



# **Cinema é montagem\***

RÉGIS HÉBRAUD



Ao concluir uma tese eisensteiniana, *O Fora de quadro Eisenstein*,<sup>1</sup> o “sustentar-se por si próprio da imagem” tornou-se para a Raymonde uma necessidade evidente, ao ponto de estudar, fotograficamente, todas as mudanças de plano da sequência da desnatadeira em *A Linha Geral*, de Eisenstein, ou mesmo, em nossa primeira viagem ao México, de estudar a composição dos hieróglifos maias:



Em *Tarahumaras 78*,<sup>2</sup> trabalhamos uma semana para ajustar a sequência da corrida das meninas que nos haviam feito uma demonstração de *carrera*, e dar a impressão de velocidade durante 30 segundos.

Para conceber a montagem, Raymonde utilizava tanto a escrita quanto o desenho:

\* Trecho da *Master Class Realizar um filme de/com Raymonde Carasco (Réaliser un film de/avec Raymonde Carasco)*, proferida por Régis Hébraud em 23 de março de 2014, no festival Cinéma du Réel.

1. Disponível em <http://raymonde.carasco.online.fr/sons/o2%20-%20barthes.mp3>.

2. Filme 16mm, colorido, 30min., 1979.

50 MFT

REDESCENTE VERS L'HUMAN  
 ) AUBE COLLECTIF (ZARATHUSTRA)

TERMINER du le coté

l'engagement  
acceptation du VTR...  
 du combat entre BACAROV-HPT

combat des forces  
 nouvelles  
 jalouse  
 porte  
 nouvelle

A Norvège chaque fois ce qui est dit par  
 et Attitudes Postures nouvelles

3.

10 MFT: EUROPEENNE	20 MFT LA ROUTE des TERTIGERI
1 Prologue	1 MONTERRON - COUPE B
2 PAROS urban	G.P. F. de l'ouest B
3 PARIS urban	G.P. P. nord-est
4 PARIS urban	G.P. nord-est 3/4 pop
5 PARIS urban	12 La JUNTA : l'ouest B
6 PARIS urban	13 La JUNTA
7 PARIS urban	14 Paris nord-est F : l'ouest B
8 PARIS urban	15 Paris nord-est B
9 PARIS urban	16 Paris nord-est B
10 PARIS urban	17 Paris nord-est B
11 PARIS urban	18 Paris nord-est B
12 PARIS urban	19 Paris nord-est B
13 PARIS urban	20 Paris nord-est B
14 PARIS urban	21 PARIS - COUPE A
15 PARIS urban	22 PARIS - COUPE A
16 PARIS urban	23 PARIS - COUPE A
17 PARIS urban	24 PARIS - COUPE A
18 PARIS urban	25 PARIS - COUPE A
19 PARIS urban	26 PARIS - COUPE A
20 PARIS urban	27 PARIS - COUPE A
21 PARIS urban	28 PARIS - COUPE A
22 PARIS urban	29 PARIS - COUPE A
23 PARIS urban	30 PARIS - COUPE A
24 PARIS urban	31 PARIS - COUPE A
25 PARIS urban	32 PARIS - COUPE A
26 PARIS urban	33 PARIS - COUPE A
27 PARIS urban	34 PARIS - COUPE A
28 PARIS urban	35 PARIS - COUPE A
29 PARIS urban	36 PARIS - COUPE A
30 PARIS urban	37 PARIS - COUPE A
31 PARIS urban	38 PARIS - COUPE A
32 PARIS urban	39 PARIS - COUPE A
33 PARIS urban	40 PARIS - COUPE A
34 PARIS urban	41 PARIS - COUPE A
35 PARIS urban	42 PARIS - COUPE A
36 PARIS urban	43 PARIS - COUPE A
37 PARIS urban	44 PARIS - COUPE A
38 PARIS urban	45 PARIS - COUPE A
39 PARIS urban	46 PARIS - COUPE A
40 PARIS urban	47 PARIS - COUPE A
41 PARIS urban	48 PARIS - COUPE A
42 PARIS urban	49 PARIS - COUPE A
43 PARIS urban	50 PARIS - COUPE A

Todos os nossos filmes são primeiramente montados somente com imagens, até que a montagem das imagens “se sustente por si só”, sendo visível sem som. E para chegar a esse resultado, nós adotamos o seguinte método:

- Antes de qualquer gesto de montagem, apreendemos o material através de repetidas projeções, até que possamos nomear todos os planos e classificá-los em fichas descritivas.

