

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO E CULTURA
LINHA DE PESQUISA: TECNOLOGIAS DA COMUNICAÇÃO E ESTÉTICAS

Renata Fonseca Catharino

Potências do intervalo:
a montagem em *Serras da Desordem*

RIO DE JANEIRO
2014

Renata Fonseca Catharino

Potências do intervalo:
a montagem em *Serras da Desordem*

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Cultura (Tecnologias da Comunicação e Estética); Universidade Federal do Rio De Janeiro, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Comunicação e Cultura.

Orientadora: Prof. Dra. Anita Matilde Silva Leandro

RIO DE JANEIRO
2014

Catharino, Renata

Potências do intervalo: a montagem em *Serras da Desordem*/
Renata Fonseca Catharino.

Dissertação (Mestrado em Comunicação e Cultura) – Universidade
Federal do Rio de Janeiro - UFRJ, Escola de Comunicação – ECO,
2014.

Orientadora: Prof. Dra. Anita Leandro

1. Potências do intervalo: a montagem em *Serras da Desordem*. 2.
Montagem 3. Memória 4. Alteridade I. Leandro, Anita (Orient.). II.
Universidade Federal do Rio de Janeiro. Escola de Comunicação.
III. Título.

Renata Fonseca Catharino

Potências do intervalo:
a montagem em *Serras da Desordem*

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Cultura (Tecnologias da Comunicação e Estética); Universidade Federal do Rio De Janeiro, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Comunicação e Cultura.

Aprovada em 09 de junho de 2014

Prof. Dra Anita Matilde Silva Leandro (orientadora)
Doutora em Estudos Cinematográficos e Audiovisuais
Escola de Comunicação da UFRJ

Andrea França Martins
Doutora em Comunicação
Pontifícia Universidade Católica, RJ

Luiz Augusto Rezende Filho
Doutor em Comunicação
Núcleo de Tecnologia Educacional para a Saúde, UFRJ

AGRADECIMENTOS

Muito obrigada,

À minha irmã e aos meus pais, pelas leituras, pelos chamegos e por não terem saído do meu lado em nenhum momento.

À Anita Leandro, pelo exemplo de comprometimento e seriedade, pela orientação cuidadosa e paciente e pelo entusiasmo com a pesquisa, desde nossa primeira reunião.

Aos professores Andrea França e Luiz Rezende, pelas importantes contribuições no processo de qualificação e disponibilidade para o momento da defesa.

Ao Luiz Guilherme, pelas longas conversas e trocas de leituras, mas, principalmente, pela cumplicidade e pelo afeto de sempre.

À Carol Amaral, companheira imbatível para congressos, viagens, confidências e tardes ensolaradas.

À Carol Frota e à Suzi por, mesmo de muito longe, terem sempre dado um jeito de estar perto, e pela viagem transformadora de 2013.

Às minhas avós, Léa e Marthinha, pelo colo, pelas comidinhas gostosas e pelas boas energias.

Aos amigos-amores da UFF, Ju, Dani, Felipe, Carlitos, Bernard, Forain, Léo, Giban, Dudu, Patrick, Brito, Kaoê, Rosas, Ju Corrêa e Lu, e aos amigos-irmãos da Barra, Paulinha, Giu, Pigo, Lakes, Bolonha, Bags, Renatinha, Robin, Samara, Thaís, Souza, Victor, Ricardo, Minguez e Samir, pelo carinho inigualável mantido por tantos anos, pelas mensagens de saudade, pelas palavras de coragem, pelos imprescindíveis momentos de leveza e pela compreensão com a minha ausência.

Aos colegas do mestrado, em especial aos companheiros de orientação Jeff, André e Flor, por tornarem esse processo menos solitário.

Aos professores da UFF e da ECO, cujos textos e aulas contribuíram para essa pesquisa, João Luiz Vieira, Maria Cristina Ferraz, Cezar Migliorin, Fernanda Bruno, Denílson Lopes, Mauricio Lissovsky e Consuelo Lins.

Aos funcionários da ECO, Jorgina, Thiago, Marlene e Adma.

À CAPES, pela indispensável bolsa de estudos.

“Tudo está nessa ou naquela justaposição de situações visuais.

Tudo está nos intervalos.”

(Dziga Vertov)

RESUMO

CATHARINO, Renata Fonseca. Potências do intervalo: a montagem em *Serras da Desordem*. Rio de Janeiro, 2014. Dissertação (Mestrado em Comunicação e Cultura) - Escola de Comunicação, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2014.

O presente trabalho toma por objeto o filme *Serras da Desordem* (Andrea Tonacci, 2006) para analisar a forma diferenciada desta obra lidar com os procedimentos usualmente empregados em documentários que trabalham a memória histórica – a saber: reencenações, retomada de imagens de arquivo e registro de testemunhos. Demonstraremos que o gesto de montagem que atravessa o filme de Tonacci converte esses três métodos em estratégias críticas, por permitir uma retomada do passado enquanto vestígio, sempre aberto a novas possibilidades de leitura; por demandar um olhar e um posicionamento crítico frente à produção, à reprodução e à fruição das imagens; e por trabalhar a questão da alteridade no cinema a partir de uma perspectiva relacional. *Serras da Desordem* se constrói nas fronteiras entre o documentário e a ficção, entre as memórias individuais e a história oficial, entre o cineasta e os sujeitos filmados. Em nossa análise, reconhecemos que as associações entre as imagens são trabalhadas, ao longo de todo o filme, de forma a produzir e explicitar essas zonas intersticiais e é nesse sentido que buscaremos mostrar o *intervalo* como princípio-chave para o método crítico de montagem empreendido no filme.

Palavras-chave: montagem, intervalo, reencenação, imagens de arquivo, testemunho, memória, alteridade.

ABSTRACT

CATHARINO, Renata Fonseca. Potências do intervalo: a montagem em *Serras da Desordem*. Rio de Janeiro, 2014. Dissertação (Mestrado em Comunicação e Cultura) - Escola de Comunicação, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2014.

This research aims to analyze how the film *Serras da Desordem* (Andrea Tonacci, 2006) engages a singular use of the three procedures usually applied in audiovisual materials that approaches to historical memory – namely: reenactments, archival footage and testimonies. We attempt to demonstrate how the montage, through and through Tonacci's film, converts these three methods in critical strategies, since it unfolds a questioning approach to the past, making it open to new possibilities of interpretation; demands a critical positioning before the production, reproduction and consumption of images; and deals with alterity from a relational perspective. *Serras da Desordem* is built on the frontiers between documentary and fiction, between individual memories and official history, between the director and the people he films. In our analyses, we recognized that the associations between images are established in order to unveil these interstitial zones and, therefore, we defend the interval as a key principle to the critical method of montage used in the film.

Key-words: montage, interval, reenactment, archival footage, testimony, memory, alterity.

LISTA DE FIGURAS

Quadro de imagens I	52
Quadro de imagens II	53
Quadro de imagens III	54
Quadro de imagens IV	55
Quadro de imagens V	56
Quadro de imagens VI	71-75
Quadro de imagens VII	85
Quadro de imagens VIII	86
Quadro de imagens IX	87
Quadro de imagens X	88

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	12
1 CORTE NO REAL: A <i>MISE-EN-SCÈNE</i> EM <i>SERRAS DA DESORDEM</i>	20
1.1 Mediação explicitada e a cena como espaço de encontro	22
1.1.1 O cineasta implicado ou um cinema perspectivista	24
1.1.2 O tempo da imagem: a singularidade do outro e o encontro possível	26
1.1.3 Carapiru e a tensão da escritura	30
1.2 Ficcionalizar o real para pensá-lo	32
1.2.1 O devir-imagem do mundo e o real posto em cena	38
1.3 Anacronismos e heterocronismos da montagem: o passado novamente possível	41
1.3.1 As lacunas da história: a <i>mise-en-scène</i> da repetição e o espectador-testemunha	47
2 CORTE NO ARQUIVO: A ARQUEOLOGIA VISUAL DE <i>SERRAS DA DESORDEM</i>	57
2.1 O gesto arqueológico e a montagem	59
2.2 Os rastros da história: três reapropriações do arquivo	61
2.2.1 O clipe do “Brasil Grande”	64
2.2.2 Os <i>inserts</i>	76
2.2.3 A presença da TV	79
3 CORTE NA FALA: A POTÊNCIA DA VOZ EM <i>SERRAS DA DESORDEM</i>	89
3.1 A trajetória da palavra filmada: da memória à informação	90
3.1.1 A televisão, o cinema e a distribuição dos lugares de fala	97
3.2 Sem tradução: a possibilidade estética do testemunho de Carapiru	104
CONSIDERAÇÕES FINAIS	109
REFERÊNCIAS	112

INTRODUÇÃO

O presente trabalho toma por objeto o filme *Serras da Desordem* (Andrea Tonacci, 2006) para analisar a forma diferenciada desta obra ao lidar com procedimentos usualmente empregados em materiais audiovisuais de memória histórica – a saber: reencenações, imagens de arquivo e testemunhos. Defenderemos que o gesto de montagem que atravessa o filme de Tonacci converte esses três métodos em estratégias críticas, por permitir uma retomada do passado enquanto vestígio, sempre aberto a novas possibilidades de leitura; por demandar um olhar e um posicionamento crítico frente à produção, à reprodução e à fruição das imagens; e por trabalhar a questão da alteridade no cinema a partir de uma perspectiva relacional.

Serras da Desordem se propõe a narrar a história real de Carapiru, índio da etnia nômade guajá, sobrevivente de uma chacina que dizimou sua família em 1977, na Amazônia Maranhense. Após escapar do massacre, Carapiru vagou sozinho durante dez anos pelas serras da região central do Brasil, até chegar à pequena comunidade rural de Santa Luzia, no sertão da Bahia. Lá, Carapiru foi acolhido pelo vaqueiro Luiz Aires e passou a viver com sua família, sem dominar o português, até ser descoberto pelo INCRA e pela FUNAI, em 1988. Foi então levado para Brasília pelos sertanistas Sydney Possuelo e Wellington Figueiredo, para que se descobrisse sua etnia e ele pudesse ser reconduzido ao seu grupo de origem. Durante entrevistas na presença do intérprete, também guajá, Tiramukón, um desfecho inesperado: em meio à conversa, os dois índios se reconhecem como pai e filho. Tiramukón também havia conseguido escapar do massacre e fora encontrado e criado, durante alguns meses, por um fazendeiro, até ser resgatado pela FUNAI, coincidentemente pelo próprio Sydney Possuelo. Carapiru é, afinal, reintegrado ao que restara de sua tribo, agrupada na Área Indígena Caru (Noroeste do MA).

À época, a investigação da identidade de Carapiru, o reencontro com o filho perdido e o retorno à aldeia foram acompanhados e transmitidos pela imprensa – jornalística e televisiva – com espetacular dramaticidade. Mais de quinze anos depois, *Serras da Desordem* retoma a trajetória de Carapiru em uma abordagem totalmente diversa, que “apesar da propensão melodramática da história, evita o tratamento sensacionalista” (BRASIL, 2008: 89). A narrativa se volta, majoritariamente, ao que ocorreu longe das mídias, antes e depois do reencontro

com o filho. Prioriza, assim, sobre o desfecho extraordinário e, a princípio, feliz, o isolamento forçado e a errância de Carapiru, assim como as relações afetivas que travou, apesar de tudo, nesse percurso solitário.

Sem se restringir a uma recapitulação dos eventos, *Serras da Desordem* mobiliza uma multiplicidade de materiais e estratégias, para engendrar uma composição narrativa à altura da densidade da experiência vivida por Carapiru. As imagens filmadas são captadas em diversos materiais sensíveis (35mm cor; 35mm p&b e vídeo digital) e se dividem em reencenações (protagonizadas, vinte anos depois, pelas mesmas pessoas envolvidas nos eventos originais), registros documentais dos reencontros promovidos pelo filme e depoimentos dos personagens sobre o passado. Entremeando essa já complexa estrutura, figuram imagens de arquivo extraídas de fontes tão diversas como filmes nacionais documentais e de ficção, institucionais e reportagens televisivas, que esboçam conexões fugazes entre a história narrada, a conjuntura sócio-política do país e a tradição das formas de representação da realidade nacional em imagens. O resultado é um filme de estética radicalmente heterogênea, que se equilibra nas bordas entre o documentário e a ficção; o passado e o presente; a história pessoal de Carapiru, a história do Brasil e a história do cinema nacional.

Quando voltamos nossas considerações para o autor, vale lembrar que a trajetória cinematográfica de Tonacci iniciou-se na segunda metade da década de 60, período marcado historicamente por conturbadas transformações políticas, econômicas e sociais. O cinema nacional, que já vinha, desde o final da década de 50, manifestando um crescente engajamento nas questões sociopolíticas do país, respondeu ao tenso cenário instaurado pelo Golpe Militar com um acirramento de sua postura crítica, traduzido em radicais experimentações estéticas e de linguagem. Tonacci participou ativamente desse período de efervescência política e inventividade artística, tendo seu primeiro longa-metragem *Bang bang* (1970) se firmado como um dos grandes expoentes do cinema marginal.

Na virada da década de 70 para 80, o cineasta engajou-se em uma experiência bastante diversa, partindo para acompanhar amigos antropólogos em expedições indigenistas à região norte do país. Motivado principalmente pelo surgimento do vídeo portátil, Tonacci já sugeriu em algumas entrevistas que seu envolvimento em tais projetos se guiava por uma dupla intenção. Por um lado, havia uma dimensão militante: a possibilidade de integrar o vídeo ao cotidiano das aldeias,

tornando-o um possível instrumento não só de expressão cultural dos grupos indígenas, mas também de transmissão de suas insatisfações e reivindicações políticas. Por outro lado, havia uma “busca pessoal”, como o próprio cineasta gosta de colocar: uma esperança de que o contato com a alteridade pudesse engendrar uma nova forma de produzir e agenciar imagens, uma nova estética, em suma, um novo olhar. Ou seja, mesmo inserindo-se em outro contexto cultural, a prática cinematográfica de Tonacci continuava se pautando por uma combinação entre a necessidade de um posicionamento político e o desejo por uma experimentação estética.

Tendo como pano de fundo histórico justamente o período da Ditadura Militar e tomando por protagonista um índio desterrado (personagem à margem da sociedade, da história e da língua oficiais nacionais), *Serras da Desordem* se apresenta como uma espécie de cruzamento das temáticas que foram caras a Tonacci ao longo de todo o seu percurso até aqui.

Neste momento, gostaríamos também de localizar com maior precisão os fatos ocorridos com Carapiru no contexto mais amplo da história do Brasil. Sua família foi assassinada em meados da década de 70, período caracterizado tanto pelo aumento da repressão militar, como pelo auge dos projetos econômicos de caráter desenvolvimentista – marcados por grandes obras de infraestrutura, como construção de rodovias, ferrovias e hidrelétricas. Um número significativo dessas obras envolveu projetos de integração e ocupação das regiões “ermas” do território nacional, em especial a região Norte. Claramente focados no avanço tecnológico e econômico do país, tais projetos de integração não foram acompanhados por políticas públicas sociais adequadas. Como consequência, os habitantes destas regiões, em grande parte indígenas, ficaram vulneráveis a violências, doenças e desrespeito dos direitos humanos. Ainda neste período, algumas denúncias – nacionais e internacionais – sobre esses fatos chegaram a circular, centradas principalmente na construção da Transamazônica (FREITAS, 2011).

Deve ser lembrado que a estruturação de um “processo de nacionalização” dos índios, dentro de um contexto histórico-político, não começou nos anos 70. O processo remonta ao início do século XX, com participação significativa das forças armadas (BERNARDES, 2011). O órgão que capitaneou este processo foi o SPI (Serviço de Proteção ao Índio), idealizado por Cândido Rondon e fundado em 1910. Segundo Antonio Lima (1996), a intenção de Rondon era estabelecer “um grande

cerco de paz”. Dentre as estratégias do SPI, os índios eram retirados de seus territórios geográficos e realocados ao redor de postos, em aldeamentos, como trabalhadores rurais nacionais. Estes novos territórios eram controlados por administradores militares – inspetores do SPI. Assim, as populações indígenas foram incorporadas ao sistema nacional produtivo, porém, sem garantia clara de propriedade da terra e cidadania (BERNARDES, 2011). Em 1967, o SPI foi substituído pela Fundação Nacional do Índio (Funai). No entanto, a questão indígena persistiu como uma história de violações aos direitos humanos.

Dois fatos, interligados e ocorridos no período da ditadura, merecem destaque. O primeiro se refere à criação do Reformatório Krenak, um reformatório-presídio para indígenas, para punir e “reeducar” aqueles que se recusavam a sair de seus territórios. Dentre os castigos, os detentos eram proibidos de se comunicar em seus idiomas e obrigados a falar português. O segundo foi a instituição de uma Guarda Rural Indígena (GRIN), com a missão de policiamento ostensivo das áreas silvícolas. Desde o início, a “missão” teve contornos equivocados e os índios chegaram a se envolver em atividades antiguerrilha (FREITAS, 2011). Tanto o reformatório quanto a guarda foram perdendo força e se extinguíram no final da década de 70.

O conhecimento das violações ocorridas da década de 60 em diante, entretanto, só foi aprofundado e ganhou contornos oficiais muito recentemente, com a criação, dentro da Comissão Nacional da Verdade, do grupo de trabalho “Graves Violações de Direitos Humanos no Campo ou Contra Indígenas”, coordenado por Maria Rita Kehl. Reforçando os trabalhos de pesquisa do grupo, um documento que se julgava perdido desde 1967, o Relatório Figueiredo (1967), foi encontrado no Museu do Índio do Rio de Janeiro em 2012 e encaminhado à Comissão Nacional da Verdade. O relatório é fruto de uma expedição realizada em 1967 para avaliar a atuação do SPI e aponta: assassinatos individuais e coletivos; prostituição; trabalho escravo; apropriação, desvio de recursos e dilapidação do patrimônio indígena, resultantes de omissão ou corrupção do SPI.

Tais dados nunca tinham aparecido nas relações de vítimas ou crimes da ditadura militar. Essa ausência, esse silêncio sobre o genocídio indígena durante tanto tempo aponta para algo muito grave: o entendimento, até então, por parte dos enunciados históricos oficiais, do índio como uma “vida matável” (AGAMBEN, 2007: 16), sem valor, passível de ser descartada – física e historicamente.

Todo esse contexto histórico-político que procuramos elucidar brevemente aqui insinua-se de forma muito sutil em *Serras da Desordem*. Claramente na contramão dos documentários descritivos, e sem qualquer intenção panfletária, interessa ao filme narrar a experiência singular de um homem ordinário: Carapiru, um índio em cujo corpo esse passado traumático secular sobrevive de forma espectral.

Assim, além de figurar como uma espécie de filme-síntese da trajetória de Tonacci, também podemos dizer que *Serras da Desordem* se encontra na intercessão de duas importantes vertentes do cinema documentário nacional recente. Por um lado, dialoga com uma produção que, através dos mais variados métodos, vem abordando as realidades indígenas de forma mais complexa. São experiências que se destacam principalmente por se desviarem de abordagens paternalistas ou exotizantes, colocando os grupos indígenas como sujeitos de sua própria história – e não como objetos de um discurso que não lhes pertence – assim como, por vezes, de suas próprias imagens (pensamos, por exemplo, no projeto da ONG Vídeos nas Aldeias que tem formado realizadores indígenas). Por outro, se aproxima de filmes que vêm retomando o acontecimento da ditadura militar não em um projeto de restituição da verdade histórica, mas antes em um trabalho com a experiência da falta e com as possibilidades performativas da memória (Cf. MARTINS & MACHADO, 2014a, 2014b). São obras que se debruçam sobre os silêncios, as lacunas, os traumas e ausências que integram o legado deixado pelos anos de ditadura, mantendo-os enquanto tais: heranças, de certa forma, incorpóreas, mas nem por isso menos graves e problemáticas.

