, esclarece Chion.

Nos primeiros minutos do filme *500 almas*, as vozes humanas, superpostas, múltiplas, se distinguem da música e dos ruídos através de um grande esforço do espectador-fruidor, que percebe sons guturais, indistintos, de línguas faladas que não reconhece, até poder discernir, parcialmente, palavras, e produzir significados, mas nesse caso, os significados deslizam, se transformam, em uma semiose ilimitada. Nessa situação de vozes humanas completamente não identificadas, misturadas e, principalmente, impedidas de serem decodificadas, dá-se um bloqueio para uma total transparência, e grande parte do poder do filme localiza-se aí, ao não permitir a obviedade objetiva, o inevitável naturalismo. As línguas permanecem sem tradução, e

os sujeitos que falam, esses, só serão reconhecidos muito depois. Ao mesmo tempo, os murmúrios de outros mundos intensificam a capacidade de envolvimento do espectador, e ampliam a capacidade de abstração própria do cinema, em detrimento do banal ou do imediato.

As vozes invisíveis, que ressoam no ar, dão razão ao que foi observado por Michel Chion: “quando a voz sai de um espaço totalmente não identificado e procede da mesma fonte que gera todos os outros sons, se constitui a mais rica relação entre imagem e voz no cinema”. Chion aperfeiçoa a discussão sobre a voz *off* e *over* no cinema, procurando responder principalmente ao porquê de inúmeros filmes serem construídos com vozes invisíveis, que ressoam no ar, dissociadas de suas causas e fontes. A essa desterritorialização do som ele denomina de *acousmatique* (1999: 18), termo dicionarizado em francês, recuperado pelo também músico concretista Pierre Schaeffer, nos anos 1950, para designar os meios de ouvir o som, sem serem visualizadas as vozes em sua origem. Para ele, a história do termo é, particularmente, interessante, pois contribui para o entendimento da voz no cinema. Localiza, no poema *Acousmate*, de Appolinaire, escrito em 1913, uma sensibilidade para o uso da voz descorporalizada, e assume o fundamento de sua reflexão sobre a eloquência deste expediente no princípio da pedagogia de Pitágoras, que fazia os discípulos ouvi-lo por detrás de uma cortina, afim de não serem distraídos da mensagem pela visibilidade da exposição do corpo humano. Esse princípio de interdição do mostrar e do olhar transforma o peso da voz humana, referenda ele, mantendo uma analogia com a tradição religiosa, onde qualquer voz não identificada e fora de cena seria manifestação do sagrado. Refere-se, particularmente, ao judaísmo e ao islamismo, que proíbem olhar a face de Deus e reproduzir a imagem humana.

Por outro lado, o uso recorrente de vozes atrás de cortinas, espelhos, portas e paredes, assim como da co-presença da voz junto às sombras, névoas, ou em espaços vazios têm, no cinema, além de uma presença dramática, de um efetivo reforço narrativo, a possibilidade de transformar, de imediato, o natural em simbólico. Principalmente, quando esta voz pertence a um corpo que ainda não foi visto ou que, durante todo o filme, não será visível. Nesta condição, Chion cria, então, um outro termo – *acousmètre*, *être acousmatique*, em português o “ser acusmático”. “Para distinguir se podemos ou não juntar uma face à voz invisível” (1999: 21), produz ainda outros neologismos: *complete acousmètre*, o “completo ser acusmático”, que corresponde à voz de alguém que pode ser reconhecido, ou será posteriormente visto em cena; ou ainda, o narrador *acousmètre*, o “narrador acusmático”, aquela voz que estará o tempo todo ausente da cena visível.