- Além disso, um quadro com alfinetes onde as fichas são pregadas restitui o estado global da montagem. Ele nos permite designar facilmente onde estão os problemas e onde convém intervir.



- Na colagem de dois planos consecutivos, é comum que se anote na película, de lápis branco, a referência do plano. Mas se a montagem reside primeiramente na passagem de um plano a outro, qualquer marca no fim ou no início do plano perturba a avaliação dessa passagem. Então não escrevo nada na película. Atualizo o estado da montagem com um software programável de gestão de dados, inserindo as numerações de borda e imprimindo os estados sucessivos da montagem.

13/03/03 14:54:14  
 FILM TARAHUMARAS 2003  
 Film 16 mm. en 5 parties  
 PARTIE IV : RASPADOR - LE SUEÑO

Attention : ne pas détacher les plans consécutifs  
 sous un même numéro de colure

Colure	Annee Bobine	Numeros de bord	
		Premier	Dernier
1 Generique reduit 4e partie	03 115	82797560	82797585
2 Plongee/Simon ebarbant retournant adobes	00 53	61596525	61596576
Plongee GP/mains Simon ebarbant retourna	00 53	61596577	61596613
Plongee / 7 rangees adobes en epi	00 53	61596614	61596626
3 Diagonales adobes en epi	00 53	61596643	61596650
4 Plongee cercle ciguri proche	00 72	14633841	14633852
Plongee centre cercle ciguri proche	00 72	14633853	14633862
Buches et metate retourne cercle ciguri	00 72	14633863	14633871
GP metate retourne cercle ciguri	00 72	14633872	14633881
5 Vis.Cev. coliera cer. Simon "Cigu Simon"	00 59	61601936	61601979
6 Plongee grand angle cercle ciguri proche	00 72	14633882	14633892
7 Amoncellement en murette adobes 1	00 53	61596627	61596634
Amoncellement en murette adobes 2	00 53	61596635	61596641
8 Simon batit 2e rang adobes/soubas. pierr	00 64	61598535	61598605
Simon batit pres cadre porte (enfant)	00 64	61598606	61598628
9 Buste Cev. cer. Simon "1 ame 3 vies"	00 59	61601980	61602036
10 Plongee cercle ciguri Felipe avec poutre	00 63	61599916	61599926
11 Contre plongee Arbre cercle proche	00 63	61599736	61599781
12 Fenetre/paysage 1 maison constr. Simon	00 42	61334309	61334318
Fenetre/paysage 2 maison constr. Simon	00 42	61334319	61334331
Porte/paysage maison constr. Simon	00 42	61334332	61334345
Fenetre/paysage 3 maison constr. Simon	00 42	61334346	61334356
13 GP vis. Cev. cer. Simon "are-waka"	00 59	61602071	61602095
14 Mur, porte, fenetre/paysage maison Simon	00 42	61334357	61334367
Fenetre/paysage 4 maison Simon	00 42	61334368	61334379
15 Raymonde + Ceverico poutre cercle proche	00 59	61602096	61602143
16 2 tetes chevaux lechant sel/rocher	00 42	61334401	61334419
17 Vache/horizon crep. vache quitte champ	00 42	61334380	61334400
18 Olia dans penombre interieure	00 72	14633829	14633840
19 Selle Ceverico lumiere interieure	00 72	14633973	14633984
Olia lumiere interieure rayon soleil	00 72	14633985	14633995
20 Vaguelettes G D or bruni	99 4	54396670	54396687





### **A Montagem de *Tarahumaras 78***

*Tarahumaras 78*, montado em três partes de 15, 10 e 5 minutos, nos faz passar, por fragmentos, do cinema mudo ao cinema sonoro: silêncios e algumas peças para violino Tarahumara. Revivemos a história do cinema. A Raymonde se surpreende por ter realizado um filme mais vertoviano que eisensteiniano.

