



FOTOGRAMA COMENTADO

História(s) do contato: Trilogia das *Terras Altas (1983-1992) e Pirinop: meu primeiro contato (2007)*¹

CLARISSE ALVARENGA

É doutora em Comunicação Social (UFMG) e mestre em Multimeios (Unicamp).
Atualmente, é professora adjunta da Faculdade de Educação da UFMG.



Figura 1: A chegada dos colonizadores nos vales das Terras Altas de Papua-Nova Guiné
First contact (Bob Connolly e Robin Anderson, 1983)



Figura 2: Cenas do primeiro contato da expedição dos irmãos Villas Bôas com os Ikpeng, ocorrido em 1964
Pirinop, meu primeiro contato (Mari Corrêa e Karané Ikpeng, 2007, 1983)

1. Apresentei uma primeira versão deste artigo no XIX Encontro da Sociedade Brasileira de Cinema (Socine), dentro da programação do Seminário Temático Subjetividade, ensaio, apropriação, encenação, em outubro de 2015, em Campinas (Unicamp). Agradeço aos integrantes do seminário pelo diálogo.

Há duas regiões no mundo que ainda hoje concentram grupos de povos considerados isolados. A primeira é a Floresta Amazônica brasileira, onde existem registros oficiais de 107 grupos em isolamento. O segundo é a ilha de Nova Guiné onde existem 44 registros. O filme *Pirinop – meu primeiro contato* (2007) e a chamada *Trilogia das Terras Altas*, constituída pelos filmes *First Contact* (1983), *Joe Leahy's Neighbours* (1988) e *Black harvest* (1992) tematizam o contato nas duas regiões.

Em ambos os casos, o ponto de partida são as imagens de arquivo do contato, que são então restituídas aos sujeitos filmados, deflagrando o processo de realização dos filmes. Após visualizarem as imagens do contato, cada um desses dois grupos manifesta seja o desejo de reencená-lo, no caso de *Pirinop*, seja o de conceder depoimentos sobre os acontecimentos vividos no passado, como acontece na *Trilogia das Terras Altas*. As reencenações e os depoimentos são captados durante a fase das filmagens e postos em relação com as imagens de arquivo na

montagem de forma a alterar o sentido original das imagens tomadas no passado. O que se busca é incluir o ponto de vista dos sujeitos filmados, algo que os arquivos do contato omitem. Entretanto, para além de um outro ponto de vista sobre o acontecimento circunscrito do contato, os filmes evidenciam também a existência de outras histórias envolvendo os sujeitos filmados.

Trilogia das Terras Altas

A Trilogia das Terras Altas (Bob Connolly e Robin Anderson, 1983-1992) se inicia com um depoimento de um papuásio 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 nos anos de 1930. A experiência é narrada no filme primeiramente por esse nativo, para quem a chegada do homem branco causou tão forte impacto que ele não teve coragem sequer de olhar para os invasores.

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 colonizador, Michel Leahy, ressignificando-o, cinco décadas depois do primeiro contato ter ocorrido nas Terras Altas.² Devido ao fato do processo de colonização ter ocorrido tardiamente nas Terras Altas, foi o colonizador quem realizou 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. Michel 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.

2. 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 sássem 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: 181).

Michel Leahy não era um conquistador qualquer. Além de manter um diário escrito, ele levou uma câmera de cinema e uma máquina 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: 181)

Devido a seu desejo de visibilidade, Leahy usou regularmente a câmera. Tão interessado em se promover, não imaginava que encontraria resistência na Europa ao tornar pública 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: 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, após assistirem às imagens – inseridas no final do filme por meio da montagem –, os papuásios 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 e *mise-en-scène*, o que é acolhido pelo filme.