Em *500 almas*, fica evidente, a partir do prólogo, que as vozes superpostas, descorporalizadas, serão reconhecidas aos poucos, relacionadas às pessoas que estariam no lugar de entrevistados e mesmo eventuais narradores auxiliares – categorizando-os de forma tradicional. Na terminologia de Chion, serão progressivamente

“desacusmatizados”, e criarão uma certa tensão entre estar corporificados na tela ou estar fora dela, em um espaço já reconhecido ou ainda não identificado, criando um sentido de transversalidade, provisória ou duradoura, atravessando várias temporalidades. O filme, assim, guardará uma permanente ambigüidade, e o espectador ficará submetido a uma fascinação e a um encantamento poéticos, sendo envolvido aos poucos e, indiretamente, com questões do pertencimento e da marginalidade das práticas do homem comum.

Aos 6’ do filme – sucedendo a um corte fechado que depura a forma esférica sobre a copa de um chapéu de palha – ouve-se a voz de Manoel de Barros, agora distinta mas ainda não corporificada, sobre as imagens aéreas da mata, do rio e das nuvens, que são filmadas com um movimento de deslizamento horizontal, de um plano-seqüência em movimento: “O mundo não foi feito em alfabeto, senão que primeiro em água e luz, depois em árvore, depois lagartixas, depois apareceu um homem na beira do rio. Apareceu a ave”. A câmera, em movimento de aproximação, mostra o poeta de costas, lendo um texto. O livro que lê pode, em seguida, também ser lido de forma enviesada, rapidamente, pelo espectador: “Apareceu a concha. E o mar estava na concha. A pedra foi descoberta por um índio. O índio fez fósforo da pedra e inventou o fogo prá gente fazer bóia”. Outras imagens das matas, em movimento de deslizamento, agora escurecidas pela chuva, são vistas sob a continuação da leitura: “Um menino escutava o verme de uma planta, que era pardo. Sonhava-se muito com pererecas e com mulheres”. (Aqui a voz do poeta ri ligeiramente, acentua a conotação sexual, assim como realça a assimetria dos seres dentro de uma valoração de suas presenças no mundo, concebida pela linearidade evolucionista, e a forma plural enfatiza a multiplicidade, o movimento das quantidades e o desequilíbrio de proporções).

A leitura continua fora da cena, em *off*: “As moscas davam flor em março. Depois encontramos com a alma da chuva que vinha do lado da Bolívia – e demos no pé”. O filme, então, retorna a imagem dele, Manoel de Barros, agora mais próxima, filmado de costas e lendo. A imagem ainda não é frontal, mas assina a recriação destas várias camadas de memória. A narração que nasce e renasce através dos inúmeros relatos: “Rogaciano era índio guató e me contou esta cosmologia”, que será, em seguida, retomada, recontada – será mesmo, de forma literal, recitada quase ao final do filme por uma criança guató – e posta em relação com outras na feitura do filme, retiradas da Bíblia, do cinema e da cultura do Pantanal.

O poder demiúrgico do cinema

O cinema, como instrumento de poesia, alarga a imaginação e aponta ao mesmo tempo os caminhos de nossa re-integração ao imediatamente contemporâneo – em *500 almas*, evocam-se as questões de identidade e ambientais. Aproxima

o caso singular dos índios guatós, que foram declarados extintos nos anos 1960 e tiveram sua identidade reconhecida 20 anos depois, através de uma luta política, quando passaram a ser vistos como nação indígena, inclusive recuperando parte de suas terras ancestrais (a ilha de Ínsua, fronteira com a Bolívia).

Até então os guatós tinham sido decretados extintos. Resistiram de maneira anônima e dispersa, negando sua identidade através do conveniente “disfarce de ribeirinhos”, nas palavras de Pizzini (Rivelos e Souza, 2005) e não ameaçavam os fazendeiros e comerciantes. O filme mostra o esforço desses indivíduos dispersos para reconstruírem sua memória, que levará ao resgate da identidade e da língua. Mas, o faz na medida em que suspende o tempo e alcança o mistério e as dúvidas do universo – esquadrinha as dimensões geológicas de uma região que está morrendo, enquanto ainda é um ecossistema muito jovem, “apenas um feto”, na expressão de Manoel de Barros.