### **A Montagem de *Tutuguri***

3. Filme 16mm, colorido,  
25min., 1980.

*Tutuguri – Tarahumaras 79*<sup>3</sup> é nosso mais belo exemplo de filme de montagem pura, feito a partir de três tipos de imagem: a demonstração do rito do *Tutuguri* em sua própria estrutura, as imagens de caminhada, captadas do ponto de vista de Gradiva, e as imagens de corrida – as *carreras de bola y aro*. Montagem por diferenças e repetições, algumas frases do poema de Artaud, e o canto do *Tutuguri*.

### **A colorimetria**

Por ter aprendido muito com Bruno Nuytten, a Raymonde dirigiu todos os processos de correção de cor, sobretudo na empresa Éclair, contando com a perfeita colaboração de seus técnicos. Sempre constatamos que quando pedíamos algo específico aos técnicos de som ou de imagem, eles nos atendiam com todo seu talento e conhecimento, ainda que fôssemos pequenos clientes.

### **Cinema e Etnologia**

4. Filme 16mm, colorido,  
58min., 1982.

Com a filmagem e a montagem de *Los Pintos – Tarahumaras 82*,<sup>4</sup> encontramos a *mise en scène* dos próprios Tarahumaras em seus ritos e danças. A sorte, na filmagem, foi de ter escolhido um ponto de vista, um quadro, e ter 3 minutos de película virgem na nossa câmera Beaulieu. É o que ocorreu nessa primavera. Por exemplo, na subida dos grupos de dançarinos que adentram o

quadro um após o outro, com consciência manifesta da câmera que, entretanto, eles nunca haviam experimentado. É também o caso da espiral dos Pascoleros, no domingo de manhã.

Jean Rouch, que até então tinha reservas sobre nossa maneira de filmar, passou a nos dar reconhecimento e recomendou *Los Pintos* à seleção do festival *Cinéma du Réel*, em março de 1985.

## A realidade etnográfica

O problema de um verdadeiro filme etnográfico é que ele não poderia ser puramente ficcional, é a realidade etnográfica que comanda, uma realidade perigosa e arriscada sob todos os aspectos, atrelada ao acaso pela necessidade de um evento essencialmente inesperado, imprevisível, e que deve ser registrado como se ele ocorresse uma única vez – essa é, segundo nossa experiência, a condição de um documento onde a presença branca não introduz demasiados efeitos de representação secundária, deixa acontecer o rito iniciático, seus executores e espectadores, no rigor e no sagrado de uma dimensão coletiva. (Raymonde, 1998)

## Os filmes de 84, 85 e 87

O filme de 84, *Yumari*,<sup>5</sup> é o último tributário da seguinte lógica: uma viagem = um filme. E com ele nos aproximamos mais dos Tarahumaras: eles nos convidaram para irmos em suas casas, nas festas do *Tutuguri* e do *Yumari*, e nós aprendemos os caminhos. Nesse sentido, *Yumari* é o nosso filme mais documental.

5. Filme 16mm, colorido, 50min., 1984/1985.

A montagem do filme de 85, *Los Pascoleros*,<sup>6</sup> não se concluiu. Alguns planos reproduzem aqueles de 82, sem se igualar a eles. Foi necessário esperar dez anos para saber montá-los, **pela subtração**, com toda sua força, em 1995.

6. Filme 16mm, preto e branco e colorido, 1996.

A montagem do material bruto de 87 trouxe o sentimento de que tudo estava acabado pelas bandas de Norogachi. E nos faltavam as unidades de tempo e de localização das filmagens pregressas. Não fomos além das primeiras tentativas parciais de montagem. Foi necessário esperar até 2011 para realizar *Los Matachines* e *Portrait d'Erasmus Palma*. Foi a primeira vez que os Carnês de viagem da Raymonde foram utilizados na montagem!