Em meio à profícua produção documental brasileira contemporânea que lida com a alteridade e com a memória histórica de forma crítica, acreditamos que o diferencial de *Serras da Desordem* reside no papel preponderante reservado, neste filme, ao trabalho de montagem. É da forma complexa como os variados elementos visuais e sonoros do filme são agenciados que a narrativa de *Serras da Desordem* extrai sua potência. Assim, dedicar-nos-emos, neste trabalho, a dissecar as variadas operações de montagem presentes no filme, sempre buscando elucidar seus desdobramentos políticos e estéticos.

Por mobilizar uma variedade significativa de materiais e procedimentos para narrar a história de Carapiru e suas múltiplas conexões – nada didáticas – com outros espectros históricos, antropológicos, éticos e políticos da realidade nacional,

Serras da Desordem também se coloca, inevitavelmente, como uma reflexão crítica sobre a própria imagem, suas propriedades, seus poderes e suas funções – posicionamento político urgente em um mundo contemporâneo em que as imagens circulam cada vez mais de forma acrítica. A própria dificuldade (salutar) em se classificar o filme – ficção documentária? Ficção com olhar documental? Documentário que se vale de estratégias ficcionais? Ensaio fílmico? – já denota que *Serras da Desordem* se encontra entre os filmes que partem do princípio de que “a força do cinema vem do que ele inventa a partir da hipótese indicial e de seus problemas” (XAVIER, 2004: 75), ou seja, a partir de um posicionamento crítico frente às potências e às fragilidades próprias da imagem em movimento.

Por fim, é importante dizer também que, diante da riqueza heterogênea do filme, suas múltiplas entradas possíveis de análise e a própria variação contínua das operações de agenciamento dentro da narrativa, deparamo-nos logo com um desejo que também se constituía em um grande desafio: tentar extrair um princípio de montagem que percorresse toda a estrutura do filme. Obviamente, não pretendíamos com a “descoberta” desse princípio, enquadrar o filme em um funcionamento rígido; nossa curiosidade era movida pela tentativa de desvendar as condições que justamente o tornam irreduzível a classificações e análises mais fechadas e conclusivas.

Como afirmamos no início desta introdução, ao assistirmos *Serras da Desordem*, logo percebemos tratar-se de um filme que se faz *entre*: entre o documentário e a ficção, entre o passado e o presente, entre as memórias individuais e a história, entre o cineasta e os sujeitos filmados. Em nossas análises, reconhecemos também que as associações entre as imagens são trabalhadas, ao longo de todo o filme, de forma a produzir e explicitar essas zonas intersticiais e é nesse sentido que buscaremos defender o *intervalo* como princípio-chave para o método de montagem empreendido no filme.

Sabemos que não há nada de inovador no estabelecimento dessa relação entre intervalo e montagem. Na história do cinema, o debate remonta a uma das primeiras teorias de montagem existentes, precisamente a “Teoria dos intervalos”, desenvolvida por Dziga Vertov no contexto das vanguardas soviéticas dos anos 20. Em um de seus textos-manifesto, Vertov declara:

A escolha do “Cine-Olho” exige que o filme seja construído sobre os “intervalos”, isto é, sobre o movimento entre as imagens. Sobre a correlação visual das imagens, umas em relação às outras. Sobre a transição de um impulso visual ao seguinte.

(VERTOV in XAVIER: 2003: 264)

Retirando-nos do contexto estritamente cinematográfico, também poderíamos lembrar da importância do conceito de “intervalo” para o método de análise iconográfica empreendido pelo historiador da arte Aby Warburg, que o próprio chegou a nomear, em um determinado momento, de “iconologia dos intervalos”: “uma iconologia que se referiria não à significação das figuras (...), mas às relações mantidas por essas figuras entre si numa disposição visual autônoma, irreduzível à ordem do discurso” (MICHAUD, 2013: 293). Totalmente baseado em uma lógica de montagem, o método de Warburg pode ser vislumbrado em sua obra seminal, o *Atlas Mnemosyne*, que consistia em uma série de pranchas, forradas por um tecido negro, nas quais o historiador prendia com alfinetes reproduções e detalhes das imagens que ele se propunha analisar – permitindo, assim, que a organização e as associações entre as imagens fossem alteradas a qualquer momento. Didi-Huberman chama atenção para o fato de que, uma vez dispostas as imagens, Warburg sempre mantinha visíveis as zonas vazias de tecido negro entre elas (ou seja, os intervalos), sugerindo que esses espaços intermediários funcionavam como partes integrantes dos quebra-cabeças montados pelo historiador, por oferecerem “à montagem seu próprio espaço de trabalho” (DIDI-HUBERMAN, 2013: 417).

Por fim, podemos pensar na mudança de estatuto do corte que Deleuze identifica na transição do cinema clássico para o cinema moderno. Enquanto a montagem do cinema da imagem-movimento operava por “cortes racionais” – ou seja, estabelecendo continuidades espaço-temporais, encadeamentos causais e associações lógicas entre as imagens –, no cinema da imagem-tempo predominam os “cortes irracionais” – uma montagem em que o corte deixa de valer como costura e passa a valer por si mesmo, como produtor de um intervalo entre duas imagens: “no cinema moderno, o corte tornou-se interstício” (DELEUZE, 2007: 218).

Esses três pensamentos sobre a montagem nos foram particularmente inspiradores para pensarmos a gênese do corte e os princípios de agenciamento envolvidos na narrativa de *Serras da Desordem*. De forma geral, podemos dizer que a ideia de intervalo predomina em *Serras da Desordem* porque, a todo o tempo, a montagem parece trabalhar no sentido de explicitar a distância entre os elementos

para, a partir daí, tecer uma relação. Ou seja, assumir o intervalo como espaço de trabalho da montagem, pode ser encarado como um reconhecimento de que o que convoca, ou mesmo permite, a relação – entre as imagens, entre as pessoas, entre os tempos – é sempre uma distância, uma diferença, uma descontinuidade.

Porque o projeto do filme envolve uma reflexão crítica quanto ao uso das imagens, uma elaboração da memória histórica e um trabalho sobre a alteridade, buscamos estabelecer um diálogo com autores dos campos da estética, da história e da antropologia que também pensaram seus objetos de estudo, levando em consideração suas lacunas, descontinuidades e heterogeneidades. Assim, foram retomadas, ao longo da pesquisa, ideias de autores tão distintos quanto Walter Benjamin, Michel Foucault, Jacques Le Goff, Eduardo Viveiros de Castro, Georges Didi-Huberman, Giorgio Agamben, Jacques Rancière e Jean-Louis Comolli, além dos já citados Vertov, Deleuze e Warburg.

Os três capítulos da dissertação serão dedicados ao estudo dos gestos de montagem que atravessam cada uma das estratégias narrativas presentes no filme – a reencenação, a retomada das imagens de arquivo e o registro de depoimentos. Buscaremos, primeiramente, demonstrar como a valorização das zonas intersticiais parece orientar todas as etapas de feitura de *Serras da Desordem* para, em seguida, extrair os efeitos do filme se fazer dessa maneira, ou seja, investigar quais seriam as potências do intervalo.

1. CORTE NO REAL: A *mise-en-scène* em *Serras da Desordem*

A *mise-en-scène* de *Serras da Desordem* poderia ser descrita, sinteticamente, da seguinte forma: trata-se de uma reencenação ficcional, distante vinte anos dos acontecimentos reais originais, protagonizada pelas mesmas pessoas que vivenciaram essa história no passado. O uso dessa estratégia, combinado às especificidades do contexto narrado (o fato de o personagem principal, Carapiru, ser índio; o fato de os eventos terem se desenrolado em meio à ditadura militar), coloca o filme, de saída, diante de três questões. Primeiramente, diante de um problema ético – como lidar com a alteridade e com a “exceção irremediável” (COMOLLI, 2008:176) da vida dos homens ordinários? Em seguida, diante do problema da ontologia da imagem cinematográfica (a um só tempo rastro do real e artifício) e da relação entre seus dois regimes narrativos (ficção e documentário) – quais são os efeitos da ficcionalização de vidas reais? E, por fim, diante de um problema temporal – como elaborar o passado a partir do presente, ou, em outros termos, quais são as articulações e imbricações possíveis entre as memórias individuais e a memória histórica?

A pista para o entendimento de como essas três questões serão trabalhadas em *Serras da Desordem* talvez resida no fato do filme investir em um mecanismo performativo – no caso, a reencenação – para narrar uma história real. Partir desse ponto permite perceber que a contaminação entre real e ficção presente em *Serras da Desordem* vai além da evidente imbricação entre gêneros narrativos presente no filme, se estendendo à forma como o filme lida com a história e com a questão da alteridade.

Podemos dizer que a permeabilidade entre o real e a ficção funciona como a própria condição ontológica do filme: vislumbramos na condução da *mise-en-scène* de *Serras da Desordem* tanto a consciência de que o mundo (o outro, os acontecimentos históricos) só pode ser apreendido e abordado enquanto uma ficção, como uma escolha por manter as imagens que articulam essa ficção “sob o risco do real” (COMOLLI, 2008).

O conceito de ficção, nesse caso, vai além da referência a um modo ou gênero narrativo e remonta à sua designação etimológica original. Como Rancière nos lembra, “*Fingere* não significa, a princípio fingir, mas forjar” (2001: 202). Ou seja, em sua origem, “ficção” não se equivale ao engodo, não denota uma oposição ao

real ou à verdade, mas simplesmente designa um gesto de criação, de dar forma ou engendrar algo.

Sabemos que o real não consiste apenas em uma materialidade empírica, mas constitui-se também de virtualidades (durações, memórias) e, por conta disso, encontra-se em um permanente processo de diferenciação (em devir), não se permitindo objetivar plenamente. Assim sendo, qualquer gesto de elaboração ou organização do real consiste, invariavelmente, em uma invenção. “O real precisa ser ficcionado para ser pensado” (RANCIÈRE, 2009: 58), isto é, a vida prática exige cortes que elaborem o amálgama difuso que é o real em estruturas inteligíveis. Nesse sentido, não só a arte, mas também a política, os saberes e todas as *mise-en-scènes* sociais são igualmente produtoras de ficções, ou seja, construtoras de estruturas que atribuem sentidos específicos ao real.

Por serem fabricações, esses sentidos são, por definição, contingentes e provisórios, porém, não raro, são incorporados como naturais, como não inventados, correndo o risco de se imporem como verdades e fatos incontestáveis. Manter as ficções que elaboramos sob o risco do real seria não perder de vista a fragilidade inerente a elas; seria arquitetar uma organização simbólica que se mantém aberta às virtualidades do real, ou seja, que se permite a qualquer momento sofrer um abalo, diferenciar-se.

No universo cinematográfico, o (bom) documentário poderia, então, ser considerado como uma ficção que se faz sob o risco do real, ou seja, como um espaço de invenção pressionado, tensionado, atravessado constantemente pelas vicissitudes do real. Enquadrar-se-iam nessas condições, filmes que recusam a tarefa de fornecer uma imagem justa do mundo, para se colocarem como experimentação, encontro com o mundo.

Nesse sentido, é imprescindível um método de análise que, acompanhando essa concepção do cinema documentário, não o leia mais sob a chave da representação, mas como ato de criação (REZENDE, 2006;2011), desprendendo-se, assim, do falso problema da adequação ou inadequação. Simplesmente, o real não é algo que se descreve ou se representa porque, para o ser, precisaríamos supor sua unidade e imobilidade. O real é algo com que se trabalha, que demanda tomadas de posição, estabelecimento de cortes e de relações – em suma, exige um gesto de montagem.

Retornando às questões enumeradas acima, podemos dizer que *Serras da Desordem* promove um corte triplo no real: entre o cineasta e os sujeitos filmados, entre o mundo e as imagens e entre o passado e o presente. Os subcapítulos que se seguem tentarão elucidar alguns princípios e efeitos envolvidos nesses cortes.

1.1. Mediação explicitada e a cena como espaço de encontro.

Serras da Desordem pode ser visto como um desfecho da longa experiência de Tonacci junto a comunidades indígenas, iniciada na década de 70, quando o cineasta partiu, junto a um grupo de amigos antropólogos, para a terra dos índios Canela, no Maranhão. Neste período, os Canela encontravam-se envolvidos em uma série de conflitos fundiários, por conta de uma demarcação territorial imposta pela FUNAI e questionada pelos índios. Dos dois meses de convívio, surgiu *Conversas no Maranhão* (filmado em 1977, porém finalizado apenas em 1983), documento filmado que apresenta a insatisfação dos Canela com a demarcação e suas reivindicações direcionadas à Brasília. Os projetos sobre grupos indígenas prosseguiram – não só no Brasil, como também em países da América do Sul, América Central e nos EUA –, até a realização de *Os Arara* (1981-83) – série em três episódios para a TV Bandeirantes –, que acompanhou os primeiros contatos da FUNAI com a comunidade, até então isolada, que dá título à obra.

Já podemos perceber nessas primeiras experiências algo que se dará de forma ainda mais radical em *Serras da Desordem*: a evidenciação de Tonacci enquanto mediador das imagens. Uma abordagem dotada de objetividade científica do universo filmado é rejeitada para dar lugar a uma *mise-en-scène* que sempre explicita, de alguma forma, a perspectiva de Tonacci e as condições particulares de sua relação com os personagens e com a situação em jogo. Ou seja, tratam-se de escrituras porosas, que ao mesmo tempo em que evidenciam uma presença (mais tateante do que intervencionista) do cineasta, se permitem afetar pela experiência da filmagem e do encontro com os sujeitos filmados.

Em *Conversas do Maranhão*, por exemplo, há trechos em que as falas dos índios são proferidas na língua nativa dos mesmos, e Tonacci opta por não fornecer nenhum tipo de tradução (escolha que será repetida em *Serras da Desordem* e que analisamos no terceiro capítulo dessa dissertação). Nesse gesto, Tonacci promove um desvio da função militante quase instrumental que *Conversas* teria – transmitir

insatisfações e reivindicações dos índios à Brasília – e alça a experiência de fruição do filme a um outro plano. A língua incompreensível aparece como uma materialização da relação desigual entre brancos e índios; a alteridade se coloca diante de nós de forma sensível. Além disso, é significativa a forma como a câmera circula durante o filme, evidenciando o posicionamento do corpo do realizador entre aqueles que filma, ao invés de assumir uma observação distanciada.

Já no caso de *Os Arara*, como colocado pelo crítico Ruy Gardnier (2006), “a série trabalha com uma incompletude fundamental: não há imagens dos Arara a mostrar.” A efetivação do contato com os índios foi difícil, demorada e, ao invés de mascarar o processo, Tonacci opta por trabalhar sobre ele, sobre essa inicial “ausência do objeto”. Assim, a evolução narrativa da série é guiada pelo ritmo de aproximação gradativa da própria expedição: os dois primeiros episódios montados entregues à Bandeirantes não apresentam imagem alguma dos índios – o que acabou levando a rede televisiva a desistir de produzir o projeto¹.

Podemos perceber que ambas as realizações não pretendem simplesmente falar do outro, mas, sobretudo do encontro – produzido e mediado pelo ato cinematográfico – entre Tonacci e aqueles que filma. Nesse contexto (a cena), as relações travadas entre o cineasta e os sujeitos filmados podem, evidentemente, se dar de diversas maneiras, mas a particularidade comum a todas elas seria o fato de que essa interação o corre sempre por intermédio de uma câmera e, justamente por isso, nunca é simétrica. Nesse sentido, ainda que o cineasta se demonstre consciente da inexistência de uma hierarquia (epistemológica ou antropológica) extra-fílmica entre ele e aqueles que filma, ignorar a assimetria instaurada pela cena cinematográfica seria, no mínimo, um gesto de leviandade.

Historicamente, no âmbito do cinema documentário nacional, Eduardo Coutinho talvez tenha sido o realizador que mais frisou a necessidade de se assumir essa assimetria incontornável do gesto fílmico, apontando caminhos possíveis para lidar com ela, buscando tensioná-la e, eventualmente, compensá-la:

É claro que é preciso rejeitar a ilusão de que essa troca seja absolutamente simétrica. Esse diálogo é assimétrico por princípio, não porque você trabalha com classes populares sem pertencer a elas, mas simplesmente porque você tem uma câmera na mão, um instrumento de poder. (...) Com isso quero dizer que, mesmo que você filmasse seus pares sociais, teria um poder dado pela câmera. Portanto, esse diálogo é sempre assimétrico; isso

¹ O terceiro e último episódio apresenta, finalmente, imagens dos primeiros contatos com os arara, porém, sem financiamento, este bloco permaneceu sem uma edição final – o corte exibido em mostras, junto dos dois primeiros episódios finalizados, é apenas uma organização do material bruto.

só pode ser compensado, na minha opinião, de uma forma correta, incluindo essa assimetria relativa no produto que você faz.

(COUTINHO *apud* OHATA, 2013: 22)

No cinema de Coutinho, a principal forma de explicitação dessa assimetria se dá com a inclusão da voz do próprio documentarista no momento das entrevistas – as quais Coutinho prefere chamar, apropriadamente, de conversas – e no modo como essa voz se coloca, permitindo uma interpelação efetiva por parte do entrevistado que pode, por vezes, desconcertar o entrevistador. Nos dois trabalhos citados de Tonacci, as estratégias baseiam-se menos na presença física do realizador e mais no modo como o olhar da câmera se posiciona (situado e não uma testemunha ocular distante); na forma com que as *mise-en-scènes* dos sujeitos filmados são acolhidas (sem adição de contextualizações didáticas); e no fato de a escritura final manter, de alguma forma, vestígios do processo de filmagem.

1.1.1. O cineasta implicado ou o cinema perspectivista

Ainda que *Conversas no Maranhão* e *Os Arara* apresentem traços de uma inflexão autoral sobre as imagens, ambos consistem em projetos ainda muito inseridos em uma dimensão militante, ou seja, projetos primordialmente a serviço de reivindicações indígenas, que buscavam elucidar e discutir problemas específicos que os dois grupos passavam à época das filmagens – o desacordo em relação à demarcação das terras dos Canela e o processo violento de construção da Transamazônica em território habitado pelos, até então isolados, Arara. Nesse sentido, *Serras da Desordem* se mostra uma experiência bem diferente dessas duas realizações anteriores, principalmente por apresentar uma radicalização da apropriação subjetiva por parte de Tonacci da história narrada. Segundo o próprio cineasta:

O *Serras da Desordem* foi o primeiro trabalho desde então que eu fiz por interesse próprio, político, humanista. Nesse eu já faço a minha leitura: a visão de que nem a história dele [Carapiru] lhe pertence mais, já faz parte de uma narrativa mais ampla, historicista, subjetiva, pessoal, nossa – e não escondo isto, declaro. (...) É uma intervenção, que obviamente tem como ponto de partida uma realidade dele mas uma subjetividade minha também, onde eu interpreto o que conheci e entendi, com outro senso crítico.