Em todo o filme estará sempre presente o movimento do tempo, como imagem móvel da eternidade, uma eternidade manifesta na permanência da natureza e no silêncio em relação à presença dos sons. Semelhantemente ao texto poético, o filme ganha uma presença policrona, e expressa simultaneidade, ao criar um mosaico de elementos com proporções diferenciadas. Essa condução, no entanto, foge do empirismo e da objetividade comuns ao filme dito etnográfico, e favorece uma leitura múltipla, um tanto ou quanto diferenciada, que resulta nada linear para o espectador.

Devo lembrar que as verdades de um filme não se encontram exatamente nem no que é dito, nem no que é mostrado, e sim no que se produz por aproximação e por contaminação de um sobre o outro. Melhor expresso na brecha que se instala entre o que é visto e o que é ouvido, a ser permanentemente preenchido e suturado pelo esforço da fruição. De outro modo, os significados estariam para sempre cristalizados, ou fixados como insetos em uma planilha de um entomologista. Talvez seja por isso, afirma a cineasta Trinh T. Minh-ha (1991: 30), é tão difícil falar sobre cinema, porque se deveria falar então sobre o intervalo, a descontinuidade entre os cortes, e quase sempre, incapazes que somos, nos detemos nas questões periféricas, procuramos apoio em outras atividades do conhecimento e as palavras se fazem insuficientes: “O que permanece entre a verdade de uma coisa e o seu significado é o intervalo”.

Nesse caso, ajuda observar como *500 almas* é construído, notar o entrelaçamento de planos de longa duração com a montagem dos planos curtos, com um ritmo que resulta inteiramente da montagem no sentido vertoviano: a reconstrução poética do que a câmera viu através da justaposição e da presença da descontinuidade entre os cortes, o mencionado intervalo.

O radicalmente diferenciado está, por outro lado, aferido no tratamento anônimo dos personagens – igualmente todos, os especialistas e os guatós – que são

vistos como parte do universo, encravados em um mundo sem hierarquias, o que os subtrai da valoração da razão instrumental, restaurando a noção da existência que não é mensurada pelo desempenho e pela eficiência. Assim, não são identificados na tela com cartelas ou nomes, como se faz na televisão e no cinema de não-ficção tradicional. O nome deles aparece, indiretamente, na medida que alguma relação se trava na convivência que é mostrada. Portanto, a identificação no filme será feita no processo de interação social registrado em plano médio. A maneira oblíqua, da câmera a 30 graus, de colocá-los em cena acentua a distância respeitada que não é recato, mas que se desenvolve sugestiva. Em geral, quando Pizzini registra as entrevistas não coloca os entrevistados de frente, o depoimento citado de Manoel de Barros aos 28', 45" é quase uma exceção. Poucas vezes a câmera fica frontal aos seus objetos, quando o faz está parada e as pessoas se movimentam em sua direção, à semelhança da câmera do primeiro cinema, ou então, em movimento, os capta quando exercem alguma atividade.

O filme usa uma câmera de observação, mas não necessariamente para nos fazer crer que colhe as cenas objetivamente. A alternância entre planos longos e fechados permite a consciência da presença do aparato cinematográfico. Em alguns momentos, sentimos mais fortemente a relação com a câmera através do olhar do personagem, que olha para um lado e para outro, confirma seu depoimento ao entrevistador – e mostra o relato dentro do relato. Outras vezes, o foco pode se aproximar muito e recortar um detalhe: o olho, uma ruga, uma mão. Esta decupagem não retira a atenção do espectador para o que ouve, porque o que é dito também não é completo. A fragmentação e a descontinuidade, entretanto, ampliam os significados

Na entrevista citada, Pizzini fala dos rigores estilísticos e da competência estética de seu diretor de fotografia, Mário Carneiro, que se permite trabalhar uma luz estourada com fundo branco, tornando o verde menos monótono e contínuo, estabelecendo as silhuetas das copas e as camadas das folhagens. As pinceladas do verde e o que procura nas palhas, nos gravetos, nos animais e nos objetos restauram a qualidade tátil da fotografia. Além de bem desenvolvida a preocupação com a textura, afirma ter se apropriado da sabedoria xamânica – portanto, harmonizadora de diferentes mundos, mística e comunicadora – do fotógrafo Dib Lutfi.