## O rito e o mito

Com a captação cinematográfica dos ritos Tarahumaras, coloca-se a questão do mito. Há, certamente, Antonin Artaud e a violência de sua escrita. Ela aparece timidamente em *Tutuguri*. E retorna com mais força em *Los Pascoleros*, *Artaud et les Tarahumaras*,<sup>7</sup> e *Ciguri*,<sup>8</sup> 96, 98 e 99. A outra fonte vem de Erasmo Palma, Tarahumara dotado de grande força poética. Ele tem a arte da fala. Suas narrativas sempre começam com “anteriormente”, ao princípio, antes, antes da conquista; quando seu povo, fora do pecado, desconhecia o bem e o mal. Nós gravamos em 79 os dizeres que ouvimos em *Los Pintos* 82 e *Yumari* 84. Como em Artaud, o Mito nos foi dado antes da captação dos ritos.

7. Vídeo, preto e branco e colorido, 52min., 1996.

8. O autor se refere ao filme *Ciguri* 99, 16mm, colorido, 65min., 1999. [N.T.]

## Um hiato de 7 anos

As filmagens no inverno de 87 em Norogachic suscitam um sentimento tão forte de desastre que nós desistimos de lá retornar: nos pareceu que ali tudo estava acabado.

## O ano de 95

É muito importante, neste ponto, reforçar a força criadora da Raymonde. Depois de sete anos sem voltar à Sierra, poderíamos nunca mais ter retornado. Poderíamos ter escolhido outro caminho. Ao fim de 94, Raymonde logra um ato mágico (Nicole Brenez fala, apropriadamente, em *coragem*): Raymonde havia concluído há pouco uma série de seminários sobre Antonin Artaud na UNAM (Universidad Nacional Autónoma de México). Ela retornaria à França em 15 dias. Sem dar ouvidos aos amigos que disseram que ela seria roubada ou sofreria violações sexuais, decidiu ir sozinha a Norogachi, acompanhada a cavalo por dois vaqueiros Tarahumara, seguindo o caminho que Antonin Artaud provavelmente percorrera no outono de 1936. Ela chega à noite, depois de um dia de cavalgada (que começou por uma queda), para a festa da Guadalupe. No dia seguinte, retorna a Norogachic, sem acidentes, ao longo dos cânions, depois chega até Chihuahua, México e Toulouse.

Através desse prodigioso ato de loucura, ela abre caminho para nossas próximas sete viagens pela rota do Ciguri.

Trata-se de um ano de intensa atividade cinematográfica:

- Concluímos a montagem de *Los Pascoleros*, abandonada desde 87.

- Realizamos um filme de síntese: *Artaud et les Tarahumaras*, para La Sept-Vidéo, o que nos ensinou a montar em vídeo (aprendizado que havia começado em 92, para os 15 minutos de *Passages*).

- Fizemos nossa primeira viagem a Nororachi, na Páscoa, sem câmera, para marcarmos encontros com os “Padres do Ciguri”, como os chamava Antonin Artaud. São três “*Raspadores*” que nós retornamos para encontrar em 95. O mais ilustre morreu. Ceiverico tornou-se nosso amigo. É com ele que trabalhamos até 2001.

### Os filmes de 96, 98 e 99

Nas três viagens do outono de 95, primavera de 96 e inverno de 97, arquivamos as imagens e sons que viriam a integrar *Ciguri 96*,<sup>9</sup> *Ciguri 98*,<sup>10</sup> *Ciguri 99*.

9. Filme 16mm, preto e branco, 42min., 1996.

E foi então que Jean Rouch se implicou no projeto:

10. Filme 16mm, preto e branco, 42min., 1998.

- Ele assistiu, em Toulouse, *Ciguri 96*, no qual Raymonde recita algumas passagens de *La danse du peyotl*, de Antonin Artaud. Ele propõe a ela sua própria leitura desse texto. E, no ano seguinte, essa gravação ocorreu, captada por seu engenheiro de som, François Didiot.

- Nós realizamos, na montagem das imagens de *Ciguri 96*, uma nova trilha sonora, na qual Jean Rouch declama passagens da crônica de Artaud, e a Raymonde diz o que é da ordem da interpretação mítica dos ritos. Isso dá origem a *Ciguri 98 - La danse du peyotl*.

- Ele grava, em seguida, sua leitura de *Rites du Peyotl chez les Tarahumaras* para a montagem de *Ciguri 99*. A estreia ocorreu na Cinemateca Francesa, na sala Grands Boulevards, em presença de Jean Rouch.