(TONACCI, 2008: 104-106)

Teatralizar a história de Carapiru é evidenciá-la, necessariamente, como uma leitura – uma ficção – de Tonacci; é explicitar esse gesto de apropriação como

sendo a própria condição de possibilidade do filme. Entretanto, é importante ressaltar que *Serras da Desordem* não se permite ler sob a chave do docudrama ou do romance histórico. Ainda que opte por uma abordagem ficcionalizante, Tonacci sabe que os “atores” de sua encenação não são atores quaisquer – são as mesmas pessoas que efetivamente viveram aquelas situações. Dessa forma, *Serras da Desordem* encontra-se, de saída, comprometido com a adoção de uma postura ética perante os sujeitos filmados; problema com o qual o cinema de ficção normalmente não se debate, mas que consiste em algo incontornável para o documentário:

A prática do cinema documentário, principalmente porque está em relação direta com os corpos reais daqueles que se prestam ao jogo do filme obriga a pensar a relação desses corpos, uma vez filmados, com os corpos dos espectadores. (...) Não se filma nem se vê impunemente. Como filmar o outro sem dominá-lo, nem reduzi-lo? Como dar conta da força de um combate, de uma reivindicação de justiça e de dignidade, da riqueza de uma cultura, da singularidade de uma prática, sem caricaturá-las, sem traí-las com uma tradução turística ou publicitária? Como construir para nossos espectadores um percurso de liberdade e subjetividade? Essas questões se colocam a cada momento aos praticantes do cinema documentário.

(COMOLLI, 2008a: 30)

“Como filmar o outro sem dominá-lo nem reduzi-lo”, ou seja, como garantir que a prática documentária não se converta em uma tese sobre o mundo e sobre os sujeitos filmados e assegure, assim, sua potência enquanto experiência relacional? No caso específico de *Serras da Desordem*, podemos declinar essa pergunta em: como elaborar uma ficção a partir da vida do outro, tendo este outro como ator de si mesmo, sem roteirizá-la, ou seja, sem enclausurá-la em uma “ficção totalizante do todo” (COMOLLI, 2008a: 172)?

Esses questionamentos encontram eco na antropologia, fazendo do diálogo entre as duas práticas um caminho possível para tentar trabalhar com alguns dos impasses que ambas parecem compartilhar. Em seu artigo “O olho e o mito”, André Brasil reúne alguns pontos de articulação entre os dois campos que nos parecem especialmente frutíferos para pensarmos a escritura de *Serras da Desordem*.

Interessa-nos, especialmente, recuperar a ideia de que, tanto ao cinema documentário, como à antropologia, é importante partir do pressuposto de que o outro é “fato e feito”. Ou seja, deve-se partir da consciência de que meu olhar fabrica o outro e não apenas o apreende, assim como de que a vida do outro, evidentemente, excede essa fabricação. Este outro, por sua vez, me devolve o olhar.

Podemos entender esse posicionamento ético de Tonacci como uma espécie de antecipação da montagem, já que ele supõe uma abordagem relacional,

perspectivista, do universo filmado que precisará ser sustentada pelo agenciamento final entre as imagens. Nesse sentido, tentaremos demonstrar, a seguir, como o universo filmado de *Serras da Desordem* promove uma contra-devoração do olhar que se debruça sobre ele; ou seja, de que maneiras a estrutura narrativa ficcional de Tonacci se mostra afetada pelos seus “objetos”. Por fim, veremos como a presença singular de Carapiru tensiona particularmente a escritura do filme, colocando-a em risco.

1.1.2. O tempo da imagem: a singularidade do outro e o encontro possível

Serras da Desordem começa com imagens em preto e branco de um índio sozinho, em meio à mata fechada. O índio prepara uma fogueira e forra o chão com folhas arrancadas de um árvore para se deitar ao lado do fogo. A câmera se ocupa em registrar cada etapa dos gestos do índio com uma atenção dedicada. A duração dos planos e a fotografia meticulosa envolvem a cena em uma aura de fascínio – identificamos um olhar desejante vindo da câmera, que parece encantada com seu objeto e, sendo assim, se propõe a um registro descritivo cuidadoso de suas ações. Quando o índio se deita, a câmera se aproxima dele e a montagem dá início a uma série de cortes em fusão que nos apresentam imagens de ações indefinidas: índios, árvores, insetos, chamas, moradias simples desfilam perante nossos olhos em uma fragmentação enigmática. Por terem sido introduzidas pela trucagem cinematográfica mais classicamente usada para esse efeito – a fusão –, somos levados a interpretar tais imagens como possíveis sonhos ou lembranças do índio da cena inicial.

As fusões são interrompidas e a imagem se estabiliza. Passamos a acompanhar um grupo de índios nômades, adultos e crianças, em atividades cotidianas. Eles andam pela mata, acendem fogueiras, tomam banho de rio, montam um acampamento provisório com folhas, descansam deitados no chão ou em redes penduradas entre as árvores. Estão todos quase inteiramente nus. Não entendemos nada do que dizem. Esse conjunto de imagens parece envolto em uma atmosfera idílica. Nossa reação mais imediata é atrelá-las a uma época passada, são imagens improváveis para a contemporaneidade. As cenas iniciais do índio sozinho também contribuem para lhes atribuímos um ar memorialista.

Entretanto, é difícil precisar esse passado, a que período histórico tais imagens poderiam pertencer. Mais do que lembranças particulares de um índio, essas imagens parecem inseridas em uma espécie de idealização do passado indígena, projeções de um imaginário – branco, romantizado – sobre o que deveria ser a vida do índio antes das invasões, dos processos civilizatórios, das trocas, do encontro com o branco. É ainda um passado sem datas, que não conseguimos adequar ao nosso calendário. Um passado que, de certa forma, parece não nos pertencer; o passado exótico do outro, composto de ritmo, duração e espessura temporal totalmente diversos.

O interesse descritivo pelos gestos e ações dos índios continua prevalecendo e toda a sequência dura aproximadamente quinze minutos. Somada à cena inicial, chegamos a dezoito minutos de filme sem que qualquer palavra em português seja proferida, sem que qualquer quadro explicativo – título, narração *over*, cartelas, legendas – acompanhe essas imagens. O olhar do espectador é estimulado a coincidir com o olhar atento da câmera que se demora sobre seu objeto sem parecer querer “dar conta” dele, extrair dele informações ou ensinamentos, mas apenas se deleitar com sua presença.

Tanto Tonacci, como a montadora Cristina Amaral comentam, em ocasiões diferentes (TONACCI, 2007b, TONACCI e AMARAL, 2008), sobre o trabalho exaustivo realizado até que se achasse o tempo “adequado” das sequências iniciais. Adequado a quê? Cristina Amaral afirma que precisou “se perder do tempo do cinema para encontrar o tempo do índio”. Eis, assim, a primeira manifestação de uma narrativa afetada por seu objeto: para que a *mise-en-scène* do grupo indígena fosse acolhida pelo filme, foi preciso que um outro regime de temporalidade se criasse. Em uma tentativa de elucidar o que guiaria a construção desse tempo, gostaríamos de recuperar brevemente uma chave de leitura comum a várias análises que se dedicaram ao cinema indígena praticado no âmbito do *Vídeo nas Aldeias*: reconhece-se nessas experiências uma primazia dos corpos sobre as palavras, uma “livre afirmação dos corpos como condição de cinema” (MARTINS, 2006), muito provavelmente porque “sua ontologia deposita nos corpos um lugar central para a constituição de sua sociedade” (CAIXETA, 2008: 118). O tempo a ser buscado nas imagens seria então um tempo que permitisse essa afirmação dos corpos, uma exaltação dos gestos; uma duração que permitisse às imagens expressar – sensivelmente – essa outra forma de habitar o espaço e o tempo.

Por outro lado, também podemos entender esse longo tempo dedicado às imagens iniciais como uma forma de explicitar, de saída, a afeição, o interesse humano genuíno que rege a relação entre as partes envolvidas no ato cinematográfico – o realizador e aqueles que filma. Nesse sentido, a intensidade e o fascínio que envolvem a abordagem de Tonacci nos remetem à identificação, por Jean-Louis Comolli, do desejo como motivação primeira do ato cinematográfico, que faz com que ele resista e difira radicalmente da lógica de consumo compulsivo operada pelas mídias espetaculares:

O sujeito toma gosto pelo gosto, o desejo ainda circula, não está desgastado pela pressão insistente do pulsional (que quer sempre mais, sempre a mesma coisa, recomeço infatigável – compulsional). Os homens sempre elaboram sua relações. Encontrar o outro é elaborar. Esse encontro nunca é virtual. Não há virtualidade do outro. Ele é. Sempre há o Outro. O cinema não pode suportar por muito tempo a ideia da indiferença, de uma situação e de um ser indiferentes. É por isso que o cinema resiste à lógica midiática. Os poderes modernos preferem a indiferença, a aparência ao desejo. O cinema exalta todos os desejos, autentica-os, magnifica-os, faz com que soem verdadeiros.
(COMOLLI, 2008a: 104-105)

Reconhecemos esse desejo no olhar de Tonacci, que compõe a *mise-en-scène* – um olhar “essencialmente cinematográfico”, não só pelo apuro técnico e pela radical experimentação de linguagem, evidentes no filme, mas principalmente por expressar essa impossibilidade de indiferença em relação ao seu objeto. Carapiru, o contexto de sua história e as relações que se travam entre ele e os que orbitam ao seu redor atraem e mobilizam Tonacci; e isso é algo que transparece no filme, especialmente em função da duração das imagens – não há desgaste imaginável, o olhar não se cansa de seu objeto.

Por fim, a determinação do tempo (enquanto minutagem e enquanto espessura sensível) das imagens deve se guiar também pela fruição do espectador. A uma imagem não basta surgir para ser efetivamente vista. Ou seja, para que aquele que se põe diante dela possa, de fato, estabelecer uma relação com o que vê, a montagem precisa criar condições de visibilidade, condições para o engajamento do olhar – essa condição é a duração:

A duração é o tempo para que alguma coisa se transforme e, antes de tudo, para que uma relação se estabeleça, se instale, se desenvolva entre o sujeito (espectador) e o outro filmado (o que é preciso fazê-lo sentir; o que deve produzir afeto, emoção). (...) Essa duração é o que falta. Não é tanto as imagens que faltam, mas as imagens que duram é que faltam.

(COMOLLI, 2004: 128)

Se há, em *Serras da Desordem*, uma “relação cúmplice e de longa sedimentação entre o corpo do índio e a câmera de Tonacci [que] afirma um desejo de acolhimento, de afeição mútua entre objeto e sujeito do ato cinematográfico” (MARTINS, 2012), a montagem de Cristina Amaral, por sua vez, precisa trabalhar com essa sedimentação da presença de forma a reafirmá-la, para que se possa engajar o espectador no mesmo interesse humano que guia e instiga o olhar da instância narrativa. O desejo que move o ato cinematográfico deve se estender à experiência perceptiva; é próprio do cinema trabalhar no sentido de inviabilizar a indiferença do espectador: “É preciso amor, desejo, intensidade. É preciso, antes de tudo, que a indiferença relativa de um espectador, raramente conquistada de antemão, seja contrariada pelo trabalho do filme até se transformar em implicação” (COMOLLI, 2008a: 105). A declaração de Tonacci sobre a elaboração das cenas iniciais vai precisamente ao encontro dessa ideia:

O começo longo e lento é coisa para conduzir o espectador para um espaço de reflexão em que ele normalmente não se permite estar. Então, quem assiste ao filme, normalmente depois de uns cinco minutos, começa a reagir: “Pô, não tem ninguém falando, me dizendo o que está acontecendo, não tem locução... Que coisa que esses caras estão fazendo? O que é isso?”. No mínimo a pergunta “o que é isso?” foi gerada, o que eu acho ótimo. Tem alguns minutos em que o espectador fica mais nervoso, mas, ao mesmo tempo, querendo saber o que ocorre. E logo em seguida ele diz: “Bom, é isso que está acontecendo”. Ele deixa de resistir, porque a mente implica, mas se a imagem persiste, vai se acostumar. Então, no hábito de olhar aquela imagem, vai entrar um pouco naquele universo, e vai aceitar. (...) Então, você começa a olhar realmente para aquilo que está na tela. Isso é uma conta que a gente fez com algumas experiências de percepção. Aí chegamos à conclusão de que 18 minutos era o tempo necessário para permitir que o espectador mergulhasse no universo indígena com uma atenção mínima, de identificação, sem mais reagir ao tempo da coisa, ao ritmo, e parar de exigir essa normatização que nos dizem que as coisas devem ter, como é que elas têm que ser, por que é que têm que ser...

(TONACCI, 2007b)

Apesar de termos nos dedicado basicamente a comentários sobre as sequências iniciais de *Serras da Desordem*, é importante afirmar que esse trabalho sobre a duração das imagens se sustenta ao longo de todo o filme. No bloco narrativo central, por exemplo, passado na comunidade rural de Santa Luzia, a *mise-en-scène* parece perseguir a rarefação de acontecimentos – própria do cotidiano – como condição de possibilidade para um adensamento do tempo vivido e para uma melhor expressão dos afetos trocados entre os personagens.

1.1.3. Carapiru e a tensão da escritura

Por fim, gostaríamos de nos dedicar a algumas particularidades do protagonismo de Carapiru em *Serras da Desordem*, atentando para como sua presença afeta de forma definitiva a escritura. Primeiramente, poderíamos destacar a quase onipresença de Carapiru nas imagens do filme, o que nos permitiria traçar uma linha coincidente entre *Serras da Desordem* e *Nanook*. Como Jean Rouch aponta em seu artigo “A câmera e os homens”,

Para Flaherty, em 1920, filmar a vida dos esquimós do norte significava filmar um esquimó em particular – não filmar coisas, mas filmar um indivíduo. E a honestidade básica dessa empreitada significava mostrar esse indivíduo em todos os planos que ele tinha rodado.

(1973)

Porém, se em *Nanook* essa focalização sobre um personagem particular acaba perdendo um pouco de sua força por conta da presença numerosa de cartelas explicativas – que acabam elevando *Nanook* a um estatuto de “esquimó exemplar” –, em *Serras da Desordem*, a singularidade da experiência de Carapiru se mantém irreduzível a qualquer interpretação totalizante. Diferente de Flaherty, Tonacci abdica do uso de qualquer recurso didático ou explicativo que busque contextualizar a história do personagem ou remetê-lo a uma condição geral.

Ou seja, *Serras da Desordem* em momento algum se permite ler como registro antropológico, histórico ou sociológico dos guajá. Seu objetivo, desde o princípio, mostra-se com bastante clareza: trata-se de narrar a história (extraordinária) de um homem ordinário particular que, por contingência – como Tonacci gosta de remarcar (TONACCI, 2007a: 251) –, é índio. E ainda que a realidade “micro” de Carapiru seja por vezes associada a dimensões “macro” da realidade nacional – há um projeto político de retomada crítica da história permeando o filme que depende do estabelecimento dessas relações –, tais associações se dão sempre de forma frágil, oblíqua. Ou seja, aparecem sempre como provocações, sugestões, questionamentos, impedindo que a singularidade do personagem filmado seja comprometida e evitando que o filme se converta em uma tese.

Nesse sentido, podemos aproximar essa economia explicativa presente em *Serras da Desordem* a uma tendência bastante forte do documentário brasileiro contemporâneo, como identificada por Consuelo Lins e Cláudia Mesquita (2011): “a

recusa do que é ‘representativo’ e o privilégio da afirmação de sujeitos singulares”, da qual talvez um dos maiores expoentes tenha sido Eduardo Coutinho. No texto “O olhar no documentário”, o trecho em que Coutinho fala sobre sua predileção pelos personagens ordinários nos parece elucidativo para pensar a relação, tecida no filme, entre Tonacci e Carapiru:

[...] escolhi ser alimentado pela fala-olhar de acontecimentos e pessoas singulares, mergulhadas na contingência da vida. Eliminei, com isso, até onde fosse possível, o universo das ideias gerais, com as quais dificilmente se faz bom cinema, documentário ou não, e dos ‘tipos’ imediata e correntemente simbólicos de uma classe social, de um grupo, de uma nação, de uma cultura.

(COUTINHO, *apud* OHATA, 2013: 16)

A presença radicalmente singular de Carapiru decorre de sua experiência de dez anos de errância solitária, durante a qual o próprio índio afirma ter “morrido um pouco”². Ainda que muito afetivo e sociável, Carapiru parece guardar um permanente alheamento ou inadequação ao seu entorno, demonstrando que “o lugar intermediário – o intervalo – que ele habita não é mais um lugar de passagem, mas sua própria condição” (BRASIL, 2008: 90), como se o exílio forçado de Carapiru tivesse se constituído, afinal das contas, em um exílio de si próprio.

A dimensão indevassável de sua personalidade faz com que Carapiru integre o grupo de personagens “que produzem buracos ou borrões nos programas (sociais, escolares, médicos e mesmo coloniais), que escapam tanto da norma majoritária como da contranorma minoritária” que os poderes também já se especializaram em apreender (COMOLLI, 2008a: 173). Nesse sentido, ao dedicar-se a narrar precisamente a história desse homem, *Serras da Desordem* se engaja na chance, eminentemente política, que o cinema documentário tem de se ocupar das “fissuras do real, daquilo que resiste, daquilo que resta, a escória, o resíduo, o excluído, a parte maldita.” (COMOLLI, 2008a: 172). De certa forma, Carapiru personifica exatamente a definição atribuída por Comolli à matéria do cinema documentário: algo que ao mesmo tempo em que se entrega, lhe escapa.

Como acolher esse protagonista opaco e escorregadio? Sobretudo não tentar decifrá-lo. Para filmar Carapiru sem dominá-lo nem reduzi-lo, foi preciso que, ao mesmo tempo em que ele se tornasse personagem, ele se tornasse um personagem

² Retiramos essa informação de um relato presente em “Karawara – a caça e o mundo dos Awá-Guajá”, tese de doutorado de Uirá Felipe Garcia. Segundo o autor, durante seu processo de pesquisa, conversava com os guajá e gravava alguns de seus cantos. Quando conversou com Carapiru, este lhe disse que havia desaprendido a cantar, pois havia “morrido um pouco” depois dos dez anos em que viveu afastado de pessoas iguais a ele. (GARCIA, 2010: 64)

que resistisse ao próprio filme – tensionando, portanto, de forma radical sua escritura. São significativas, nesse sentido, a decisão por não traduzir suas – poucas – falas em direção à câmera³ e a recorrência com que se registra seu olhar perdido no extracampo. Para respeitar a irredutibilidade da vida e da experiência de Carapiru à história que Tonacci se propôs a contar, era imperativo que o índio se mantivesse como um mistério que o filme não pretendesse desvendar.

Tendo em mente o que falávamos acima sobre o documentário como uma prática relacional, e do outro como “fato e feito”, gostaríamos de retomar brevemente um momento da análise feita por Rodrigo Oliveira (2008) sobre *Serras da Desordem*. O autor chama atenção para o fato de que, no filme, praticamente só são reencenados os momentos de encontro (traumáticos ou não) entre Carapiru e os brancos. Isso ocorre, segundo Oliveira, “porque o Carapiru do filme é uma produção do contato com o branco; em última instância, do contato com Tonacci” (2008: 69). Em contrapartida, podemos dizer que o filme também se torna uma produção do contato com Carapiru: o histórico errático e a presença opaca do índio parecem contaminar diretamente a escritura, que engendra uma narrativa lacunar e altamente digressiva. Por fim, para que a ficção acolhesse Carapiru depois da imensa fratura que cindiu sua vida, foi preciso que a própria ficção também se cindisse, atravessada pela trajetória pessoal e histórica do personagem (BRASIL, 2012:11).