Na alternância de planos-sequência e cortes com a câmera fechada constrói as grandes e as pequenas tragédias – as das civilizações e a do homem comum. O que é visto no filme sobre o cotidiano desta gente ribeirinha: a construção da canoa, a fabricação da viola, o ritual da chicha, o trançado das palhas, e os (re)encontros entre os personagens, pode ser comparado às encenações (mas nunca à maneira de filmar), de *Nanook of the North* (1922). Proporciona a exposição de uma “sabedoria ancestral”, sublinhada com o movimento dos longos planos, o ritmo das canoas que se assemelha à beleza do início de *Louisiana story* (1948), outro filme de Robert Flaherty, ao adentrar a natureza, essa conformação de útero e de maternidade, acentuada pelo som – muito

constante da água. A banda sonora procura criar, por sua vez, uma analogia com o sistema tonal da língua guató, que possui um certo parentesco com as faladas pelos bororos, kaikangs, karajás e xoklengs, línguas do tronco macro-jê, segundo os especialistas. Acumulando e superpondo diferentes níveis de sons, são usadas as gravações com os informantes guató, material de pesquisa da lingüista Adair Palácio, que se misturam aos ruídos dos pássaros, dos ventos, das águas, das vozes dos entrevistados, do som da viola de coche e de uma canção indígena de ninar. A música que Lívio Tratchemberg cria a partir desses elementos, somada à harmonia barroca da música de Händel – *A suíte aquática* – aumenta a intensidade do envolvimento estético.

O filme materializa o que já escrevera Lévi-Strauss sobre outra língua indígena: “A fonética guaicuru proporciona ao ouvido uma sensação agradável: a fala acelerada e as palavras compridas, todas de vogais claras, que alternam com as dentais e guturais, e a abundância de fonemas molhados ou líquidos dão a impressão de um riacho saltando sobre os seixos” (2005[1955]: 161).

No conjunto, a música, a movimentação de câmera e maneira de exercer as entrevistas criam uma polifonia ao substituir a mera lógica de antecipações e de soluções hipotéticas do filme de não-ficção tradicional, motivando a colaboração do espectador e sua constante participação na produção de significados, ao mesmo tempo que o conserva fascinado.

Outros artistas pensam que a arte é aquilo que produz certos efeitos que somente eles são capazes de produzir. Efeitos emocionais e estéticos: o cinema deslumbra seu espectador como nenhuma outra forma de arte. Efeitos sociais e ideológicos: o cinema convence, informa (no sentido literal do termo: dá forma) (Aumont, 2004: 13).

Com esta citação, retomo outro significado da palavra “informa”, dito por Aumont literalmente como dar forma, que estabelece uma tensão com o sentido anterior de “falar sobre”, negado pelo poeta. Pizzini dá forma e informa, negando-se a tratar o seu tema de maneira banal. Procura construir um relato através de várias mediações simbólicas, e ainda que articule numerosas versões de fatos, não se reduz à fatuidade empírica. Sem negar inteiramente a função referencial da linguagem, a libertará da sua falsa identificação imediata com o mundo real, confirmando que “é uma mistificação idealista acreditar que a ‘verdade’ possa ser capturada pela câmera ou que as condições de sua produção possam só por si mesmas refletir suas verdadeiras condições de produção” (Claire Johnston, apud Minh-ha, 1991: 49). No intervalo, reforça outro dito de Trinh T. Minh-ha, está a permanente fascinação ao que excede ou ao que escapa aos significados produzidos. E no filme, as associações derivadas da justaposição dos cortes estão direcionadas, certamente, pela força das maracas e do vapor do fumo, a reconquistar a atmosfera da poesia.