## O trabalho da montagem e da realização mudaram

- A partir de 98, Jean Rouch nos dá acesso a seu próprio estúdio de mixagem, situado atrás da tela da sala do *Musée de l'Homme*, assim como aos serviços técnicos de seu engenheiro de som, François Didiot, o que compreendia tanto os longos e custosos trabalhos de correção sonora em 16mm, quanto as sessões de mixagem. Sabendo que a economia dos nossos filmes era baseada em nossos próprios salários, foi uma ajuda preciosa, decisiva.

- A contribuição científica de Germaine Dieterlen tornou possível legendar a montagem de *Ciguri 99 – Le dernier chaman*; foi ela que, tendo visto o filme precedente, afirmou sobre Ceverico: “este homem é um xamã”.

- Eles convidaram a Raymonde para se juntar a sua equipe de etnólogos. Ela preferiu continuar no caminho da filosofia: “meu instrumento é a filosofia”.

O antropólogo entra num devir-cineasta: a etnografia é então a afirmação da potência dos signos, sem comentário etnológico. Nesse sentido, de fato, nosso próprio trajeto foi invertido: foi primeiramente enquanto cineastas, em um projeto singular, entre literatura e cinema, cinema e etnologia (seguir o rastro da viagem que Antonin Artaud fizera em 1936 no México, na região dos Tarahumaras), que nós entramos, à nossa revelia, através de uma pesquisa de mais de vinte anos, em um devir-etnógrafo. Há então uma espécie de vaivém, uma via de mão dupla, entre os dois processos: devir-cineasta (do etnólogo), devir-etnógrafo (do cineasta). (Raymonde, 1998)

Foi assim que chegamos nessa área, que nos engajamos, quase à nossa revelia, em um devir-etnógrafo, e nossa criação de um cinema do corpo, cinema-corpo-pensamento, associa-se ao tipo de criação dos antropólogos. Sacrifício - Possessão - Transe, de Mauss a Jean Rouch, passando por Griaule, Germaine Dieterlen, Andras Zempléni.

## Escrever um roteiro etnográfico

A Raymonde havia escrito, em 95, um primeiro roteiro para a montagem sintética de nossos filmes de 78 a 85, *Artaud et les Tarahumaras*.

Escrever roteiro de um futuro filme Tarahumara é um exercício singular ao qual se lança Raymonde para constituir os dossiês com que tentamos adquirir subvenções (em particular o edital da *Bourses Brouillon d'un rêve*, da SCAM, em 97 e em 2000).

É extremamente difícil escrever um roteiro de antropologia visual quando se trata de um filme verdadeiramente etnográfico, ou seja, um filme com sua autonomia própria, onde somente as imagens visuais e sonoras dão a ver e a ouvir, diferentemente do *logos*, diferentemente de qualquer comentário discursivo. Isso vale não somente para o material etnográfico coletado, mas também (sobretudo) para a ideia do filme, o sentido, necessariamente invisível, do acontecimento apresentado. Trata-se, portanto, de inventar uma fala-cinema, de construir um pensamento-cinema. Pela *mise en scène*, pela montagem. (Raymonde, 1998)

## A Fresta do Tempo

Dou-me conta de que a partir das últimas viagens, as de 99, 2000 e 2001, sempre que a Raymonde tentava exprimir sejam blocos intensos de sensação, seja a concepção de uma montagem futura, ela já não empregava a escrita imbricada, mas a escrita vertical (que Artaud tanto utilizou). Creio que essa forma poética seja a resposta mais adequada às questões mais complexas da montagem. O *poiein*.

## O texto fundador de 2001

Eis, por exemplo, a maneira como ela formula um dos projetos em que trabalhávamos àquela altura, *Le projet fondamental*:

A FRESTA DO TEMPO

Haveria então esta CISÃO,  
do antes e do depois, que  
doravante já não rimam.