1.2. Ficcionalizar o real para pensá-lo

Retomemos a descrição que fazíamos do filme. Em um dado momento, um dos homens do grupo de índios se afasta – aparentemente em busca de um animal – e se embrenha na mata sozinho. Um corte brusco nos traz a imagem de um trem que avança, ruidoso e implacável. Inicia-se uma trilha musical, também em alto volume, que envolve a sequência, até então idílica, em uma atmosfera de suspense, de tensão, como se prenunciasse um perigo ou tragédia iminente – e a imagem do trem que avança em ritmo violento acentua essa sensação. Os intervalos entre os vagões que passam rapidamente nos permitem ler a inscrição de uma placa: “*Governo Federal. Ministério do Interior. Fundação Nacional do Índio. Área proibida. Terra indígena com acesso interditado a pessoas estranhas*”. O mesmo índio que

³ Como já comentado mais acima, no texto, abordaremos essa estratégia e seus desdobramentos de forma mais detida em nosso terceiro capítulo.

havia se afastado do grupo, aparece acompanhando, da beira da linha férrea – à margem – o trem que parece seguir passando por uma eternidade – são inúmeros vagões de carga que cruzam o quadro durante um longo tempo.

Há nesses cortes uma virada na contextualização histórica. De repente estamos frente a elementos muito familiares – o trem, a estrada, a inscrição governamental. Essas poucas imagens rasgam a atmosfera romântica que se estabelecia anteriormente e arrasta – na velocidade do trem – todo o conjunto para um espaço-tempo mais localizável. O filme segue com imagens do interior dos vagões de passageiros no trem, que apresentam uma textura mais “documental” – são filmadas com câmera na mão, em vídeo colorido. A câmera se aproxima de um grupo de homens que parecem jagunços ou fazendeiros. Um deles, mais velho, dorme e, mais uma vez, uma sequência de planos curtos, todos montados em fusão, é introduzida pela montagem, como se o filme sugerisse o que poderia estar se passando na mente deste homem. Apesar de muito breves, conseguimos depreender alguma coisa do conteúdo dos planos: contratos rurais, negociações entre vaqueiros e fazendeiros, queimadas em florestas, casas simples abandonadas e uma imagem muito rápida, que aparece sobreposta às outras, do rosto de um homem que anuncia em tom grave: “o índio é uma outra humanidade”⁴. Durante essa sequência, a trilha musical tensa volta a subir na banda sonora, reforçando a sensação de uma tragédia por vir.

As fusões são interrompidas, dando lugar a uma sequência de planos próximos, filmados em vídeo e montados em corte seco, que nos apresentam um grupo de jagunços em uma clareira. Eles carregam suas armas com munição e ajeitam suas vestimentas para, em seguida se dirigirem à mata fechada. A montagem encadeia, então, planos filmados em película p&b. O grupo adentra a floresta cuidadosamente, em uma movimentação que parece quase coreografada.

Um corte nos leva novamente para dentro do trem. Um homem à janela aponta com a mão, como se estivesse mirando com uma arma, em direção a à placa da FUNAI e simula um tiroteio, gritando: “pá-pá-pá-pá”. Na trilha sonora, a música apresenta uma subida repentina e aguda, pontuando dramaticamente mais um corte

⁴ Ao final do filme, esse plano volta a aparecer e, então, reconhecemos que o personagem que diz esta frase é o sertanista Sydney Possuelo. Voltaremos a essa enunciação em nosso terceiro capítulo, sobre a presença da palavra em *Serras da Desordem*.

seco que leva de volta para a floresta: em uma espécie de analogia sonora com a simulação do homem no trem, ouvimos ruídos (reais) de tiros.

Os homens armados surgem em meio à mata fechada e partem para o ataque ao grupo indígena. Quase todos são assassinados. O índio que caçava sozinho reaparece carregando um bebê e inicia uma fuga pela mata – os dois parecem ser os únicos a conseguir escapar. Mais uma vez, a montagem introduz uma sequência de planos em fusão: imagens diversas de queimadas e tomadas aéreas de florestas, acompanhadas ainda pela trilha sonora tensa e pelo forte ruído de um helicóptero. Só então, passados vinte e cinco minutos desde o início do filme, o letreiro com o título aparece, sobre essas imagens.

Após o aparecimento do título, voltamos ao índio que parece ter sido o único a escapar do massacre. Imagens em preto e branco, em um ritmo próximo às primeiras, que mostravam os índios na mata, acompanham a perambulação solitária do sobrevivente. Subitamente, há um corte para uma série de planos de árvores sendo cortadas e derrubadas. Apesar de curtos, podemos perceber que tratam-se de imagens de outra natureza – imagens de arquivo, provavelmente provenientes de fontes diversas. Esse breve conjunto de planos introduz uma longa sequência de imagens de arquivo que apontam para um recorte espaço-temporal razoavelmente preciso: o Brasil das décadas de 70 e 80, período marcado politicamente pelo projeto desenvolvimentista e integrador da ditadura; pelo aumento da repressão e pela abertura “lenta, gradual e segura”; por um avanço extrativista sobre os supostos vazios demográficos do território nacional. Não nos demoraremos sobre a análise dessa sequência, pois ela será tema do segundo capítulo deste trabalho. Por ora, gostaríamos apenas de ressaltar que, somando-se às imagens do trem passando à beira da reserva indígena, ela sugere o contexto histórico e geográfico em que estão inseridos os eventos que vem sendo narrados até então pelo filme.

A sequência acaba e a narrativa nos leva, por um corte em fusão, a um índio que corre em uma estrada – o mesmo que aparecia nos primeiríssimos planos do filme, acendendo uma fogueira sozinho. Apesar da equivalência entre os dois índios não ficar exatamente em evidência, “nossa ansiedade por uma narrativização” (XAVIER, 2008: 14) nos conduz à seguinte interpretação: toda a sequência dos índios na mata, seguida pelo massacre, seriam lembranças do índio mais velho, do início do filme, que é o mesmo que sobreviveu ao ataque. A sequência de imagens

de arquivo, por sua vez, parece nos indicar que um longo período de tempo se passou e esse índio sobrevivente permaneceu isolado.

Em um dado momento, o índio se aproxima de uma pequena comunidade rural e, sem ser visto, atinge com uma flecha um dos porquinhos criados pelos habitantes. A flecha encontrada causa grande comoção na vila e os homens saem à procura de quem a atirou. Mais uma vez, sobe, na banda sonora, uma trilha de suspense para acompanhar as imagens da busca pelo índio. Entretanto, dessa vez o encontro não apresentará o mesmo desfecho trágico das sequências iniciais. Quando o encontram, os sertanejos acolhem o índio – ainda que com evidente cautela: a primeira coisa que fazem é tomar-lhe o arco e as flechas, que são cedidos sem resistência –, vestindo-o e levando-o junto com eles de volta para a vila.

Ao fim dessa sequência, que apresenta um desenvolvimento narrativo predominantemente dentro de códigos e estratégias ficcionais, um corte brusco: a imagem de película em preto e branco do grupo de homens voltando à vila é montada em contraplano com uma de vídeo, a cores, que nos apresenta o mesmo índio, com outro figurino, chegando sozinho à vila e sendo recebido por seus habitantes. (ver Quadro II, fot. 8 e 9). Logo a seguir, perceberemos que se trata do registro documental de um reencontro entre as mesmas pessoas presentes a encenação imediatamente anterior.

Podemos entender essa passagem de cena como um ponto de virada em *Serras da Desordem*. Através dos planos subsequentes a esse corte, o objeto do filme se delinea com um pouco mais de clareza e o espectador compreende que assiste à reencenação de uma história real, protagonizada pelas mesmas pessoas que viveram os eventos originais. Ou seja, nesse momento instaura-se em definitivo a disposição imbricada entre real e cena sobre a qual o filme se constrói. A partir daí, o espectador se deparará com uma alternância constante entre trechos nitidamente dramatizados e registros diretos, por vezes sendo impossível distingui-los.

Muito questionado em entrevistas sobre a natureza híbrida de *Serras da Desordem* e comumente requisitado a responder se o filme, afinal, consiste em uma ficção ou um documentário, Tonacci quase sempre responde problematizando a necessidade de uma classificação rígida. Segundo o cineasta, a divisão entre ficção

e documentário nunca “o pegou muito como uma pergunta ou uma questão”⁵ (2007b) e, de fato, podemos reconhecer no filme estratégias e métodos afinados com ambos os campos.

Para além do fato de ter encenações, poderíamos dizer que *Serras da Desordem* apresenta uma evolução narrativa própria dos filmes de ficção: o filme não antecipa ou contextualiza nada; a cada sequência os eventos narrados ganham novos contornos, novos desenlaces e a história de Carapiru vai nos sendo revelada aos poucos. Há, portanto, uma evidente intenção de envolvimento emocional do espectador. Além disso, principalmente nesses momentos iniciais, podemos identificar elementos que sugerem um flerte com o cinema de gênero, como o uso da música enquanto pontuação dramática (recurso que se repetirá em vários outros momentos do filme) e a direção coreografada da cena do massacre, que conferem à sequência contornos de um banguê-banguê tupiniquim.⁶

Por outro lado, se o desfecho da história de Carapiru demora a vir, não é porque os personagens se envolvem em peripécias e se deparam com obstáculos, mas simplesmente porque não há qualquer pressa com o andamento do relato. Como apontamos anteriormente, trata-se de uma *mise-en-scène* que distende ao máximo cada etapa, cada um dos blocos narrativos da trama, dedicando-se à rarefação do cotidiano, à densidade dos afetos, ao silêncio eloquente de Carapiru, em seu exílio de si próprio. Nessa distensão, a história pode se expor a outras conexões e experimentações possíveis, mostrando que o projeto do filme vai muito além de uma resolução “no nível pragmático da biografia” (XAVIER, 2008: 18) e estimulando no espectador um tipo de relação com as imagens que não se paute mais apenas por uma espera da solução dramática. Abrem-se espaços para a irrupção de imagens de arquivo, depoimentos dos personagens e registros diretos

⁵ Curiosamente, o realizador português Pedro Costa, cujo cinema também desafia uma classificação segura e rígida, declarou algo semelhante em uma entrevista: “(...) não se sabe bem o que é o documentário, ou a ficção. E tampouco é uma discussão interessante. Talvez para o ensaísta, sim, mas para o cineasta não é, nunca me coloco essa questão se estou fazendo um documentário ou uma ficção. (...) essa discussão é interessante para quem analisa, discute ou teoriza. Para o cineasta, essas divisões são prisões que alguns cineastas mais frágeis se deixam prender estupidamente.” (COSTA, 2007)

⁶ É importante lembrar, mais uma vez, o engajamento inicial de Tonacci com o cinema marginal, que tinha como um de seus traços mais marcantes o diálogo paródico com o cinema de gênero. Sob evidentes influências modernistas, os cineastas marginais com frequência executaram apropriações “antropofágicas” do *noir*, do musical, do faroeste, da chanchada; o próprio *Bang Bang* (1970) de Tonacci permanece como um dos maiores expoentes desta prática.

dos reencontros – elementos documentais que entremeiam a ficção arquitetada por Tonacci.

Serras da Desordem consiste, assim, em uma experiência cinematográfica que, sem poder ser reconhecida seguramente como ficção ou documentário, utiliza-se sem pruridos de códigos estéticos e estratégias narrativas que ambas as tradições têm a lhe oferecer. Se, a cada momento, uma ou outra tendência lhe parece funcionar melhor para história que se propôs a contar, Tonacci não hesita em trocar de registro, mudar de perspectiva, introduzir um novo recurso, alternar os suportes...

É importante afirmar que não se trata aqui de postular uma indistinção entre documentário e ficção. Como exposto na introdução deste capítulo, assumir-se enquanto *mimesis* não se confunde com uma denúncia cínica de que tudo é logro. Nesse sentido, poderíamos dizer que, mais do que promover um apagamento das fronteiras entre ficção e documentário, *Serras da Desordem* se faz precisamente na “fronteira imperceptível” que separa os dois regimes,

que não é nem um nem o outro, mas também que os arrasta um e outro numa evolução não paralela, numa fuga ou num fluxo em que já não se sabe quem corre atrás de quem, nem pra qual destino.

(DELEUZE, 2010: 63)

O filme se faz, portanto, no movimento que vai de um gênero ao outro continuamente, sem se fixar em nenhum dos dois. Essa extensão indefinida do jogo é garantida por opções dramatúrgicas e operações de montagem específicas. Como a *mise-en-scène* prioriza os tempos vazios e as atividades banais, é difícil identificarmos com segurança o que foi provocado pelo filme e o que integra a normalidade dos cotidianos apresentados, o que é teatro programado, o que não é. Por sua vez, a constante troca entre p&b e cor, e entre película e vídeo digital, não estabelece nenhuma correspondência com os regimes. Por exemplo, as imagens filmadas em vídeo não se restringem a apresentar trechos especificamente “documentais” e por vezes, uma mesma sequência é composta por variados tipos de registro, inviabilizando radicalmente que o funcionamento dos mesmos como códigos estéticos que auxiliariam o discernimento do espectador.

Serras da Desordem apresenta-se, portanto, como uma forma híbrida, próximo daquilo que Comolli chama de um “cine-monstro”, escrita “que circula entre os dois polos opostos da ficção e do documentário, para entrecruzá-los, entrelaçar seus fluxos, invertê-los, fazê-los rebater um no outro” (2008: 90-91). Essa

hibridização precisa supor um corte e não uma equivalência entre os regimes. Mas esse corte, longe de postular uma oposição rígida e irrevogável, é considerado apenas um mecanismo operatório, a condição de possibilidade para o jogo de confrontos e imbricações que o filme propõe; corte como abertura de um intervalo e não como fixação de dicotomias identitárias.

Evidentemente, essa permeabilidade entre os gêneros posta em prática pelo filme não consiste em mero maneirismo estilístico. Muito pelo contrário, ela subentende um trabalho crítico com a imagem cinematográfica, que busca expor sua natureza ambígua e, portanto, problemática, assim como estimula uma experiência perceptiva ativa e, portanto, política, por parte do espectador. São esses desdobramentos que buscaremos esmiuçar a seguir.

1.2.1. O devir-imagem do mundo e o real posto em cena

Na esteira de Comolli, podemos dizer que o cinema (ou, de forma mais ampla, a possibilidade de captação e reprodução da imagem em movimento) instaura um novo possível para o ser moderno: ser filmado, tornar-se imagem. Hoje, com a multiplicação e a sofisticação cada vez mais aceleradas dos dispositivos de produção e circulação de imagens, esse devir-imagem do mundo parece gradativamente passar de um “possível” a um imperativo. Dos acontecimentos históricos às vidas ordinárias, a sensação que temos é de que nada mais se dá de forma dissociada de algum registro em imagens.

Se, como apresentávamos na introdução (a partir do pensamento de Rancière), a política diz respeito a uma organização das estruturas sensíveis, frente ao panorama contemporâneo, podemos declinar essa noção na afirmação de que hoje, sobretudo “a política seria uma questão de visibilidade” (BRASIL, 2009: 19). Nesse sentido, posicionar-se politicamente exige, necessariamente, uma tomada de posição diante das imagens do mundo. Essa tomada de posição envolve não apenas o questionamento do que aparece e do que não aparece nas imagens que nos rodeiam, mas, sobretudo, uma análise de *como* aparece.

O primeiro efeito dessa constante transformação do mundo vivido em imagens seria, evidentemente, uma superabundância de produção. Porém, talvez mais grave do que a possibilidade de se haver “imagens demais”, seja o imediatismo e a velocidade com que elas circulam. Como colocado por Didi-Huberman, as

imagens, hoje, “nos são entregues de modo a não surgir, mas antes, a serem bombardeadas” (2011: 85).

Também podemos identificar na maior parte dos materiais televisivos e midiáticos, assim como no cinema mais comercial, hegemônico, o imperativo de um real capturável em sua totalidade, sem excessos ou lacunas. Tal imperativo, identificado por Ilana Feldman (2008) como um “apelo realista”, se pauta, principalmente, por uma obsessiva evidenciação de traços de autenticidade – elementos que supostamente atestem a veracidade, a natureza não simulada de uma imagem – e por um desejo de transparência total – “tudo ver, tudo mostrar, tudo provar, nada esconder” (FELDMAN, 2008: 66).

Seja em função de sua cintilação frenética, seja em função de se pautar por um regime de hipertransparência, a maior parte das imagens, hoje, nos são ofertadas de forma a inviabilizar qualquer possível manuseio crítico com elas. Ou porque não se fornece o tempo necessário para essa elaboração – já que elas se substituem umas às outras em um ritmo compulsivo –, ou porque elas se apresentam como imagens desprovidas de resíduos ou ambiguidades e, sendo assim, não demandam de seu interlocutor (tornado, assim, mero consumidor) nenhum tipo de trabalho adicional – “tudo o que há a sentir e dizer já está dito na imagem e na sua perfeita adequação” (MIGLIORIN, 2010: 52). Não sendo exigido investir nessas imagens nenhum tipo de esforço sensível ou intelectual, a sensação resultante é que tanto a passagem da vida à imagem como a fruição das imagens produzidas se realizam de forma “fluida, lisa, não conflituosa” (BRASIL, 2011). Em última instância, se hoje os acontecimentos e os processos de subjetivação se dão cada vez mais através de e nas imagens, é a própria experiência vivida que corre o risco de ser considerada como desprovida de ambiguidades e conflitos.

A forma de resistir criticamente a esse panorama seria, portanto, criar experiências estéticas e formas de expressão que tornassem “menos fluida e desimpedida a passagem do mundo vivido à imagem”, sob a ideia de que, “se é nosso destino nos tornarmos imagem, que o destino das imagens seja ganhar a espessura do vivido, suas contradições” (BRASIL, 2011). Para tanto, é preciso proceder à impressão de uma distância, à abertura de um intervalo entre o mundo e as imagens, de forma a tornar perceptível o gesto de montagem.

Se o cinema pode ser identificado como grande disparador desse processo de espetacularização do mundo, também é dele que ainda podemos extrair algumas

formas de resistência. Comolli (1997; 2008) nos lembra da qualidade dialética da imagem cinematográfica, regulada, desde sua origem, por um movimento oscilatório entre vários pares antagônicos – do campo ao fora de campo; de longe a perto; do lento ao rápido, da sombra à luz. Em última instância, a imagem cinematográfica consiste, a um só tempo, em rastro do real (mais forte do que a fotografia, por conta da presença do movimento e da duração) e artifício; combina grau de realidade e potência imaginária. Por sua vez, o quadro cinematográfico, que a um só tempo separa e conecta o visível ao invisível, funciona como uma “primeira violência sobre meu desejo de (tudo) ver. Por essa máscara, eu faço a experiência da não onipotência do olho” (COMOLLI, 2008a: 139). Ambígua e “violenta”, a imagem cinematográfica, “por essência”, não pode supor uma passagem fluida e não problemática entre mundo e registro técnico. Ela guardaria, em sua própria natureza, a possibilidade de conferir rugosidade a essa passagem. Porém, para que se aproveite essa sua potência, é preciso que os filmes trabalhem justamente evidenciando essas propriedades dialéticas da imagem,

Acreditamos que *Serras da Desordem* consiste em uma experiência expoente dessa resistência ao registro acríptico do mundo em imagens; algo que já aparece anunciado em seu plano de abertura. A primeira imagem do filme surge em *fade in*. A câmera enquadra frontalmente – um pouco trêmula, como se ainda terminasse de ajustar sua melhor posição – a mata fechada. Após alguns segundos, Carapiru adentra a imagem, pela esquerda do quadro, apoia seu arco em uma árvore e senta-se no chão para acender uma fogueira (v. Quadro de imagens III). Nada mais teatral do que alguém que *entra em cena*. Com esse primeiro enquadramento, combinado à coreografia do corpo que o adentra, Tonacci já parece anunciar: o real não é algo dado, não é um universo disposto pacientemente à espera de algo que o capture e o registre. Mais ainda, tornar o real visível (tornar o real, imagem) implica, invariavelmente, um gesto de violência, ou violação: estabelecer um limite para o campo visual, promover um corte no tempo, intervir no movimento dos corpos.