Ainda o intervalo e mais a assimetria

“Um cineasta somente merece esse nome quando sabe o que faz” é um aforismo do diretor francês Claude Chabrol, citado por Aumont (2004: 11) ao introduzir o seu livro sobre as teorias dos cineastas, logo depois de citar Oscar Wilde: “Todo mundo pode escrever uma novela em três tomos. É suficiente possuir uma ignorância total da vida e da literatura. A dificuldade com que se defronta o crítico é a de manter um princípio qualquer”. São dois pensamentos que favorecem a discussão sobre “as melhores intenções”, sobre a teorização por parte dos cineastas, ou nenhuma consciência ou conseqüência de outros na realização de um filme.

Pizzini sempre compartilhou com os críticos e espectadores, na imprensa e em festivais, a sua preocupação sintética, de poder condensar uma experiência do mundo em filmes curtos, tomando como modelo o haikai. Advoga assim a criação de um texto conciso e equilibrado, cuja disposição dos elementos entre si corresponda à verdade estética buscada. Ao realizar o seu primeiro longa-metragem, 15 anos entre pesquisa, captação e realização, parece ter evocado, necessariamente, o princípio de assimetria, observado por Lévi-Strauss como o fundamento da arte indígena desta região do continente americano. A forma indireta e alusiva de reconstrução mítica, sustentada fundamentalmente na presença do olhar da câmera, no tratamento cuidadoso das imagens, na artificialidade ou manipulação da realidade, no uso dos sons pós-sincronizados e nos belíssimos recursos das “vozes acusmáticas” sugere e apóia tal interpretação.

Em *Uma sociedade indígena e seu estilo*, um capítulo de *Tristes trópicos* (2005[1955]: 175), Lévi-Strauss descreve algumas combinações de um repertório que recolheu em suas viagens à região, 400 desenhos levantados em 1935. São pinturas corporais que fotografou ou solicitou que lhe fossem copiadas em papel, desenhos das cerâmicas ou exemplos da arte rupestre que, nas suas considerações, apresentam um trançado de arabescos assimétricos que se alternam com motivos geométricos. Revelam uma composição equilibrada, mas quase sempre espelhada em torno de um eixo central oblíquo, que se desenvolve com grandes variações assimétricas, “um estilo curvilíneo e livre ou um outro angular e geométrico”. Segundo ele, são manifestações puramente abstratas, extremamente ricas na expressão, a ponto de nunca ter encontrado duas figuras iguais entre as que recolheu.

Chama, em seguida, a atenção para a forma básica que, no limite, pode ser entendida como uma matriz geradora de atualizações, e apresenta, ao mesmo tempo, um duplo princípio de simetria e assimetria. Na maneira como as figuras podem ser desdobradas em fragmentos e recortes a partir de um eixo central, direcionadas para fora, identifica um movimento centrífugo. Em relação à pintura corporal dos caduueus, a mais impactante dessas manifestações, ressalta ainda outra duplicidade: de um lado, o atributo da permanência – observado na resistência das figuras, na

habilidade da execução e na preservação do costume, principalmente entre as mulheres, em meio à desagregação do grupo; e, de outro, realça o caráter efêmero e a fragilidade do suporte, da técnica usada e do minimalismo gráfico. Todo o tratamento altamente estilizado das figuras é tomado como referência à superação da condição de natureza para a de cultura, compreendida como intencional, constituindo-se na expressão da passagem do natural ao simbólico. Salienta assim Lévi-Strauss a função estética, ressaltando mais de uma vez a gratuidade e o envolvimento emocional e afetivo daqueles que executam e dos que recebem no seu corpo a atualização desta manifestação artística. Descreve, além de tudo, o forte envolvimento erótico que os desenhos sobre o corpo projetam no espectador e reconhece a função sociológica de marcar na sociedade altamente complexa os lugares sociais.