Quando a expedição de Michel Leahy, interessada na prospecção de pedras preciosas, aproximou-se, os povos originários dessas terras acreditaram que não se tratava de homens, mas de espíritos. Uma mulher chegou a acreditar naquele momento que seu filho morto voltara. A experiência de tomar os brancos como espíritos é narrada no filme primeiramente pelos nativos e, em seguida, pelos colonizadores. São usadas imagens de arquivo 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 do contato – é trabalhada de forma sistemática na montagem do filme 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 Michel Leahy, James e Daniel Leahy), e outras dos próprios nativos, expondo seu ponto de vista. Com isso, Connolly e Anderson conseguem intervir sobre a assimetria entre colonizadores e colonizados, que no caso desse arquivo coincide exatamente com a relação entre sujeito

que filma e sujeito filmado. A partir de depoimentos gravados *a posteriori*, tanto com o representante 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.

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 Michel Leahy com uma nativa, do qual nasceu Joe Leahy, que será um personagem importante nos filmes de Connolly e Anderson daí em diante.

É bem verdade que as filmagens feitas pela equipe de Michel Leahy revelam muito sobre o olhar dos colonizadores. 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 *gramophone*. 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. Nessas imagens, tomadas pelo colonizador, vemos, além do olhar do colonizador, a forma inventiva como a cultura papuásia reagiu 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 acentua 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 principal de enfatizar seus feitos como colonizador.

No segundo filme da trilogia, *Joe Leahy's 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 que já era conhecido desde o primeiro filme: 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 ao final 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 brancos). 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, que nunca deixar de lado a sua própria cultura.

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 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 do tempo, 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, e o trânsito entre os diferentes espaços (os espaços dos colonizadores e também dos nativos) concede um posicionamento singular aos realizadores (como tradutores). O posicionamento que Connolly e Anderson constroem é significativo, pois eles não apenas contam a história do ponto de vista dos Ganiga, alterando o ponto de vista expresso no arquivo. Eles recorrem tanto aos Ganiga quanto aos seus colonizadores e inimigos, o que os permite complexificar e problematizar a experiência do contato.

Pirinop: meu primeiro contato

Em *Pirinop: meu primeiro contato*, os diretores Mari Corrêa e Karané Ikpeng projetam na aldeia imagens filmadas por Jesco Von Putkammer, Yves Billon, Patrick Menget e Jean-François Schiano, e Adrian Cowell. A projeção permite aos Ikpeng recordar a situação do primeiro contato, ocorrida em 1964, e, em seguida, por meio da reencenação “mostrar o que os brancos não viram” do contato, nas palavras deles próprios.

A partir da reencenação, surgem inúmeros contrapontos com as imagens projetadas. A vista aérea, movimento de câmera que identifica a iminência do primeiro contato, é substituída por uma tomada de perto que acompanha os sujeitos filmados na aldeia. Os Ikpeng explicitam os equívocos (VIVEIROS DE CASTRO, 2004) que a chegada do homem branco suscitou. Entre esses equívocos, por exemplo, a não-identificação por parte deles da rapadura que foi lançada do avião como presente. Na época, eles acreditaram se tratar de excreções emitidas pelo pássaro gigante. No presente das filmagens, os Ikpeng além de reencenar o contato se questionam criticamente: “como não reconhecemos a rapadura? Estava na cara”. Um outro Ikpeng conta que ao ver o sertanista Orlando Villas Bôas pensou se tratar de um tamanduá. Esses e outros equívocos do contato são identificados pelos Ikpeng dentro da própria reencenação. Posteriormente, ao visualizar as imagens filmadas, assumem uma segunda camada de posicionamento crítico, desta vez sobre as imagens da reencenação: “temos que refazer essa cena”, “Não pode rir, tem que demonstrar mais medo”, “esse cinto e essas havaianas não podem aparecer”, ponderam.

Ao longo desse processo de visualização e reencenação, emerge no grupo uma nova orientação em relação ao seu futuro: eles pretendem retomar as terras onde viviam quando foram contatados e das quais estiveram afastados desde a transferência para o Parque Nacional do Xingu, ocorrida após o primeiro contato. Ou seja, além da elaboração do passado, surge ainda a possibilidade de intervenção sobre o presente e o apontamento de perspectivas futuras, como observou Lorena França (2011). De acordo com a autora, a experiência de realização do filme se inseriu no meio das relações sociais do grupo e acabou por provocar a emergência de novas reflexões ainda não elaboradas sobre sua trajetória coletiva.