UM FILME RIO  
AO CURSO DO CURSO DO TEMPO  
AO FIO(ME) DO TEMPO

A ÁGUA  
ESSAS RUGAS CONCÊNTRICAS  
ESSE PROCESSO DE DILATAÇÃO-EXPANSÃO  
A PARTIR DE QUASE NADA

ESSE CENTRO QUASE INVISÍVEL  
ESSE OCO ESSE CENTRO ESPIRALADO  
QUE OBSTINA-SE A OLHAR EM VÃO  
A PROCURAR SEM ENCONTRAR  
SENÃO EM SEUS EFEITOS:  
ESSAS RUGAS DA ÁGUA  
MATERIAIS INVISÍVEIS

ESSE PONTO DE IMPACTO  
ESSE PEDREGULHO  
JOGADO VINDO DE FORA  
A CRIANÇA, IMPACIENTE  
OU VINDO DE DENTRO  
DO MAIS PROFUNDO DA ÁGUA  
ASPIRAÇÃO  
CORRENTES  
E A SUPERFÍCIE DA ÁGUA  
O VENTO.

**Definição de Fresta** (Raymonde, Hölderlin, Artaud).

**Citação do *Rite du Peyotl chez les Tarahumaras*, de Antonin Artaud:**

As coisas não são tais como as vemos e as sentimos na maior parte do tempo... Ao princípio elas eram verdadeiras... O mundo no início era perfeitamente real, ele ressoava no coração humano, com ele. Agora o coração já não está, tampouco a alma, pois Deus deles se retirou. Ver as coisas era como ver o infinito. Agora quando vejo a luz tenho dificuldade de pensar em Deus.

**Citação de “Observações sobre Édipo e Antígona”, de Hölderlin:**

Neste limite, o homem se esquece, pois está inteiramente dentro do momento; o deus, pois ele nada mais é que o tempo; e de ambos os lados, somos infiéis: ao tempo, pois em um tal momento que ele desvia categoricamente, e que nele, início e fim já não se deixam afinar em rimas; ao homem, já que no interior desse momento, é necessário seguir o desvio categórico, e assim por diante, ele já não pode, de forma alguma, igualar-se com a situação inicial. (Hölderlin)

Esta é a definição moderna do trágico, onde “Deus e homem se unem, mas em uma separação ilimitada”.

## Nossa experiência Tarahumara de Antes e Depois:

Fizemos, múltiplas vezes, a experiência cinematográfica desse *desvio categórico*.

Em 82, registramos o esplendor visual e sonoro de quatro dias e quatro noites de danças ininterruptas. “Todo um povo encontra ali seus espíritos”.

Em 84, no grupo das Mulheres de um *Tutuguri*, Raymonde vê uma gestão dionisíaca da embriaguez: estar ou não estar *borrachita*, e não *borracha*. O diminutivo é fundamental. Ligeiramente embriagada, daquela embriaguez que libera a fala, as queixas elegíacas, nesse momento uma mulher Tarahumara ousa apalpar o braço da Raymonde para saber de que ela é feita.

Em 95, registramos a magia das espirais do *Yumari*, na madrugada de uma noite de dança: “A beleza do que vejo, numa espécie de visão sonâmbula, de deslumbramento noturno, do que ouço: a ronda, as figuras fugitivas da separação, pseudo-encontros, de evitamento, da multiplicidade de um povo, a maior dimensão, a única embriaguez do desejo, antes de beber o *texguino*, antes de comer, antes do cansaço, a pura embriaguez, a mais alta intensidade da festa”.

Para mim, basta escolher a lente, o quadro, regular a luz, o foco, e então não tocar em mais nada: o acontecimento se inscreve na película.

\*\*\*

Em 85, as comemorações da Páscoa em Norogachic viram o desastre. Delas mantivemos apenas um plano de dança na montagem final de *Los Pascoleros*. Em um *Tutuguri* de 99, já não encontrei a mesma matéria dos planos que havia encontrado com as mesmas pessoas em 95. As palavras mudaram: já não se diz “vou a um *Tutuguri*, a um *Yumari*, a uma *Raspa*”, dizem “**vou tomar**, beber, vamos beber, tomar um *texguino* rapidinho”, ao qual é acrescentado levedura e tequila ao litro, antes de tentar dançar. Qualificamos os rituais do *Jículi* de *tonterias*, loucuras, devaneios. Em 2001, Ceverico nos disse: “**Quando o álcool aparece, a festa desaparece**”. Eles perderam a faculdade de entrar na temporalidade do rito, da dança, da festa, de “dançar com deus”.