Nada parece impedir, portanto, que olhemos essas “lâminas de Rorschach”, altamente estilizadas, para projetar sobre elas as dúvidas e os nossos desejos contemporâneos. No filme, a assimetria também fica sugerida na obliquidade de um eixo central – que pode ser reconhecido facilmente na colocação da câmera, em relação às entrevistas, ou no seu posicionamento horizontal para reconstituir o movimento do rio. O contraste dos planos longos com os mais fechados, desdobrando-se em refinados arabescos dos recortes da câmera, confirma a forma captada no movimento. O poético permite a analogia, e seus arranjos e atualizações no filme são muito sutis. Assemelham-se à pintura corporal, cujos pequenos floreios ou figuras geométricas pintadas com tinta de jenipapo sobre o corpo parecem perecíveis, simples e mesmo despropositados para alguns estrangeiros. Porém, da mesma maneira que “Essa arte pictural enxerta arte no corpo humano”, como defendeu Lévi-Strauss (2005 [1955]: 177), e o faz com um fim em si mesmo, podendo ser indiferente à superfície na qual se desenvolve, o poético sobre o corpo do filme transforma o natural em simbólico, retorna o histórico ao estético e, em conseqüência, estabelece um conjunto de intervenções que estimula um maior número de significados. Ao apagar os limites da forma (fica claro a negação de qualquer clausura e o rompimento com a montagem cronológica ou mesmo argumentativa), obtém-se a impressão do ilimitado, perpetuando uma troca constante entre a apropriação subjetiva e a realidade objetiva, realizando uma resistência contra os significados permanentes e fixos.

No filme, ouve-se a voz de uma pessoa envelhecida, em francês, que pode ser atribuída a Lévi-Strauss. Entretanto, não consta dos créditos uma entrevista com o antropólogo, e será mais uma referência a Hercule Florence, participante da expedição de Langsdorff, o autor de registros sobre os guatós, citado no filme. A voz, entretanto, fala de uma grande civilização que infelizmente o Ocidente destruiu com extrema brutalidade, ao mesmo tempo em que mostra uma imagem de reentrância do rio sobre a mata, evocando o mistério guardado. Em diversos momentos aparecem imagens de figuras rupestres que apresentam esta assimetria, desenhos geométricos, espirais que se alternam entre o côncavo e o convexo (em baixo e alto

relevo) em torno de um eixo. E são mostrados, em ligeiros cortes, grades e trabalhos em ferro europeus que, inicialmente, causam um estranhamento, por remeterem à arquitetura senhoril, o que parece sem muito propósito no texto do filme, já que se atenta à realidade ribeirinha.

Lévi-Strauss, quando especula sobre a originalidade da arte indígena e sua possível impureza, em 1935, já havia registrado a pouca diferença sentida entre algumas povoações indígenas e as de lavradores mais próximos, por causa do forte traço de mestiçagem que ocorria entre os últimos. Ele já observava a decadência desta civilização, ainda que ressaltasse ser este um olhar desatento, reconhecendo o conjunto de costumes de um povo como sistemas que podem ser acionados “por motivos que lhe são próprios”.

O cruzamento de culturas e a mestiçagem ficam muito mais nítidos, hoje, nas formas de viver e na aparência física dos guatós, no duplo aspecto de incluídos e excluídos da sociedade nacional. No filme, aparecem declarando sua ambigüidade de “cruzados”, sendo eles os pontos de intersecção entre culturas e portadores da consciência implícita de fronteira entre o território nacional e a Bolívia. Reconhecem a impureza de linhagem usando as expressões “sou cruzado”, “minha mãe era índia pura”, “meu pai era de outro grupo, tinha outra língua”.