Assim, já desde seu primeiro minuto, *Serras da Desordem* parece se dedicar a explorar uma potência centrífuga da imagem. Um corpo sai do extracampo (postulando, assim, sua existência pró-fílmica) e adentra o quadro. O mundo (diegético ou não) transborda sua porção filmada pela objetiva. Ao mesmo tempo, o leve tremor inicial da câmera funciona como uma denúncia sutil do aparato, um

lampejo de atualização do antecampo⁷ na cena. Afinal, o corpo de Carapiru emerge, então, de um extracampo diegético ou do antecampo? Podemos dizer que também a oscilação entre os regimes de documentário e ficção encontra-se já anunciada desde os primeiros segundos de filme...

1.3. Anacronismos e heterocronismos da montagem: o passado novamente possível

O mesmo momento narrativo que insere, decisivamente, o espectador na oscilação entre cena e real – o encontro de Carapiru com a família de Luiz Aires – é o que também abre, de uma vez por todas, o jogo com múltiplas temporalidades efetuado por Tonacci. Se, até então, o filme tinha nos fornecido códigos que estimulavam a lê-lo como uma narrativa “ficcional”, romanceada – ou seja, um tipo de narrativa que possuiria uma temporalidade própria, intrínseca a ela, diegética –, esse ponto de virada aparece como um rasgo que insere o filme em uma temporalidade histórica, localizável.

As cenas “documentais” que se desenrolam em seguida, envolvendo Carapiru e os habitantes de Santa Luzia, nos sugerem que estamos diante de um reencontro real. As pessoas se abraçam, sorriem, apontam para crianças mostrando como estão maiores e entreouvimos, de forma fragmentada, frases como “ah, lembrou de mim?”, “nossa, mas ele está a mesma coisinha”. Um pouco adiante, o reencontro é confirmado pelos depoimentos de Luiz Aires e sua mulher, Estelita, e pelas fotos que eles trazem para mostrar à câmera, as quais retratam todas as pessoas presentes em cena, visivelmente mais jovens.

Essa longa sequência promove um abalo em nossa relação com o que vinha sendo narrado até então. Aos poucos, ela nos dá pistas de que as cenas anteriores não eram apenas dramatizações fictícias, descoladas da realidade, mas sim *re-encenações*; presenciávamos um retorno, teatralizado, a acontecimentos e experiências anteriores, efetivamente vividas por aqueles personagens. O dispositivo narrativo do filme se torna um pouco mais evidente para o espectador, o que não significa, em absoluto, uma diminuição de sua complexidade. Se a

⁷ Nas sequências finais de *Serras da Desordem* essa explicitação se efetivará em definitivo, quando vemos Carapiru adentrando a mata e encontrando Tonacci e a equipe de filmagem à sua espera para rodar precisamente esse plano de abertura.

contaminação entre real e cena se mantém até o final, os momentos de alternância – e, muitas vezes, de indiscernibilidade – entre passado e presente também se multiplicarão a partir daí, contribuindo significativamente com a desestabilização do lugar do espectador e assegurando sua manutenção no intervalo entre a crença e a dúvida.

O trabalho com o tempo em *Serras da Desordem* não se confunde com a criação de um quebra-cabeça temporal, que ao final do filme poderia ser decifrado e reorganizado. Na verdade, a sequência de eventos é mantida em sua ordem cronológica original: o massacre, a fuga, os dez anos de errância, o acolhimento pela família no sertão, a descoberta de Carapiru pela FUNAI, a ida à Brasília, o reencontro com o filho e o retorno à tribo se sucedem, nessa ordem. Porém, cada um deles é trabalhado pela montagem de forma a se constituir em um pequeno núcleo preñado de temporalidades distintas. As sequências são sempre compostas de modo que os personagens circulem entre os dois tempos – passado e presente.

A princípio, podemos identificar duas maneiras com que o passado reaparece no filme: há tanto blocos “fechados” de reencenação mais evidente, como sequências que promovem uma indiscernibilidade entre representações do passado e registros do presente. Essa sensação de coabitação de tempos em uma mesma sequência é produzida por um mecanismo de montagem que compõe as cenas da seguinte forma: estabelece-se uma unidade de ação dramática (as ações da sequência se dão em continuidade) a partir de um agenciamento de planos heterogêneos (os cenários e os figurinos apresentam diferenças sutis; os suportes de captação são repetidamente alternados). Usemos a sequência do almoço na casa de Luiz Aires como exemplo, em uma tentativa de elucidar esse mecanismo. (v. Quadros de imagens IV, e V)

A sequência se inicia logo após a entrevista com Luiz e Estelita, o que nos leva, inicialmente, a esperar que se trata de registros diretos do cotidiano da família no presente da filmagem. Imagens em vídeo, coloridas, apresentam o casal realizando tarefas cotidianas – Luiz corta madeira enquanto a mulher limpa uma quantidade de peixes a serem cozinhados. Enquanto a câmera focaliza os peixes dispostos em ripas de madeira, inicia-se uma transição em fusão: a imagem em vídeo colorida é montada com uma imagem em película em preto-e-branco do interior da casa. Estelita prepara o almoço, suas filhas entram e saem, ajudando-a com algumas coisas. Nesse espaço de tempo, a montagem alterna planos coloridos

e planos em preto-e-branco seguidas vezes, até a entrada de Carapiru – a partir daí, a sequência se mantém durante algum tempo em preto-e-branco. O índio se senta ao lado de Estelita e os dois travam breves conversas murmuradas, casuais, que não conseguimos apreender. Carapiru prova a comida e Estelita pergunta o que ele achou, ao que o índio responde “É bom” (frase que sempre reaparece no filme, e que parece ser a única que Carapiru sabe falar em português). Passados alguns minutos, a imagem em preto-e-branco é montada mais uma vez com um plano a cores, filmado praticamente sob o mesmo enquadramento. Percebemos que a roupa de Estelita está diferente. Entretanto, há um evidente esforço da montagem em forjar uma continuidade da ação dos personagens, como podemos ver nos fotogramas 13 e 14. As filhas de Estelita e algumas crianças voltam a entrar na cozinha e a montagem sustenta, até o fim da cena, o registro em vídeo, a cores. Em um dado momento, Estelita comenta com a filha que Carapiru disse que a comida estava boa – ou seja, se refere a uma fala proferida no “momento em preto e branco” da cena. Todos dizem que estão com fome e Carapiru apoia sua mão no rosto, como se indicasse que está com sono.

A montagem corta, então, para outro ambiente da casa e, mais uma vez, alteram-se o suporte de captação e os figurinos dos personagens. A família e Carapiru estão reunidos à mesa, comendo. Apesar de muito elíptica, conseguimos extrair da conversa trocada entre Luiz e Estelita frases que sugerem que este momento consiste em uma reencenação: “Vão querer que levem ele lá”, diz Luiz, ao que Estelita responde: “Ele não vai não, Luiz” e, em seguida, olhando na direção de Carapiru, “Você vai ficar aqui mais nós, né?”, ao que o índio acena afirmativamente com a cabeça. Um pouco depois, ao ver que Carapiru olha em direção ao quarto, Estelita repete o gesto de apoiar a mão ao rosto que o índio havia feito durante a cena na cozinha e diz “Vai lá, vai, vai deitar um pouco”. Carapiru deixa a mesa, deita em uma rede e começa a assobiar. Aos 58’48”, novo corte para uma imagem em vídeo colorido: o enquadramento da câmera é o mesmo, mas agora o quarto encontra-se tapado por um pano, que algumas crianças atravessam, brincando. Na banda sonora, o assobio iniciado no plano anterior prossegue, em *off*.⁸

⁸ Além desse jogo de quebra de continuidade com as imagens filmadas, podemos perceber que a montagem também permeia as duas sequências com trechos retirados de outro filme (*A cabra na região semi-árida*, Rucker Vieira, 1966). Por ora, nos abstermos de comentar sobre essas inserções, que serão trabalhadas no próximo capítulo.

Esse jogo da montagem, que se repete em vários outros momentos, é um dos grandes responsáveis por garantir a heterogeneidade temporal radical do filme. Como vimos, é como se os personagens habitassem um espaço único, mas uma temporalidade múltipla, ou seja, criam-se núcleos narrativos que funcionam como constelações de tempos diversos. Tratam-se, portanto, de momentos em que a montagem opera de forma heterocrônica. Os blocos “fechados” de reencenação, por sua vez, expressariam um funcionamento anacrônico da montagem, promovendo um deslocamento do tempo: trata-se de uma presentificação do passado, de uma retomada do passado a partir de uma perspectiva presente, já que são as pessoas mais velhas que interpretam a si próprias quando jovens. Nesse sentido, funcionariam, diegeticamente, de forma menos problemática do que as cenas que amalgamam presente e passado. Porém, porque o filme segue a linearidade dos “eventos-chave” da trajetória de Carapiru e não apresenta qualquer dos acontecimentos mais de uma vez, muitos desses blocos de reencenação “mais evidente” do passado valem pela sua etapa equivalente no presente da filmagem. Pensamos na cena em que Carapiru se despede da comunidade de Santa Luzia para ser levado para Brasília por Possuelo e Wellington. Apesar da sequência se desenrolar em perfeita unidade dramática, indicando tratar-se indubitavelmente de uma encenação da primeira partida, nos anos 80, logo nos damos conta que ela concentra também o fim do reencontro real, no presente, já que o filme não voltará mais a esse núcleo narrativo.

Em todo o caso, a montagem engendra uma forma de lidar com o passado que não se restringe a uma recapitulação objetiva dos fatos. Aliás, podemos dizer que nunca é exatamente com o passado (ou com o presente) que o filme trabalha, mas sim com situações temporalmente impuras, como a lembrança e o reencontro. De forma análoga ao que falávamos sobre o hibridismo entre ficção e documentário, a temporalidade que rege o filme também se produz entre o passado e o presente, ou seja, em uma zona intersticial em que os tempos continuamente se amalgamam, se confrontam, se interpelam. Essa zona, como nos lembra Didi-Huberman, tem um nome: memória.

Encontramo-nos aqui “precisamente onde o domínio do verificável se detém”, precisamente onde “começa a se exercer a imputação do anacronismo”: encontramos aqui diante de um tempo “que não é o tempo das datas”. Esse tempo que *não é exatamente o passado* tem um nome: é a *memória*. É ela que decanta o passado de sua exatidão. É ela que humaniza e configura o tempo, entrelaça suas fibras, garante suas

transmissões, consagrando-a a uma impureza essencial. É a memória que o historiador convoca e interroga, não exatamente “o passado”. Não existe história que não seja memorativa ou mnemotécnica: dizer isso é dizer uma evidência, mas é também deixar entrar o lobo no rebanho do cientificismo. Pois a memória é *psíquica* no seu processo, *anacrônica* nos seus efeitos de montagem, de reconstrução ou de decantação do tempo.

(DIDI-HUBERMAN, 2000, p. 37)

Ao narrar a história de Carapiru através de uma narrativa perspectivista, de uma teatralização do real e de uma temporalidade aos moldes do funcionamento mnemônico, Tonacci parece defender que não há possibilidade de uma entrada estritamente objetiva no passado. Se lembrarmos do quão esse passado pessoal de Carapiru está imbricado com a história nacional, podemos dizer que, em última instância, o filme aponta para a impossibilidade de a própria História ser retomada de maneira homogênea e cronológica. Nesse sentido, podemos estabelecer uma relação entre essa recusa de *Serras da Desordem* por uma representação temporal linear e uma série de trabalhos filosóficos – que vêm sendo elaborados pelo menos desde o final do século XIX – que procuraram repensar o conceito de História fundado pela modernidade.

Ressaltamos aqui, textos de Nietzsche (2003), Benjamin (2012) e Foucault (1979, 2013) que consistem em críticas pungentes a uma concepção positivista e teleológica da História, marcada por uma ideologia do progresso. No lugar disso, os autores procuram evidenciar a História como um fluxo heterogêneo, composto tanto de “longas durações” como de “acontecimentos singulares”; de eventos que se sobrepõem de maneira descontínua e, muitas vezes, contingente, ao invés de se sucederem em uma cadeia de causa e efeito. Nesse sentido, identificam como tarefa do historiador um trabalho de escansão do tempo, que leve em consideração as lacunas e sobras deixadas pelos enunciados históricos que se impõem como oficiais. Ou seja, trata-se de recusar veementemente uma postura de veneração do passado, que geralmente resulta em uma escrita histórica restrita a recapitulações e descrições exaustivas, para evidenciá-lo como um campo a ser continuamente retomado, problematizado, ressignificado e implicado no presente. O efetivo trabalho histórico seria, assim, aquele que “agita o que se percebia imóvel, [...] fragmenta o que se pensava unido; [...] mostra a heterogeneidade do que se imaginava em conformidade consigo mesmo” (FOUCAULT, 1979: 21); que se propõe a “escovar a história a contrapelo” (BENJAMIN, 2012: 13).

Não pretendemos, com essa aproximação, insinuar que *Serras da Desordem* equivale a uma prática historiográfica, ou que funciona como instrumento para uma escrita da História nesses moldes. Acreditamos que o diálogo, sem dúvida, frutífero, estabelecido entre o filme e o campo da História se dá na medida em que *Serras da Desordem* elabora uma “experiência de tempo” correspondente a essa concepção heterogênea da História. Referimo-nos, aqui, à ideia apresentada por Agamben em *Infância e História*:

Toda concepção da história é sempre acompanhada de uma certa experiência do tempo que lhe está implícita, que a condiciona e que é preciso, portanto, trazer à luz. Da mesma forma, toda cultura é, primeiramente, uma certa experiência de tempo, e uma nova cultura não é possível sem uma transformação dessa experiência. Por conseguinte, a tarefa original de uma autêntica revolução não é jamais simplesmente “mudar o mundo”, mas também e antes de mais nada “mudar o tempo”.

(2005: 109)

Sabemos que, no campo da filosofia, há uma quantidade significativa de estudos que buscaram elaborar conceitos de temporalidade que se desvinculassem da “representação vulgar do tempo como um *continuum* pontual e homogêneo” (AGAMBEN, 2005, pg. 109) – podemos pensar aqui em autores tão diversos como Nietzsche, Bergson, Heidegger, Ricoeur e Deleuze. E sabemos também, apoiados principalmente no estudo seminal de Deleuze (1985; 2007), como o cinema – e, em especial, o cinema dito moderno – se mostrou um meio especialmente potente para por em prática uma experimentação com esse tempo “não vulgar”. O cinema, com seu poder efetivo de concatenar ritmos distintos, aproximar distâncias, fragmentar e distender – ou seja, com suas infinitas possibilidades de montagem –, pode nos apresentar uma “imagem direta do tempo” (2007), ou seja, uma imagem que nos põe diante da complexidade, da heterogeneidade e da intensidade do tempo.

O que procuramos defender aqui – aliados a estudos desenvolvidos por Comolli (1997), Rancière (1997; 2001), Didi-Huberman (2010) e o próprio Agamben (1998) – é que, quando o cinema de viés documentário, ou cinema do real, se propõe a trabalhar com acontecimentos e vestígios do mundo histórico dentro de um regime narrativo temporalmente heterogêneo, ele pode nos fornecer uma “imagem direta” da temporalidade histórica entrevista pelos conceitos revolucionários de História desenvolvidos pelos autores supracitados.

Enquadramos *Serras da Desordem* nesse tipo de cinema, acreditando que, sem chegar a propriamente articular teses analíticas sobre os acontecimentos

narrados, o filme de Tonacci nos insere em uma experiência de tempo que nos instiga a repensá-los e atribuir-lhes novos sentidos. Ou seja, trata-se de uma articulação narrativa que, principalmente em função de seu lido com o tempo – o tempo das imagens e o tempo histórico –, estimula um posicionamento crítico frente aos enunciados estabelecidos como fatos e, conseqüentemente, convoca a criação de novas interpretações para os acontecimentos.

Como veremos, essa espécie de trabalho em conjunto com a História está fortemente presente em todas as estratégias usadas em *Serras da Desordem*. Por ora, nos ateremos às contribuições trazidas pelo método de reencenação.

1.3.1 As lacunas da história: a repetição e o espectador testemunha

Como afirmamos na introdução, a história pessoal de Carapiru integra um segmento sombrio da história nacional: o massacre de milhares de índios perpetrado pelas empreitadas desenvolvimentistas durante a Ditadura Militar durante a década de 70. E por sombrio nos referimos tanto ao horror do genocídio em si como ao fato dele ter sido, durante muito tempo⁹, silenciado, mantido às sombras, recalcado às zonas obscuras da história.

É nesse sentido que defendemos que reencenar o assassinato dos familiares de Carapiru, mais do que apenas representar uma etapa de sua trajetória, tem a importância de tornar visível uma lacuna da História. Assim, a opção pela reencenação extrapola a função meramente ilustrativa para se configurar em um posicionamento político: retomar o passado para performar o que permaneceu esquecido pelos enunciados históricos oficiais é, aqui, engajar-se em uma “oportunidade revolucionária na luta pelo passado oprimido” (BENJAMIN, 2012: 251).

A desventura pessoal de Carapiru reencenada aparece como um corte no fluxo da História, que força a interrupção necessária para revolver as ruínas deixadas pelo avanço desenfreado em direção ao “progresso”. Enquanto o trem cruza, veloz e implacável, o quadro, a mata e a advertência da FUNAI (v. Quadro de imagens I), Tonacci lhe vira as costas e se dedica a trazer à tona aquilo se passou à

⁹ Como também apontado na introdução, as atrocidades cometidas contra os índios durante a ditadura militar (assassinatos, torturas, arregimentações) é, hoje, um dos objetos de apuração do grupo de trabalho “Graves Violações de Direitos Humanos no Campo ou Contra Indígenas”, da Comissão Nacional da Verdade.

margem, o que ficou para trás em seu rastro. Aqui, o cinema põe em prática o desejo do anjo da história benjaminiano:

Há um quadro de Klee que se chama *Ângelus Novus*. Nese está desenhado um anjo que parece estar na iminência de se afastar de algo que ele encara fixamente. Seus olhos estão escancarados, seu queixo caído e suas asas abertas. O anjo da história deve ter esse aspecto. Seu semblante está voltado para o passado. Onde nós vemos uma cadeia de acontecimentos, *ele* vê uma catástrofe única, que acumula incansavelmente ruína sobre ruína e as arremessa a seus pés. Ele gostaria de deter-se para acordar os mortos e juntar os fragmentos. Mas uma tempestade sopra do paraíso e prende-se em suas asas com tanta força que o anjo não pode mais fechá-las. Essa tempestade o impele irresistivelmente para o futuro, ao qual ele volta as costas, enquanto o amontoado de ruínas diante dele cresce até o céu. É a essa *tempestade* que chamamos progresso.