## A abordagem do pensamento xamânico



Um dos maiores acontecimentos das nossas últimas viagens foi a liberação da fala Tarahumara em nosso sentido. A língua Tarahumara nos é quase totalmente incompreensível, e não entendemos nada do que eles dizem entre eles. Se comunicar conosco em espanhol é fruto da decisão de nos transmitir algo. Foi o próprio xamã que tomou a iniciativa dos sete diálogos da 17ª viagem. Ele nos preveniu na véspera. E no dia seguinte se vestiu com roupas de festa e nos levou a lugares simbólicos.

O imperativo era filmar. O magnetoscópio gravava continuamente, e eu filmava momentos do diálogo deles: Nicole Brenez, que sabe ver, notou que é a primeira vez que Raymonde aparece em *A fissura do tempo* (*Fêlure du Temps*).<sup>11</sup> Em 85, em um plano de abertura, vemos a Raymonde furtivamente. Ela ficou brava por isso, e achava que não tinha nenhuma razão para aparecer ali. Em Nararachic, e no final, eu decidi filmá-la, e ela não protestou contra isso. Algo ocorreu com relação a seu pertencimento a esse povo.

A dimensão dos documentos trazidos nas três últimas viagens: 10 horas de entrevista, 5 horas de material bruto, nos exigiu dois anos de trabalho. As gravações sonoras requereram um trabalho de escuta longo e meticuloso, de transcrição em

11. Série de cinco médias-metragens, 16mm, colorido, 2003.

espanhol, de tradução em francês e de reescrita em estilo indireto livre. Nos foi preciso ver e rever as imagens, identificá-las, e utilizar uma gestão informatizada para nos encontrarmos.

### Montagem de uma saga

Precisaríamos de tempo  
para terminar  
este filme-rio.  
O trabalho mais difícil  
atualmente  
é de ajustar o texto/a imagem.  
O ideal seria  
este muro de pedras secas  
inteiramente feito à mão  
*es pura mano*  
que sem qualquer ligamento  
nem mesmo barro  
mantém-se em pé sozinho. (Tara2003.doc)



- A concepção das cinco partes veio dos nove episódios de *la Saga du Parrain*, de Coppola, que foi exibido no verão de 2002! Nós optamos por apenas 5 partes...

- Primeiramente foi feita a montagem dos textos relativos aos sete grandes diálogos que a Raymonde teve com o Xamã na primavera de 2000.

- Depois veio a separação das imagens em cinco rolos. Foi a Raymonde que definiu, durante as projeções, o destino de cada plano.

- Foi preciso transformar o espaço da montagem para lidar com o que, para nós, correspondia a cinco filmes. Acabamos com o estoque dos poucos fornecedores que ainda vendiam bobinas 16mm e fita perfurada azul.

As quatro primeiras partes foram concluídas na primavera de 2003.

Precisamos esperar mais seis meses para conseguir mixar a última, sempre com a ajuda de François Didiot, sempre no estúdio do Jean Rouch no *Musée de l'Homme*, enquanto este passava por grandes reformas.

### **O reconhecimento do nosso trabalho na França, na Europa**

A primeira projeção das quatro primeiras partes de *Fêlure* ocorreu em Paris, na sala Grands Boulevards da Cinemateca Francesa, dia 4 de abril de 2003, pela iniciativa de Nicole Brenez.

Nicole Brenez qualificou como um “afresco” a integralidade do nosso trabalho sobre os Tarahumaras, por isso lhe sou verdadeiramente grato. Na montagem da vida operada pela morte, segundo Pasolini, é esse “afresco” que agora emerge.

A integralidade de *Fêlure* foi projetada na Cinemateca de Toulouse dia 31 de março de 2004, depois, pela iniciativa de Ricardo Matos Cabo, no Centro Culturgest de Lisboa do 28 ao 30 de abril de 2005.

Depois de ser exibido outra vez em Toulouse, dias 24 de abril e 2 de maio de 2012, no ciclo *Femmes de cinéma*, foi projetado aqui, no *Cinéma du Réel*, duas vezes, do 24 ao 30 de março.

*Tradução de Vitor Zan*