Eles tiveram sempre uma convivência com os negros, desde o ciclo de ouro de Cuiabá, e como quaisquer outros indivíduos, são elementos-síntese de muitas culturas, guardam traços próprios e outros adquiridos. Duas palavras no filme, “cruzado” e “obturar”, vão organizar uma compreensão da cultura, vista como um sistema em permanente atualização, que está sempre em mudança. Cruzado é um predicado do sujeito e obturar marca um tipo de ação, no sentido de recuperação e de sutura. Observo, igualmente, que além de dar conta das várias presenças na região e dos diferentes momentos históricos, os dois termos deslocam a questão da pureza e apontam para a resistência das formas de vida ancestrais.

O sentido de obturar, de “benzer a nossa felicidade” aparece na recitação de um “rezador”, que é visualizado com aparência mais negra do que indígena, e que na sua reza apresenta resíduos de conteúdo cristão. Ser índio é, portanto, apresentado como uma condição e não somente uma questão étnica, e procede de uma escolha voluntária, do mesmo modo que abre para o sentido de uma identidade em processo de construção. Um personagem pode assim dizer: “Nasci e me criei aliado dos guatós, também deverei ser considerado guató”. O movimento de recuperação de uma cultura pode ser apreciado como uma nova forma de se falar do passado, do paraíso perdido, ou como parece mais dinâmico e conduzido pela forma fílmica, um lugar para compreender o homem comum e suas mil maneiras de experienciar a submissão e o desejo de liberdade.

Naturalmente, a figura de um cheio e de um vazio ocorre como analogia da presença e da ausência da cultura ocidental e das tradições indígenas entre os gua-

tós, permanente encontro de traços das muitas misturas. Antes foram chamados de índios canoieiros nos relatos dos exploradores e viajantes, dependentes da canoa, porque habitaram sempre as planícies alagadas do Pantanal. E se fizeram grandes e hábeis construtores de aterros e barragens para se protegerem das cheias do rio. São ainda recordados como andarilhos, como uma população nômade, geralmente organizada em núcleos familiares.

Para relatar a ocupação invasiva e a convivência desse grupo com os movimentos da história e com a cultura nacional, o filme usa o expediente de narradores auxiliares, que são os “narradores não acusmáticos”. Ficcionaliza as vozes dos protagonistas da história, que são principalmente lugares sociais. Através de personagens: todos vividos pelo ator Paulo José e alguns trechos da peça de Jean-Claude Carrière *A controvérsia*, sobre a Conferência de Valladolid, realizada em 1550, articula a complexa relação de tempo e de espaço resultante de sucessivos processos de colonização externos e internos. Encena o júri do bárbaro assassinato de Celso que liderou a ação política – júri que de fato nunca existiu, pois o crime de 1982 continua impune.

Esse dispositivo de interferência da ficção traz para o filme “a dimensão política e fuge, ao mesmo tempo da linearidade e do clichê” segundo palavras de Pizzini. Desorganiza muito bem a seqüência dos acontecimentos e explora as contradições. Mantida a coerência da fragmentação dos relatos e do posicionamento da câmera enviesada, o filme constrói uma transversalidade visual, revelando os conflitos de interesse e comprimindo a história. E se esse desdobramento dos personagens do drama da história pode parecer um pouco menos sutil do que os outros elementos do filme, entretanto, quero entendê-lo como um elemento constitutivo da sua forma e a possibilidade de chamar para o filme a ambigüidade da discussão do contemporâneo político.

Recusando conscientemente uma aproximação naturalista, o cineasta dá visibilidade, no sentido de Chion, ao poeta e não ao antropólogo. Ainda que o último tenha a face não revelada e sua voz se propague atrás de névoas e mediações, desempenha, enfatizo, o papel de um “ser acusmático”, enquanto também poeta, e não como especialista. Pois a voz, ressoando na paisagem e preservada na sua invisibilidade, foge de uma interpretação objetiva, guarda para sempre a inquietação e as dúvidas do conhecimento do chamado civilizado em relação a uma cultura em desaparecimento, ou sob outro ponto de vista, da cultura que vive um processo de reconstituição por meio da recuperação da língua. Há, por outro lado, a intenção em relacionar “as duas línguas em vias de extinção; a dos guató, que é falada por 30 indivíduos, e a do cinema, apesar de nova, que está sendo desfigurada por um padrão hegemônico, uma única forma de narrar” (Rivelos e Souza, 2005). Entre essas duas línguas e entre as várias culturas, observam-se as transformações e os abalos nas identidades pessoais. Organizam-se nos entrelaçamentos as camadas de elementos próprios e dos elementos adquiridos. Algo suposto como fixo e excludente, como ser