(BENJAMIN, 2012:246)

A aproximação com as ideias propostas por Benjamin em suas teses sobre o conceito da História também se mostra especialmente fecunda se lembramos da recusa do filósofo ao suposto compromisso da História com a transmissão de uma verdade objetiva. Segundo Benjamin, “articular historicamente o passado não significa reconhecê-lo ‘tal como ele foi’” (2012: 243). A esta afirmação segue-se uma crítica à ciência histórica por ter se ocupado continuamente de uma transmissão dos acontecimentos orientada pelos “vencedores”. Subentende-se do desenrolar dessa análise uma lúcida consciência da arbitrariedade da escrita histórica, de que “sob a aparência da exatidão científica (...), delineia-se uma *história*, uma *narração* que obedece a interesses precisos” (GAGNEBIN, 2006: 40).

Nesse sentido, a tarefa do historiador revolucionário seria, não a de refazer o caminho do passado a partir da retomada daquilo que se lembra, do que circula nos enunciados oficiais, mas sim a de abrir-se “aos brancos, aos buracos, ao esquecido e ao recalcado, para dizer, com hesitações, solavancos e incompletude, aquilo que não teve direito nem à lembrança nem às palavras” (GAGNEBIN, 2006: 55).

Mas como trazer à tona aquilo a que foi negado qualquer direito de história, de registro, de transmissão? É aí que a arte pode aparecer como grande contribuinte desse trabalho histórico que não se curva à ditadura dos fatos, das provas e dos registros oficiais. A arte – e acreditamos que o cinema em especial – permite a (re)produção e a aparição do que foi recalcado, como apontado por Philippe Alain Michaud:

Conhecer historicamente é reviver. (...) Assim, o ativismo na história da arte consistirá, parafraseando o Marx dos *Manuscritos de 1844*, não mais em parafrasear o passado, mas em (re)produzi-lo. Essa concepção da história como repetição se abre, *in fine*, para o conceito de ficção teórica, uma

concepção da história como uma invenção autônoma na qual se apaga a distinção entre criação e produção do saber.

(2013: 322)

A arte pode, assim, devolver ao que permaneceu invisível e inaudito o direito à visibilidade e à transmissão – não uma transmissão que busque estabelecer novos fatos incontestáveis, mas uma transmissão que lance sobre o que permaneceu velado a quantidade de luz suficiente para abalar o curso supostamente natural da história, que permita o questionamento de suas “verdades”. A arte, em última instância, estimula e evidencia a dimensão criadora da escrita histórica.

Por isso o cinema nos parece um meio especialmente propício para esse exercício crítico: a natureza de suas imagens é fantasmática; é, a um só tempo, rastro do real e artifício. Tem, portanto, o potencial de provocar questões, articular sentidos, mas, ao mesmo tempo, de inviabilizar que eles se fixem como verdades dogmáticas.

Ainda à luz da análise de Jeanne Marie Gagnebin, atentemos para a opção de Benjamin pelo termo “articular”: “Nós *articulamos* o passado, diz Benjamin, nós não o descrevemos, como se pode tentar descrever um objeto físico” (2006: 40). Para além da recusa de uma pretensa objetividade, apontada pela autora, podemos subentender no termo uma convocação a um gesto de experimentação, de montagem com o passado – é necessário re-articular os eventos que o compõem e articular ele próprio com outros tempos. Assim, traçamos mais uma linha coincidente entre o trabalho histórico e a prática cinematográfica: suas potências efetivas residem nos gestos de montagem que lhes são inerentes, não em seu suposto poder de descrever/representar fidedignamente o real.

Em uma análise dos filmes de arquivo de Guy Debord, e sob declarada inspiração benjaminiana, Agamben identifica na montagem cinematográfica “dois procedimentos estilísticos, a interrupção e a repetição, relacionados, segundo ele, à função memorialista da imagem e ao seu caráter eminentemente histórico” (LEANDRO, 2010: 118). A repetição (que, no caso de *Serras da Desordem*, traduz-se na reencenação), longe de significar um retorno idêntico dos acontecimentos passados – ou seja, longe de significar uma descrição do passado “tal como ele foi” – permite uma atualização do passado que o torna novamente possível, aproximando-se, assim da memória, que “faz do fato encerrado um evento ainda em curso.” (AGAMBEN, 1995: 70).

Fazer do passado um evento ainda em curso é entendê-lo como um acontecimento que permanece como uma questão para o presente e que, portanto, ainda demanda ser encarado, pensado e trabalhado. Em *Serras da Desordem*, o “passado oprimido” trazido à tona é uma face da violência mais terrível que a humanidade pode cometer: aquela contra ela mesma. Nesse sentido, podemos estabelecer uma aproximação entre o que viemos analisando até aqui com o estudo de Sylvie Rollet sobre a abordagem do genocídio cambojano na obra *S 21*, de Rithy Panh, também trabalhado a partir do mecanismo de reencenação. Segundo Rollet, mais do que propor uma resposta à questão da “catástrofe antropológica provocada pela vontade genocida de separar a humanidade dela mesma” (2008: 1), o filme de Rithy Panh busca dar forma à catástrofe como uma questão, demonstrando que essa questão não concerne apenas aos envolvidos diretamente no genocídio – carrascos, sobreviventes, familiares dos assassinados – mas todos nós “que habitamos o mundo de depois” (2008: 4). Segundo a autora, a catástrofe deve ser exposta como algo que concerne diretamente àqueles que vivem hoje, no presente, principalmente porque ela, de algum modo ainda sobrevive:

“A despeito dos trabalhos dos historiadores e apesar da quantidade massiva de arquivos que os acusam, os crimes dos Khmers vermelhos, à diferença dos cometidos pelos nazistas, ainda não foram julgados. Os livros escolares de história cambojanos ainda não os mencionam.”

(ROLLET, 2008: 4)

Nesse sentido, a estratégia de repetição é convocada no cinema – seja pela montagem, seja pela *mise-en-scène* – em uma tentativa de atualizar o gesto histórico, de manifestar sua sobrevivência. “Ela [a repetição] dá uma nova chance ao passado e insiste no fato de que ele ainda não passou” (LEANDRO, 2010: 119). Por fim, ela permite uma transmissão da catástrofe da desumanização não como um fato encerrado no passado, mas como experiência e acontecimento no presente, tornando-nos contemporâneos a ela. A repetição tem, portanto, a potência política de engajar o espectador como testemunha.

No que concerne ao genocídio indígena, a necessidade de trazê-lo à tona como “nossa herança comum” (ROLLET, 2008: 3) talvez mostre-se ainda mais urgente. Não só os crimes ainda não foram julgados, como os arquivos que permitem sua investigação – assim como os interessados em fazê-la – ainda são escassos. Mais grave ainda, o modelo econômico desenvolvimentista que guardou grande parcela de responsabilidade direta nessa catástrofe permanece em voga

sem grandes mudanças e, assim sendo, os conflitos e as mortes permanecem como uma realidade, e uma realidade tratada por muitos ainda com certa indiferença ou naturalidade. Em outras palavras, a predominância, ainda hoje, de certo silêncio – no mínimo, no âmbito dos enunciados oficiais e na forma de conduzir as políticas públicas – sobre o assassinio indígena, ainda hoje perpetrado, aponta para uma manutenção, em geral, do índio como uma “vida matável” (AGAMBEN, 2007: 16), sem valor, passível de ser descartada – física e historicamente.

Em *Serras da Desordem*, o corpo e a presença opaca de Carapiru – mais do que a reencenação do massacre – surgem como eloquentes vestígios da catástrofe de desumanização. Ao por em prática a *mise-en-scène* da repetição através uma narrativa ficcionalizante, *Serras da Desordem* busca não apenas restituir uma possibilidade de transmissão ao que ficou soterrado, mas, sobretudo transmitir essa história derrotada em um regime de dimensões poéticas. Nesse sentido, talvez busque em seu espectador, para além do ato testemunhal, um engajamento afetivo, sensível.



Quadro de imagens I - Sequência do trem



1



2



3



4



5



6



7



8



9



10



11



12

Quadro de imagens II - (re)encontro com a família de Luiz Aires



Quadro de imagens III - Plano de abertura de Serras da Desordem



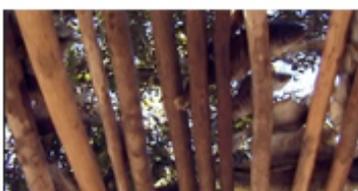
1



2



3



4



5



6



7



8



9



10



11



12



13



14



15



16



17



18

Quadro de imagens IV - Sequência da cozinha



1



2



3



4



5



6



7



8



9



10



11



12

Quadro de imagens V - Sequência do almoço

2. Corte no Arquivo: a arqueologia visual de *Serras da Desordem*

Como afirmamos no capítulo precedente, há um trabalho de abertura dos tempos em *Serras da Desordem* que permite desdobrar a experiência pessoal de Carapiru em outros sentidos, fazendo-a dialogar com outras dimensões históricas. Por trabalhar com personagens reais e, principalmente, por seu protagonista ser um sobrevivente de um genocídio histórico, os nexos que ligam a história particular dos homens ordinários à História, com H maiúsculo, já se encontravam latentes na própria *mise-en-scène*. Porém, é na forma com que o filme se apropria de um vasto material de arquivo, entremeando-o à narrativa do início ao fim, que esse diálogo se instaura de forma definitiva.

Se no decorrer do século XX (e de forma ainda mais acentuada no século XXI), assistimos a uma progressiva transformação do mundo em imagem, como desdobramento desse processo, a imagem adquiriu irrevogável estatuto histórico. Hoje, a imagem filmada é, ao mesmo tempo, “documento histórico e agente da História numa sociedade que a recebe, mas que também – e não se pode esquecer disso – a produz” (FERRO, 2010: 14). Nesse sentido, para se narrar e analisar qualquer evento histórico, é estritamente necessário levar em consideração a produção de imagens que passou inevitavelmente a acompanhá-lo. Ou seja, se a História e a memória são, cada vez mais, feitas com as imagens, através das imagens, nas imagens, é preciso que tal iconografia seja igualmente posta em questão quando nos dispomos a escavar e repensar os acontecimentos passados.

A seleção dos arquivos em *Serras da Desordem* parece ir ao encontro dessa ideia de uma análise histórica que não se faz mais separadamente de uma análise iconográfica. Como apontamos na introdução, estão presentes no filme imagens emblemáticas da cultura e da história do país, vindas das mais variadas procedências – filmes institucionais, documentários, ficções, reportagens televisivas – e apresentando diferentes recortes temporais – com destaque para as décadas de 70 e 80.

A heterogeneidade das fontes, a multiplicidade de tempos e a representatividade dos conteúdos das imagens de arquivo apontam, assim, para uma “consciência de que nossa história foi construída tendo a imagem como suporte involuntário da memória” (OLIVEIRA, 2008: 73), de que as várias identidades e projetos de Brasil sobrevivem, fantasmagoricamente, nas imagens produzidas e

reproduzidas tecnicamente ao longo do século. Nesse sentido, Rodrigo de Oliveira aproxima *Serras da Desordem* de

um filme etnográfico sobre a civilização brasileira do século XX, onde um grande painel da experiência nacional vai se montando a partir dos traços que ela deixou espalhados pelo caminho. Se estamos falando deste século, o século do cinema, um traço não é tanto a existência física de um objeto que carregue em si a história de um povo, mas a imagem desse traço, um dia registrada por alguma câmera, fotográfica ou cinematográfica.

(2008:72)

É importante ressaltar que, embora tais imagens sejam muito familiares ao imaginário nacional do homem branco, elas parecem, à primeira vista, passar ao largo da história pessoal de Carapiru. Pelo que acompanhamos de sua trajetória, temos a impressão de que ele não travou qualquer contato, não tomou nenhum conhecimento dos conteúdos e dos acontecimentos que tais imagens registram. São imagens, portanto, que concernem mais o próprio Tonacci, funcionando como comentários da instância narrativa, interferências diretas do diretor na história narrada, que a ramificam e desdobram em outros sentidos. Podemos dizer, nesse sentido, que a explicitação da mediação – abordada em nosso primeiro capítulo, no âmbito da *mise-en-scène* – se sustenta no trabalho de montagem.

Além disso, apesar de Oliveira usar o termo “painel”, deve-se enfatizar que não há nada de expositivo ou didático na forma com que a montagem retoma essas imagens. Os trechos de arquivo apresentam-se desprovidos de qualquer legenda explicativa e são quase sempre inseridos através de cortes desconcertantes, que instauram relações e sentidos inesperados entre as imagens, conferindo à apropriação dos arquivos uma acentuada dimensão poética – não porque essas imagens sejam dotadas de um lirismo, mas porque elas se articulam à narrativa segundo uma lógica não racional. Nesse sentido, concordamos com a afirmação de Luís Alberto Rocha Melo de que:

Em *Serras da Desordem*, o papel das imagens de arquivo não é conferir atestado de realidade ou servir de *ilustração documental*. Elas tampouco foram utilizadas como material de ‘cobertura’, expediente característico de reportagens. Antes de desempenharem funções explicativas, tais imagens são como que versos recortados e colados em um texto em prosa, ou como objetos em relevo dispostos sobre a superfície plana de uma pintura, ou ainda como deliberadas intervenções de ruídos elétricos sobre a linha melódica de alguma composição. As imagens de arquivo não surgem, portanto, para *ilustrar* a ação, mas para ampliar a nossa percepção do drama que se desenrola bem diante de nossos olhos.

(MELO, 2008: 35)

Podemos entrever nesta recusa do filme em utilizar as imagens de arquivo como representações neutras ou autenticações dos acontecimentos, uma

concepção crítica da imagem enquanto documento histórico, que remete aos estudos empreendidos por Foucault e por Le Goff, no campo da História. Por sua vez, a rede nada óbvia de conexões estabelecida por Tonacci sugere um entendimento da montagem como um modo de interpretação do mundo e da história “que não procura reduzir [sua] complexidade, mas mostrá-la, expô-la, desdobrá-la” (DIDI-HUBERMAN, 2013: 415). Assim, antes de partirmos para as análises dos diferentes gestos de retomada dos arquivos presentes no filme, gostaríamos de retomar brevemente alguns pontos das teorias desses três autores que inspiraram nossa leitura.

2.1. O gesto arqueológico e a montagem

Como apontado anteriormente, o século XX também presenciou, no âmbito dos estudos históricos, uma fértil produção teórica que buscou desmontar a concepção positivista de História com que se vinha trabalhando até então. Inevitavelmente, essa transformação da História enquanto conceito filosófico e enquanto prática de saber foi acompanhada por uma mudança nos estatutos e nos meios de abordagem de seus objetos de trabalho. Se a história não pode mais ser considerada como algo que se permite ler objetivamente – ou seja, se os “fatos históricos” são evidenciados como narrativas, ficções impostas e naturalizadas como verdades por determinados discursos de poder –, o documento histórico também não poderá mais ser abordado enquanto “evidência”, mas antes como vestígio desse processo de fabricação. Como colocado por Le Goff:

Do mesmo modo que se fez no século XX a crítica da noção de fato histórico, que não é um objeto dado e acabado, pois resulta da construção do historiador, também se faz hoje a crítica da noção de documento, que não é um material bruto, objetivo e inocente, mas que exprime o poder da sociedade do passado sobre a memória e o futuro (...).

(LE GOFF, 1990: 09-10)

Essa crítica do documento histórico, empreendida na segunda metade do século XX, tem como grande referência teórico-filosófica as reflexões e análises reunidas por Foucault em seu livro *A arqueologia do saber*, publicado em 1969. Segundo Foucault, o documento deve ser encarado não como uma reminiscência neutra do passado que serviria de instrumento para uma leitura objetiva da história, mas como um objeto complexo, atravessado de intencionalidades, constituindo-se, em última instância, em um instrumento de poder. Passa a ser, assim, o objeto

mesmo da análise historiográfica, demandando da nova história, um método arqueológico: uma descrição analítica intrínseca do documento, que investigue as condições de possibilidade de seu aparecimento e perpetuação, em detrimento de outros, assim como os mecanismos que o atribuíram a determinados enunciados entre tantos outros possíveis.

A história mudou sua posição acerca do documento: ela considera como sua tarefa primordial não interpretá-lo, não determinar se diz a verdade nem qual é seu valor expressivo, mas sim trabalhá-lo no interior e elaborá-lo: ela o organiza, recorta, distribui, ordena e reparte em níveis, estabelece séries, distingue o que é pertinente do não é, identifica elementos, define unidades, descreve relações. O documento, pois, não é mais para a história essa matéria inerte através da qual ela tenta reconstituir o que os homens fizeram ou disseram, o que é passado e o que deixa apenas rastros: ela procura definir, no próprio tecido documental, unidades, conjuntos, séries, relações.

(FOUCAULT, 2013: 7-8)

Le Goff retoma as análises de Foucault, enfatizando que a não neutralidade do documento o aproxima do monumento:

O documento não é inócuo. É antes de mais nada o resultado de uma montagem, consciente ou inconsciente, da história, da época, da sociedade que o produziram, mas também das épocas sucessivas durante as quais continuou a viver, talvez esquecido, durante as quais continuou a ser manipulado, ainda que pelo silêncio. (...) O documento é monumento. Resulta do esforço das sociedades históricas para impor ao futuro – voluntária ou involuntariamente – determinada imagem de si próprias. No limite, não existe documento verdade. Todo documento é mentira. Cabe ao historiador não fazer papel de ingênuo. (...) É preciso começar por desmontar, demolir esta montagem, desestruturar esta construção e analisar as condições de produção dos documentos-monumentos.

(LE GOFF, 1990: 547-548)

Essa desmontagem dos documentos-monumentos não se refere em absoluto a um processo investigativo que chegaria a uma verdade histórica antes velada. Trata-se antes de um processo de desnaturalização de discursos; pois ao desvincular as imagens de enunciados que as engessam, evidenciando o quanto esses enunciados são também constructos; ao retirá-las de seus contextos originais e dispô-las em novas séries associativas, reivindica-se a manutenção de uma abertura da imagem-documento a novos usos; o que, em último caso, abre o passado a novas leituras.

Interessa-nos, aqui, o fato de ambos os autores sugerirem, frente a essa nova concepção do documento, que a nova metodologia histórica deveria envolver uma prática de montagem (como podemos inferir das citações acima). Entretanto, essa montagem ainda se restringiria, majoritariamente, a um trabalho interno do

documento, para analisar suas condições de aparecimento, assim como elucidar os mecanismos de poder que o produziram e dele se apropriaram ao longo do tempo.

Didi-Huberman retoma o conceito de arqueologia trabalhado por Foucault para remetê-lo especificamente ao campo da história da arte. Porém, também inspirado pelo método heurístico empreendido por Warburg – o qual recuperamos brevemente em nossa introdução –, o historiador leva a relação entre montagem e arquivo ainda um pouco além.

Nas palavras do próprio Didi-Huberman, se para Foucault, saber é separar, para ele, “saber é saber separar para saber montar depois” (2010: 21). Ou seja, para que as imagens – campo que interessa particularmente ao historiador e também à nossa pesquisa – possam tornar legível o tempo e a história, é preciso um gesto duplo de montagem. Primeiramente, um corte, uma seleção dentre a infinidade de imagens disponíveis. Em seguida, uma operação de organização e conexão entre as imagens selecionadas – uma tomada de posição – que cria um efeito de legibilidade. O autor traduz esse duplo gesto no conceito de Atlas:

É o que chamo de Atlas. Isto é, nada absolutizar da memória. Sobretudo, não ter uma imagem única ou uma palavra única. E, além disto, não acreditar que tudo acumular nos faz recordar melhor. É por esta razão que falo de saturação. Entre as duas posições existe a prática de montagem, a prática do Atlas. Um Atlas é um corte no arquivo que torna visível, pela montagem, os elementos múltiplos de que nos servimos. Contra o inominável e o único, tratam-se de imagens múltiplas, e contra o arquivo e a saturação da memória, trata-se de uma escolha e de uma montagem.