A primeira reencenação apresentada no filme é uma reelaboração das relações dos Ikpeng com os homens brancos a partir do contato. Entretanto, os Ikpeng se dedicam ainda a uma segunda tarefa: desta vez o que está em cena é um evento importante em sua história e sobre o qual não há arquivo, não há imagem. Trata-se do sequestro de duas meninas Waurá, ocorrido em 1956, algo que deflagrou uma guerra de oito anos entre os dois grupos vizinhos.

As duas reencenações são distintas. A reencenação do primeiro contato é motivada pela possibilidade de mostrar aquilo que as imagens de arquivo não mostram e todos os comentários que são feitos posteriormente quando da projeção dessas imagens incidem sobre a relação que os Ikpeng mantêm com os brancos desde então. Diferentemente da encenação do primeiro contato que acontece na aldeia, a reencenação do rapto das meninas Waurá acontece no meio da floresta, não é encenada por aqueles que viveram os acontecimentos, sendo acompanhada por trilha sonora e por uma câmera subjetiva que dramatiza a situação do sequestro, não colocando em questão exatamente a relação dos Ikpeng com o branco mas as suas relações com os Waurá.

Nesse sentido, fica evidente que além da história que os arquivos permitem recontar de outro ponto de vista há uma outra história que interessa aos Ikpeng e que não faz parte diretamente da história do relacionamento deles com os brancos. Em *Pirinop*, essa outra história está por detrás do primeiro contato. Afinal foi pela natureza violenta da guerra

travada com os Waurá que a expedição dos irmãos Villas Bôas decidiu contactá-los. Ou seja, a história dos Ikpeng começa antes da chegada do homem branco e envolve outros aspectos para além desse relacionamento, algo que a segunda encenação permite perceber.

Contranarração

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 elaboram uma pergunta fundamental: “precisamente a narrativa de quem e a história de quem estão sendo declaradas findas?” (2006: 355). 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”.³ 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” (2006: 405).

3. Para os autores, os representantes da contranarração seriam os cinemas terceiro-mundistas de Fernando Solanas, Octavio Getino, Julio Garcia Espinosa e Glauber Rocha. Shohat e Stam (2006) estão interessados em discutir o Cinema Novo que surge após a Segunda Guerra.

Acredito que os filmes em questão podem ser considerados um tipo específico de contranarração que se distingue da narratividade ocidental direcionada ao contato, com sua linearidade, homogeneidade e acabamento. Mais que isso, há uma indicação de que onde os brancos em geral enxergam a história (a sua história) há na realidade várias histórias entrelaçadas, o que a abordagem dos arquivos em ambos os filmes explicita.

FILMOGRAFIA

Pirinop, meu primeiro contato (Mari Corrêa e Karané Ikpeng, 2007)

First Contact (Bob Connolly e Robin Anderson, 1983)

Joe Leahy's Neighbors (Bob Connolly e Robin Anderson, 1988)

Black harvest (Bob Connolly e Robin Anderson, 1992)

Taking pictures (Les McLaren e Annie Stiven, 2001)

REFERÊNCIAS

CONNOLLY, Bob e ANDERSON, Robin. Primeiro contato. In: *Catálogo do 12º Festival do Filme Documentário e Etnográfico/ Fórum de Antropologia, Cinema e Vídeo*. Belo Horizonte: Associação Filmes de Quintal, 2008, p. 177-198.

FRANÇA, Lorena. *Rememoração e encenação dos Ikpeng em Pirinop Meu primeiro contato*. Trabalho de conclusão de curso de graduação. Departamento de Sociologia e Antropologia da Fafich/UFGM, 2011.

SHOHAT, Ella e STAM, Robert. *Crítica da imagem eurocêntrica*. Trad. Marcos Soares. São Paulo: Cosac Naify, 2006.

VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. *Perspectival anthropology and the method of controlled equivocation*. In: *Tipiti: Journal of the Society for the Anthropology of Lowland South America*. v. 2, Issue 1. EUA: Berkeley Electronic Press, 2004.

Data do recebimento:
08 de junho de 2015

Data da aceitação:
09 de setembro de 2015