índio ou ser brasileiro, é visto como um processo, que tem um eixo histórico e tem uma interpretação simbólica, mas captada em uma dinâmica de transformação.

A beleza do entrelaçamento dos temas e dos elementos formais do filme lembra ainda uma outra imagem de Lévi-Strauss (2005[1955]: 277), no final do relato sobre os nhambiquaras, o grupo que encontrou em condições, em suas palavras, mais miseráveis. Os casais de índios deitados no descampado sob o céu da noite, entrelaçados, impotentes em sua pequenez frente ao universo, e acrescento, frente às intervenções da história, mas murmurando carícias e risos. No filme, a presença de uma palavra guaratã que corresponde a cor do céu, repetidamente marcada, diz que a cor do céu é negra como uma galinha escura. Assim, acredito entender: o céu tem a cor do mistério da noite que nos cobre a todos.

Angeluccia Bernardes Habert
Professora da PUC-Rio

Nota

1. Este trabalho foi apresentado ao Grupo de Trabalho “Fotografia, Cinema e Vídeo”, do XVI Encontro da Compós, na UTP, em Curitiba, PR, em junho de 2007.

Referências bibliográficas

- AUMONT, Jacques. *Las teorías de los cineastas*. Buenos Aires: Paidós, 2004.
- BARROS, Manoel de. *Memórias inventadas – A infância*. São Paulo: Planeta, 2003.
- CHION, Michel. *The voice in Cinema*. New York: Columbia University Press, 1999.
- GUERRA, Ruy; BRESSANE, Júlio e PIZZINI, Joel. O eu da arte é fora de si. In: *CINE-MAIS*, n. 33, jan-mar. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2003
- LÉVI-STRAUSS, Claude. *Tristes trópicos*. São Paulo: Cia. das Letras, 2005.
- MINH-ha, Trinh T. *When the moon washes red: representation, gender and cultural politics*. NewYork/London: Routledge, 1991.
- RIVELOS, Álvaro e SOUZA, Marcos de. *Entrevista com Joel Pizzini*, realizada em 22 de dezembro de 2005, www.almanaquevirtual.com.br, site consultado em outubro de 2006.

Resumo

Este artigo discute a intersecção entre forma e informação em *500 almas* (2004), de Joel Pizzini, um relato etnopoético da resistência e da reconstrução de identidade dos guatós – um grupo indígena do Pantanal – através de camadas de temporalidades, fazendo uso de muitas vozes, do tratamento artificial da realidade, da ficcionalização e de entrevistas. Particularmente, observa a presença da voz acusmática, do intervalo e da textura da montagem de planos assimétricos e fragmentados para dar conta de um conteúdo político.

Palavras-chave

Filme etnográfico; Forma assimétrica; Intervalo; Voz acusmática.

Abstract

This paper elaborates on the relationship between form and information in the film *500 almas*, produced in 2004 and directed by Joel Pizzini. It is an ethno-poetic account of the resistance and the reconstruction of identity of the guatós, an Indian group living in the Brazilian Pantanal region. The director dwells with layers of temporality making use of several voices, an artificial treatment of reality, fictionalization and interviews. He observes the presence of the acousmatic voice, of intervals and special textures in the editing of the scenes, with the intention to achieve a political meaning.

Key-words

Ethnographic film; Assymetric form; Interval; Acousmatic voice.