(DIDI-HUBERMAN, 2010: 20)

2.2. Os vestígios da história: três reapropriações do arquivo

Podemos aproximar essa metodologia do atlas, baseada em um corte no arquivo e na subsequente montagem dos elementos selecionados, do modo como Tonacci e Cristina Amaral se reapropriam das imagens de arquivo em *Serras da Desordem*. Frente ao vastíssimo acervo que tinham pela frente, a seleção efetuada pelo diretor e pela montadora evidencia que a compilação de imagens presente no filme é tudo, menos aleatória.

Ou seja, é possível depreender, a partir dos trechos selecionados, o que orientou o trabalho arqueológico realizado com as imagens-documento que o diretor e a montadora tinham diante deles. Porém, para fundamentarmos essa afirmação, é preciso estender esse gesto arqueológico ao nosso próprio trabalho de pesquisa, apresentando aqui alguns detalhes sobre as fontes de onde essas imagens foram

extraídas, assim como dos eventos históricos registrados por elas – informações que o filme não nos fornece¹⁰.

Como afirmamos anteriormente, os arquivos entram no filme como se fossem comentários, como se instituísem um diálogo – *a posteriori* e exclusivamente através de imagens – entre a instância narrativa (intelectual, branca) e o universo filmado. A sensação que temos é que cada uma das etapas da trajetória de Carapiru, aciona e convoca determinadas imagens na memória audiovisual de Tonacci e Cristina Amaral e essas imagens vão sendo entremeadas à narrativa, seguindo a mesma lógica digressiva e ramificada do funcionamento mnemônico.

Podemos perceber, em meio a essa seleção, um diálogo com a própria produção cinematográfica engajada do período em que se passaram os eventos da história de Carapiru. Por exemplo, há trechos retirados de documentários emblemáticos sobre a militância dos operários metalúrgicos no contexto da ditadura, como *Braços cruzados, máquinas paradas* (1979), de Roberto Gervitz e Sergio Segall e *Linha de montagem* (1982), de Renato Tapajós. Estão presentes também excertos de alguns dos documentários feitos no período da abertura política, como *Jango* (1984), de Silvio Tendler e *Céu Aberto* (1985), de João Batista de Andrade, que buscavam cumprir um papel de restituição da memória histórica, de janela para o passado recente de suspensão democrática (MARTINS & MACHADO, 2014b). Por fim, vale ressaltar a presença de *Iracema: uma transa amazônica* (1974), de Orlando Senna e Jorge Bodanzky, única ficção a figurar na seleção de Tonacci e Cristina Amaral que, para além de sua grande importância enquanto crítica política, consiste em um filme aparentado do próprio *Serras da Desordem*, por misturar procedimentos documentários e ficcionais, e abordar um contexto sócio-geográfico semelhante. Essa produção é posta em relação com materiais jornalísticos, peças institucionais e propagandas do governo, como se o embate político fosse de certa forma transposto para o campo das imagens.

Ao longo do filme, entretanto, essa variedade de fontes pode ser apenas inferida pelo espectador: o contraste de texturas e composições visuais, assim como a presença de alguns planos (Lula discursando para os metalúrgicos em greve) e figuras emblemáticas (Peréio e Edna de Cássia em cena como Tião e Iracema; repórteres conhecidos da TV Globo) sugerem ao olhar mais atento – e familiarizado

¹⁰ Há, evidentemente, uma relação de todas as fontes utilizadas nos créditos finais do filme, porém não há como saber, apenas a partir dessa lista, de onde exatamente cada imagem foi retirada.

com a história do cinema nacional – a procedência heterogênea dos arquivos ali reunidos. Ou seja, as imagens não são acompanhadas de qualquer legenda ou comentário explicativo que as remeta aos seus materiais de origem.

Por um lado, podemos ver nessa recusa da identificação a manutenção de uma resistência do filme a se articular como uma narrativa informativa; por outro lado, ao aparecerem descoladas de seus referenciais, as imagens garantem sua potência autônoma e conectiva, ou seja, sua possibilidade de sofrerem um desvio e passarem a integrar novos regimes de inteligibilidade – diversos do que lhes conferia seus materiais de origem –, ganhando, assim, novos sentidos.

É importante apontar também que os arquivos são apropriados e expostos no filme realmente enquanto vestígios da história, ou seja, em sua natureza fragmentada, incompleta, frágil. Nesse sentido, não só consistem em imagens “de arquivo” – por serem originárias de outros materiais que não o próprio filme –, mas cada uma, isoladamente, pode ser vista como uma “imagem-arquivo”, no sentido atribuído por Didi-Huberman e retomado por Consuelo Lins e Luiz Rezende: “uma imagem indecifrável e sem sentido enquanto não for trabalhada na montagem” (2009: 110). Podemos perceber que nenhum dos trechos de arquivo utilizados em *Serras da Desordem* pretende “valer por si só”; eles sempre aparecem trabalhados por um agenciamento bastante evidente e preciso, que confere às imagens determinados efeitos de legibilidade.

Podemos reconhecer em *Serras da Desordem* três modos diferentes de apropriação dos arquivos, ou seja, três procedimentos de montagem, que instauram, portanto, três efeitos de leitura distintos. Em um primeiro momento, uma grande variedade de imagens emblemáticas (quase imagens-clichês) da cultura e da história nacional aparece reunida em um clipe de aproximadamente quatro minutos de duração; em seguida, ao longo do bloco central da narrativa (passado na comunidade de Santa Luzia, na Bahia), há uma série de *inserts* de planos oriundos de filmes documentários nacionais antigos; por fim, no terceiro bloco (passado em Brasília), trechos recuperados das reportagens televisivas que noticiaram a história de Carapiru no final da década de 80 são intercalados às sequências filmadas por Tonacci. Os subcapítulos a seguir dedicam-se a analisar cada um desses procedimentos de montagem.

2.2.1. O clipe do “Brasil Grande”

Como descrito no capítulo anterior, a reencenação da trajetória de Carapiru salta da fuga no Maranhão, logo após o massacre, para o momento de aproximação com a comunidade de Santa Luzia, na Bahia, dez anos depois. Esse tempo de errância pelas serras centrais do país permanece como uma lacuna, um intervalo que é preenchido, na narrativa, por uma longa sequência de imagens de arquivo. A sequência abarca, majoritariamente, registros da ocupação desenvolvimentista da área interseccional dos estados do Pará, Maranhão e Tocantins, durante as décadas de 70 e 80, unidos a imagens emblemáticas de acontecimentos sócio-políticos dessa mesma época e a representações clichês da cultura nacional (carnaval, futebol). À primeira vista, portanto, ela esboça um contexto histórico e geográfico para a trama que vinha sendo narrada. Insistimos no termo “esboça” porque, como veremos a seguir, essas imagens “representativas” são apresentadas de maneira extremamente fragmentada e não cronológica, o que põe em risco seu bom funcionamento enquanto contextualização, ao mesmo tempo em que alça as conexões entre as imagens a sentidos mais amplos.

A última imagem que vemos do índio em fuga é um plano longo (aproximadamente um minuto) e silencioso, filmado em preto e branco, em que o jovem homem atravessa com cuidado uma cerca de arame farpado e segue caminhando, distanciando-se da câmera até sumir em meio a um alto matagal. Um corte seco introduz a sequência de arquivos, que se inicia com vários planos curtos, a cores, de árvores sendo derrubadas. Na banda sonora, ouvimos os ruídos das serras elétricas e das sucessivas quedas das árvores, acompanhados de uma trilha composta apenas pela marcação uniforme de um surdo. Em um dado momento, a montagem introduz, por um corte em fusão, um registro filmado da morte do líder revolucionário Carlos Marighella¹¹. Em seguida, mais um plano de um grande tronco tombado ao chão. Os sons diegéticos, em alto volume, unidos à marcação grave e regular do surdo, assim como o próprio conteúdo das imagens, sustentam a tensão e o clima trágico que já vinham envolvendo a narrativa até então, com o assassinato dos índios e a fuga incerta do sobrevivente.

¹¹ Retirado de *Jango* (Silvio Tendler, 1984)

A montagem prossegue para outro plano: um índio, com o rosto colado à câmera, encara diretamente a objetiva, sorri e envolve a lente com as mãos¹². A transição para essa imagem promove uma leve perturbação na sequência; há uma leveza na feição curiosa e sorridente do índio, que contrasta com as visões de destruição e violência trazidas pelos fragmentos anteriores. A música acompanha esse desvio: no exato momento do corte, um repique se soma ao surdo e a suposta trilha de suspense se revela como sendo a introdução de um samba instrumental¹³.

A partir daí, múltiplas imagens de arquivo se sucedem em ritmo sincopado: registros da construção da Transamazônica e da Estrada de Ferro dos Carajás; atividades de extração madeireira e de mineração; queimadas para agropecuária; o garimpo em Serra Pelada; catadores de lixo; o massacre de Eldorado dos Carajás; interiores de igrejas barrocas; imagens da hidrelétrica de Tucuruí (PA) e da visita de um grupo de Kaiapós às instalações da usina; atividades metalúrgicas; a procissão do Círio de Nazaré e estádios de futebol lotados; movimentos sindicais, manifestações nas ruas e conflitos entre civis e policiais militares; o velório de Tancredo Neves; o episódio de agressão do Gal. Newton Cruz a um jornalista; filmagens aéreas de arranha-céus e de favelas; movimentações nos deques de exportação; bailes e desfiles de carnaval; praias lotadas e o Cristo Redentor. (v. Quadro de imagens VI, partes 1 a 5)

A montagem opera ora por cortes secos, ora por cortes em fusão e por sobreposições. Enquanto as imagens se sucedem, os demais instrumentos (tamborins, agogô, chocalhos, cavaquinho, violão e cuíca) vão sendo, um a um, acrescentados à trilha. O samba, que começara tímido, com pouca variação de notas, se encorpa gradativamente até adquirir uma melodia dinâmica e imponente que passa, então, a reger a cadência dos cortes das imagens. A música termina em *fade-out*, com a retirada progressiva dos instrumentos, enquanto um pequeno conjunto de imagens em preto e branco – planos gerais de serras envoltas em neblina, cuja textura sugere tratar-se de material mais antigo do que o apresentado até então – encerra a sequência de arquivo.

Lentamente, a montagem introduz em fusão um plano encenado de Carapiru – agora já interpretado pelo próprio – correndo em uma estrada. Analogamente à

¹² Retirado de *Os Arara* (Andrea Tonacci, 1981-83)

¹³ Composição original de Ruy Weber, assim como todos os outros motivos musicais que integram a trilha sonora.

cena que precedia a sequência de arquivos, trata-se de um plano longo, silencioso e incerto – durante vinte e cinco segundos, assistimos Carapiru correr em uma estrada deserta, da qual não se vislumbra o fim. Enquanto dura a fusão, entreouvimos ainda um resquício da marcação do surdo, mas assim que a imagem se estabiliza, passamos a escutar apenas seus passos na terra batida.

A coincidência precisa entre as durações da trilha e a da apresentação das imagens, assim como o espelhamento entre a cena que precede e a que sucede a compilação de arquivos, confere à sequência uma qualidade de clipe musical, que guardaria uma unidade e uma autonomia em relação ao restante da narrativa. O ritmo ágil e fragmentado com que os trechos são montados reforça essa ideia: a sequência dura aproximadamente quatro minutos e meio e é composta por 175 planos – apenas oito deles têm duração superior a cinco segundos.

Além de serem muito numerosos, praticamente todos os planos consistem em manifestações intensas de movimento, sejam movimentos externos, realizados pela câmera – a maior parte dos trechos escolhidos são filmados em *travelling* –, sejam internos – os conteúdos enquadrados dividem-se, majoritariamente, entre atividades vigorosas dos corpos e a velocidade mecânica e implacável das máquinas. Ou seja, trata-se de uma montagem afinada com a dinâmica febril e o estímulo visual frenético típicos da linguagem dos videocliques e da publicidade.

Em texto publicado na revista *Devires* (2007), Comolli propõe uma análise de alguns recursos de articulação e transição que se tornaram recorrentes na montagem de filmes documentários, buscando elucidar os efeitos de cada um desses mecanismos no que concerne à fruição do espectador. Partindo do exemplo paradigmático de *Tiros em Columbine* (Michael Moore, 2002), o autor aponta para o estabelecimento de um primado da fragmentação e da agilidade como padrão da indústria audiovisual. “O modelo dessa montagem seria o clipe publicitário, e o modelo do modelo, este está no gesto do zapeador” (COMOLLI, 2007: 16). De prática do telespectador, o *zapping* teria migrado para o interior dos próprios programas, figurando, primeiramente, como princípio estrutural de clipes e de anúncios para, a seguir, ser absorvido pelas linguagens televisiva e cinematográfica como um novo padrão estético e narrativo.

Passar, partir, retornar, repassar. Não continuar no lugar, numa duração, numa cena, num cenário, numa ideia, num tema, num motivo, numa reflexão, num argumento, mas ir e vir, começar e terminar. Mas também: chocar com cortes repetidos, impor afirmações, multiplicar as imagens-choque, fragmentar as pequenas frases, fazer brilhar toda uma explosão de

planos curtos, de *planos-clipe*, jogar com os efeitos de montagem como numa plataforma de jogo ultra-rápido. Permanente poeira nos olhos da *montagem espetacular*. (...) Tocar em tudo para não tocar em nada. Saltar é uma forma de evitar. (COMOLLI, 2007: 15-16)

“Saltar é uma forma de evitar”: os programas televisivos e filmes que operam dessa forma quase sempre passam ao largo da densidade e da complexidade do mundo, construindo-o e entregando-o ao espectador como uma realidade excessivamente esquematizada. Ao espectador, é inviabilizada qualquer possibilidade de trabalho subjetivo com as imagens. A velocidade febril dos cortes e da transmissão de informações impede que as imagens se fixem – tanto na tela de projeção como na tela mental do espectador. “Essa cintilação impede qualquer possibilidade de *olhar*” (COMOLLI, 2007: 18), ou seja, qualquer possibilidade de interpelar, questionar e elaborar as imagens. O lugar de interlocução destinado ao espectador é enfraquecido, correndo o risco de se reduzir a um espaço de consumo de efeitos visuais e sonoros. Por fim, o estabelecimento da precipitação e da volatilidade como novos padrões para os materiais audiovisuais acaba por moldar, gradativamente, o próprio olhar do espectador, que se torna também acelerado, ávido por narrativas tão breves quanto visualmente dinâmicas e excitantes. É nesse sentido que Comolli reconhece o estabelecimento do *zapping* como “programa de visão”. (2007: 18)

Para que uma imagem seja verdadeiramente experimentada, é preciso, antes de tudo, dar tempo ao olhar que se debruça sobre ela. E é justamente o tempo que tem sido cada vez mais suprimido, condensado e estilhaçado, seja na elaboração das narrativas, seja na experiência perceptiva. Acostumado ao frenesi da proliferação infinita das imagens, o olhar do espectador muitas vezes precisa ser reeducado para que consiga se engajar efetivamente em experiências que fujam à pressa e à impaciência contemporâneas habituais. Como apontamos no capítulo anterior, Tonacci e Cristina Amaral demonstram plena consciência dessa necessidade. Por isso o começo “longo e lento” de *Serras da Desordem*, nas palavras do próprio diretor. O filme precisava criar as condições de olhar e de escuta requeridas pelo tipo de experiência que se propunha a narrar; imergir o espectador em outro regime de temporalidade.

Nesse sentido, poderíamos enxergar o clipe de imagens de arquivo como um corpo estranho que irrompe na narrativa de *Serras da Desordem*. O ritmo frenético que rege sua montagem destoa do estiramento temporal e da rarefação de grandes

acontecimentos que predominam no restante do filme – e que vínhamos defendendo, até aqui, como condição primordial para que a relação com o outro fosse estabelecida e para que o trabalho com as imagens por parte do espectador ocorresse. Entretanto, como buscamos defender a seguir, essa aproximação com a linguagem do videoclipe não se confunde, em absoluto, com a “estética de abreviação” criticada por Comolli (2007: 23). Tonacci e Cristina Amaral se apropriam da “forma clipe” – construção visual banalizada e, a princípio, não problemática – para convertê-la em um recurso crítico. Vislumbram em seu mecanismo de funcionamento, baseado na multiplicação dos cortes e, portanto, no esfacelamento do tempo, um meio propício para mostrar a História enquanto turbilhão, repleta de ambiguidades e imbricações de tempos diversos.

Para esclarecermos como se dá esse gesto de montagem e divisar seus desdobramentos, é necessário retornarmos aos arquivos que compõem o clipe, para esmiuçar algumas particularidades de seus conteúdos. Primeiramente, é importante lembrar que os eventos abarcados pela sequência não estão circunscritos aos dez anos de deambulação de Carapiru (1977-87). Por exemplo, Marighella (Quadro VI, fot. 11) foi assassinado em 1969; as obras de construção da Transamazônica foram iniciadas em 1970, sendo a rodovia inaugurada em 1972 (Quadro VI, fot. 15); o massacre de Eldorado dos Carajás (Quadro VI, fot. 45) por sua vez, ocorreu só em 1996; por fim, os planos que encerram a sequência (Quadro VI, fot. 88 e 89) são trechos de *Ao redor do Brasil*, filme expedicionário filmado pelo Major Thomaz Reis, em 1932¹⁴. Esse reconhecimento inviabiliza, de saída, uma leitura que restringiria o clipe à função de elipse ou de ilustração precisa dos eventos nacionais que se desenrolavam paralelamente à trajetória solitária de Carapiru. Não se trata apenas de um “enquanto isso...”, mas de um “antes disso, enquanto isso e depois disso”.

Além de extrapolarem o limite dos dez anos, os acontecimentos trazidos à tona por essas imagens são apresentados de forma extremamente fragmentada (como descrevemos, trata-se de planos muito breves) e não são encadeados de forma linear, ou seja, o clipe não busca retomar a História como uma sucessão cronológica de eventos, mas antes tornar visível sua essência “turbilhonante”.

Na ocasião de uma entrevista (TONACCI; AMARAL, 2008), Cristina Amaral definiu o clipe de arquivos como sendo a visão da “desconstrução de um país, da

¹⁴ Curiosamente, são essas mesmas imagens que encerram o filme original.

história de um país”, como se fosse “um filme rodado ao contrário”. Podemos remeter a primeira declaração da montadora à capacidade que a imagem teria de “desmontar a história”, como defendido por Didi-Huberman. Segundo o historiador, o termo *desmontar* deve ser tomado em uma dupla acepção. Em um primeiro sentido,

o ato de desmontar supõe um desconcerto, uma queda: uma imagem que me desmonta é uma imagem que me paralisa, me desorienta, uma imagem que me joga na confusão, que me priva momentaneamente de meus meios, que faz eu me sentir sem chão. (...) Mas *a imagem desmonta a história* em outro sentido: ela a desmonta como desmontamos um relógio, ou seja, como separamos minuciosamente as peças de um mecanismo. Nesse momento, certamente o relógio deixa de funcionar. Essa interrupção entretanto (...) envolve um efeito de conhecimento que seria impossível de outra forma. Tal é o duplo regime que descreve o verbo *desmontar*: de um lado, a queda turbilhonante, e do outro o discernimento, a desconstrução estrutural.

(2000: 120)

A impressão que temos do clipe é justamente essa. Por um lado, seu ritmo vertiginoso e a violência com que ele irrompe na narrativa nos desconcertam. Por outro, a profusão de arquivos e as conexões flutuantes traçadas entre eles permitem que o clipe seja lido como uma disposição, em uma mesa de montagem, das várias imagens (peças, mecanismos) que forjaram as identidades do país.

No que concerne a segunda declaração, gostaríamos de propor a seguinte interpretação: ainda que o clipe se encerre com imagens do Major Thomaz Reis (as mais antigas de todo o acervo de materiais utilizado em *Serras da Desordem*), “rodar ao contrário” não designaria um retorno às origens (seja do cinema, seja da história), mas antes algo como o “escovar a história a contrapelo” benjaminiano (BENJAMIN, 2012: 245).

Dentre os reconhecimentos envolvidos no trabalho do historiador, ou cineasta, que escova a história a contrapelo, está a íntima convivência entre progresso e catástrofe. Nesse sentido, Benjamin afirma:

Nunca houve um documento da cultura que não fosse simultaneamente um documento da barbárie. E, assim como o próprio bem cultural não é isento de barbárie, tampouco o é o processo de transmissão em que foi passado adiante.

(2012: 245)

Mais uma vez, é precisamente essa consciência que parece orientar a montagem do clipe de *Serras da Desordem*. Seu inventário vertiginoso faz conviver imagens do progresso e da cultura e imagens de violência e de barbárie (ouro nas igrejas barrocas e garimpeiros em Serra Pelada; carnaval e repressão da polícia militar; crescimento da indústria e florestas desmatadas, etc). Podemos dizer que

esse trabalho de polarização se estende à edição de som da sequência. Os sons originais das imagens mantidos (e ressaltados pela mixagem de som) se restringem aos ruídos das máquinas, aos barulhos das explosões e dos tiros, e ao burburinho ou grito das multidões. Como se alheio a esses ruídos e ao conteúdo de destruições, misérias e violências retratado por várias das imagens, o samba segue evoluindo, conferindo à compilação uma euforia e um teor de grandiosidade que, por vezes, soam como um ufanismo esquizofrênico.

Por fim, podemos pensar a violência contida no clipe em um sentido performativo. Da mesma forma que a vida de Carapiru foi atropelada, cindida pelo “progresso”, o clipe violenta a narrativa. Por isso, também, é importante que ele se faça em um ritmo tão diverso do restante das sequências. Porém, uma vez rasgando a narrativa, o intervalo aberto não será preenchido por um desfile de imagens comemorativas do passado – ou de um projeto de país do passado. A montagem benjaminiana (ou agambeniana, sob inspiração de Benjamin) de *Serras da Desordem*, mais uma vez, promove uma “interrupção revolucionária”, para que se possa pensar criticamente a história. O clipe é, assim, muito menos uma elipse do que uma suspensão da narrativa, um corte que “manda pelos ares o *continuum* da história” (BENJAMIN, 2012: 250).



1



2



3



4



5



6



7



8



9



10



11



12



13



14



15



16



17



18

Quadro de imagens VI - Clipe "Brasil Grande" pt. 1



19



20



21



22



23



24



25



26



27



28



29



30



31



32



33



34



35



36

Quadro de imagens VI - Clípe "Brasil Grande" pt. 2



37



38



39



40



41



42



43



44



45



46



47



48



49



50



51



52



53



54

Quadro de imagens VI - Clipe "Brasil Grande" pt. 3



55



56



57



58



59



60



61



62



63



64



65



66



67



68



69



70



71



72

Quadro de imagens VI - Clipe "Brasil Grande" pt. 4



73



74



75



76



77



78



79



80



81



82



83



84



85



86



87



88



89



90

Quadro de imagens VI - Clipe "Brasil Grande" pt. 5

2.2.2. Os *inserts*

O segundo modo de apropriação das imagens de arquivo, em *Serras da Desordem*, se dá por meio de *inserts*, ou seja, inserções breves de planos procedentes de outros materiais, na narrativa do filme. Essas inserções concentram-se basicamente no bloco narrativo central do filme, que compreende as breves cenas de perambulação solitária de Carapiru e o período passado na comunidade de Santa Luzia. Como todos os *inserts* parecem compartilhar de uma mesma lógica de montagem, primeiramente enumeraremos os momentos de aparição de cada um, para depois prosseguirmos à análise.

A primeira inserção surge durante uma sequência de Carapiru vagando sozinho, pouco antes de encontrar a comunidade de Santa Luzia. Em um dado momento, o personagem se aproxima de uma cachoeira e pára diante dela para observá-la. A ação é rodada em preto e branco em meio a uma mata densa que nos impede de ver com clareza a cachoeira. A montagem introduz, então, através de um corte seco, um plano, também em preto e branco, de uma queda d'água que, em função de seu enquadramento, parece representar o objeto do olhar de Carapiru. Porém, a textura radicalmente diferente da imagem denuncia que se trata de um plano proveniente de um filme antigo, provavelmente do período silencioso. De fato, trata-se de mais um trecho retirado de *Ao redor do Brasil* (Thomaz Reis, 1932). Passados alguns segundos, a montagem efetua uma transição em fusão de volta para um plano filmado de *Serras da Desordem*, que inicialmente enquadra a cachoeira e depois realiza um *travelling* para enquadrar Carapiru, sentado diante da paisagem.

Os demais trechos de arquivo aparecem entremeados às sequências que registram o cotidiano na comunidade rural. A sequência do almoço – desde seu preparo até a refeição em si – é intercalada com excertos do curta-metragem documental *A cabra na região semi-árida*, de 1966, dirigido por Rucker Vieira. O filme original acompanha um dia no sertão semi-árido, descrevendo as várias utilidades dos caprinos para a vida doméstica e a economia local.

Logo após a sequência do almoço, são inseridos trechos de *O homem de couro*, curta documental de Paulo Gil Soares (1970), que aborda a figura do vaqueiro dentro do contexto da zona rural – sua posição hierárquica, sua dimensão mítica, suas principais atividades e responsabilidades. Os trechos selecionados por

Tonacci consistem em planos-detalhe de um vaqueiro vestindo seus apetrechos e são seguidos por uma imagem de Luiz Aires, também vestido com um uniforme de vaqueiro. Nesta breve sequência ainda são inseridos outros planos de *A cabra na região semi-árida*.

Por fim, na sequência passada na escola, em que Carapiru e Possuelo (recém-chegado em Santa Luzia para buscar o índio) acompanham uma aula com as crianças da comunidade, é inserido mais um trecho de *Ao redor do Brasil* (1932, Thomaz Reis) – no qual vemos uma classe escolar composta apenas por crianças indígenas e dois homens de pé, aparentemente fardados – e de dois trechos de *Jornal do Sertão* – curta documental de 1970, dirigido por Geraldo Sarno, sobre a tradição e a importância cultural da literatura de cordel na vida sertaneja.

Como podemos ver nos quadros de imagens IV, V, VII, VIII e IX, esses trechos de arquivo são todos inseridos de forma a estabelecer um paralelismo em relação aos planos filmados por Tonacci. A montagem explora as afinidades temáticas, gráficas e gestuais guardadas entre os planos e é difícil, em um primeiro momento, extrairmos qualquer sentido mais preciso dessas associações, para além de sua proximidade estética. Nesse sentido, podemos dizer que a montagem opera, nesses trechos, por uma lógica “paratática” (RANCIÈRE, 2003: 58), que rege a conexão entre as imagens a partir de “uma potência de contato, não de tradução ou explicação” (RANCIÈRE, 2003: 65). Entretanto, reconhecer essa lógica de encadeamento mais sensível do que racional ainda é pouco para dimensionarmos o que nos parece estar em jogo na inserção dessas imagens.

O que chama a atenção na seleção dos arquivos e na forma com que eles são inseridos é que, mais do que evidenciar uma afinidade, elas sugerem uma intenção deliberada da montagem em estabelecer um *raccord* impossível entre essas imagens. Nesse sentido, é importante apontar, por exemplo, que o plano da queda d’água extraído do filme de Reis sofreu uma inversão de seu enquadramento original (v. detalhe no Quadro VII) para acentuar sua “correspondência” com o plano da cachoeira filmado por Tonacci.

Esse esforço evidente em estabelecer uma continuidade entre elementos heterogêneos permite que, a um só tempo, se materializem aos olhos do espectador a distância irreduzível e o parentesco inegável entre essas imagens. Talvez seja o momento do filme em que se vê de forma mais explícita o que definíamos como intervalo em nossa introdução: fazer ver a distância para, em seguida, tecer uma

relação. Podemos aproximar essa operação de montagem efetuada em *Serras da Desordem* da ideia de uma “montagem da memória” ou de um “*raccord* de lembrança”, presente no cinema de Chris Marker e recuperado por Barbara Lemaître em sua análise do filme *Sans Soleil* (1983):

Esse ‘*raccord* de lembrança’ permite atravessar a lacuna entre dois motivos, duas imagens, dois tempos, dois espaços, dois pontos de vista ou ainda dois acontecimentos, em princípio distantes ou desconectados radicalmente. Ela pode ser induzida por um comentário ou por um parentesco visual, e ela é mais ou menos explícita. (...) Ao *raccord* clássico que reduz ou elimina a distância entre dois planos — pela semelhança de um momento, pela lógica de um olhar —, Marker opõe o intervalo, ou seja, uma construção que leva em conta a distância, reconhecendo-a e enfatizando-a. A sede, por duas vezes, mas não a mesma sede. (...) Mas esse *raccord*, daí a sua originalidade, não procura preencher a distância entre essas zonas nem atenuá-la. A montagem a torna visível e a exhibe. Entretanto, esse *raccord* não é da mesma ordem do que se costumou chamar de falso *raccord*: não enfatiza tanto a artificialidade e a restrição do contínuo sobre o descontínuo, mas aproxima, apesar de tudo, ordens e coisas dessemelhantes. Ela não é um fator de destruição da continuidade, mas um instrumento criador de outra continuidade, mais ou menos secreta, fundada sobre indivisíveis ligações.

(2012: 39-42)

Trata-se, portanto, de uma montagem cujo mecanismo se assemelha ao funcionamento da memória, aproximando elementos e tempos heterogêneos. No caso de *Serras da Desordem*, poderíamos dizer que é a memória do próprio cinema que emerge na narrativa, na forma de *flashes*, ou lampejos, como se fantasmas da história do cinema nacional se desprendessem das cenas filmadas por Tonacci; ou, como se em uma espécie de *déjà vu*, as imagens de *Serras da Desordem* invocassem outros momentos em que (quase) os mesmos gestos (a escrita, por duas vezes, mas não a mesma escrita), paisagens (a cachoeira, por duas vezes, mas não a mesma cachoeira) e personagens (o vaqueiro, por duas vezes, mas não o mesmo vaqueiro) tivessem despertado o interesse de uma câmera, de um olhar...

Cumpramos ressaltar a significância histórica dos filmes originais de onde foram retirados os trechos. *Ao redor do Brasil*, já citado anteriormente em nosso texto, consiste em um dos primeiros filmes etnográficos realizados no Brasil e ainda traz, implicitamente, à tona o histórico indigenista militaresco que abordávamos em nossa introdução – já que as filmagens de Reis consistem em registros das expedições integracionistas comandadas pelo Marechal Cândido Rondon.

Rucker Vieira, diretor, fotógrafo e montador de *A cabra na região semi-árida*, havia fotografado também o paradigmático *Aruanda* (Linduarte Noronha, 1960), documentário tido como precursor da estética que marcaria o cinema novo. Sobre a

fotografia de Vieira, Glauber comenta: “sua luz é dura, crua, sem refletores e rebatedores, princípios da moderna escola de fotografia cinematográfica do Brasil” (ROCHA, 2003: 146).

Por fim, *O homem de couro* e *Jornal do Sertão* integram um grupo de filmes reunidos sob o título “A condição brasileira”, produzidos no contexto da Caravana Farkas – conjunto de documentários produzidos por Thomaz Farkas entre 1964 e 1969 – compreendendo uma série de curtas-metragens documentais sobre a cultura popular nordestina. Muitos dos curtas integrantes desse projeto apresentaram desvios em relação ao modelo de documentário expositivo e sociológico predominante na época (Cf. RAMOS, 2007).

Assim, se o clipe de arquivos desdobrava, a partir da história pessoal de Carapiru, um período, ou alguns aspectos, problemáticos da história nacional oficial, podemos dizer que os *inserts* desdobram, a partir da narrativa específica de *Serras da Desordem*, se não a história do cinema nacional, pelo menos a do cinema documentário nacional. Nesse sentido, podemos remeter os efeitos dessas inserções em *Serras da Desordem* à afirmação de Youssef Ishaghpour – tendo em mente o cinema de Godard e, especialmente, o projeto *História(s) do Cinema* – de que o cinema é a única arte que pode contar sua própria história a partir, simplesmente, de citações autorreferentes, ou seja, simplesmente por meio da reapropriação de trechos dos próprios filmes. (GODARD; ISHAGHPOUR, 2005).

2.2.3. A presença da TV

Nosso último ato de análise se debruça sobre os trechos de reportagens e noticiários televisivos reapropriados por Tonacci. Essas imagens de arquivo são inseridas no filme de duas formas. Ora são usadas diegeticamente, como elementos internos à *mise-en-scène* – ou seja, os personagens aparecem assistindo à televisão e a câmera registra aquilo que eles vêem –, ora os trechos aparecem intercalados às imagens filmadas. Vale ressaltar que as imagens televisivas só começam a ser utilizadas no filme a partir do momento em que Carapiru chega à Brasília e, também a partir desse momento, não há mais inserção de nenhuma imagem de arquivo de outra natureza.

As duas cenas em que os personagens assistem à televisão se passam na casa de Sydney Possuelo e são montadas inteiramente em campo/contracampo,

de forma que ficamos em dúvida se as imagens exibidas no aparelho são efetivamente as mesmas que os personagens estariam vendo. O conteúdo improvável das imagens instiga mais ainda essa desconfiança.

Em um primeiro momento, Carapiru assiste à tv sozinho e o que se desenrola na tela é uma extensa compilação de protestos e atos de reivindicação por parte dos índios frente às violações cometidas pelos brancos contra seus direitos e territórios: vemos grupos indígenas fazendo barricadas nos trilhos da Estrada de Ferro Carajás; o cacique Raoni discursando contra o presidente da FUNAI; imagens do 1º Encontro dos Povos Indígenas do Xingu, ocorrido em 1989, em Altamira (PA) em protesto às decisões tomadas na Amazônia sem participação dos índios e à construção do Complexo Hidrelétrico do Xingu.¹⁵ Em um outro momento, Sydney e sua filha mais velha se juntam a Carapiru e, na tela, vemos mais uma compilação. Porém, dessa vez trata-se de imagens de crianças portando armas e em treinamento de guerra, assim como de ataques terroristas. Nos dois casos, os personagens se mostram completamente apáticos e indiferentes em relação ao que (supostamente) vêem, o que confere certa gratuidade às duas cenas.

Para supormos a intenção de Tonacci com essa *mise-en-scène* (criada pela montagem), talvez seja interessante pensar essas duas compilações televisivas em comparação com o que analisamos do clipe do Brasil Grande. Se no clipe podíamos identificar um gesto de montagem rigoroso, que fazia emergir da variedade de imagens de arquivo um pensamento crítico sobre a violência do progresso, aqui, a intenção parece ser justamente emular um “apagamento” do gesto de montagem. As várias imagens das manifestações indígenas e das crianças na guerra, apesar de trazerem à tona questões políticas inegavelmente relevantes, são transmitidas em uma sucessão acrítica, própria do *zapping* televisivo e dos bancos de imagens¹⁶, fazendo com que a reação dos personagens seja um “olhar sem ver”. Insinua-se, assim, que o modo de

¹⁵ É importante lembrar que esse encontro foi massivamente coberto pela mídia e teve como uma de suas imagens emblemáticas a cena da índia Tuíra encostando a lâmina de seu facão no rosto do então presidente da Eletronorte, José Muniz Lopes.

¹⁶ Vale dizer que as imagens das crianças participando de guerras e dos ataques terroristas foram efetivamente retiradas de um banco de imagens. Tratam-se de excertos das compilações “Children at war” e “Terrorism Collection”, oriundos do banco de arquivos disponibilizados pela agência de notícias Reuters.

apresentação das imagens na televisão não interpela efetivamente os telespectadores.

O restante dos arquivos televisivos utilizados consiste em trechos das reportagens que acompanharam, originalmente, a história inusitada de Carapiru. Vale ressaltar que o bloco narrativo de *Serras da Desordem* passado em Brasília é iniciado precisamente com as locuções e imagens que noticiaram a primeira chegada de Carapiru, em 1988. A montagem corta de imagens da estrada (final da cena em que Carapiru, Sydney e Wellington se deslocam de carro, de Santa Luzia para Brasília) para um plano geral de uma paisagem urbana à noite. A trilha sonora, que até então acompanhava a sequência anterior em alto volume, conferindo um clima tenso ao deslocamento dos personagens, é encerrada em um *fade out* brusco, dando lugar à entrada da locução *over* de um jornalista:

O primeiro contato com a civilização. Foi isso que aconteceu com o índio Ava-canoeiro. Ele chegou a cidade de Angical, norte de Goiás, como vivia na floresta: com-ple-ta-men-te nu. Trazia apenas um cesto e um arco e flecha. Não fala português. Muito assustado e estranhando muito ter que vestir roupa, o índio foi levado de Angical para Brasília pelo sertanista Sydney Possuelo.

Ao longo de toda a fala do jornalista, vemos na imagem apenas um lento *travelling* lateral sobre os pequenos pontos luminosos da cidade. Encerrada a locução, a montagem corta para um plano que enquadra um aparelho de TV. Nele, vemos transmitidas imagens de Carapiru muito mais jovem. São planos curtos e fixos que enquadram primeiro seu rosto cabisbaixo, depois seus pés e, em seguida, em um quadro mais aberto, ele e Possuelo (também visivelmente mais jovem) sentados lado a lado. A partir daí, o aparelho de TV não é mais enquadrado e os trechos da reportagem continuam se desenrolando como inserções propriamente ditas no filme (v. Quadro de imagens X). Na banda sonora, a locução de outro repórter segue apresentando a história do misterioso índio encontrado pelo sertanista, enfatizando sua “falta de jeito” para se vestir e seu aparente desinteresse pelas “coisas dos brancos”.

A partir desses primeiros trechos, já podemos perceber que não há nada de inócuo no gesto de reapropriação das imagens televisivas operado pelo filme. O início da sequência, em que a imagem nos mostra as silhuetas dos prédios vistas de longe enquanto ouvimos o discurso onisciente do repórter, parece sugerir uma onipresença da televisão. Nesse sentido, esse plano de abertura –

que poderia ser lido apenas como uma imagem neutra de cobertura, indicando que os personagens chegaram à cidade – acaba por expressar exatamente a descrição feita por Didi-Huberman a respeito do funcionamento do regime midiático, cujos conteúdos e imagens “quase sempre tem o ar de vir do alto, como se lançadas de nossos satélites de telecomunicações ou de nossas instituições de poder” (2011: 85).

Também poderíamos interpretar esses planos iniciais como uma espécie de anúncio da expropriação que a mídia fará da história de Carapiru, reduzindo a singularidade e a complexidade de sua experiência a uma matéria de teor épico-sensacionalista – algo que também já podemos depreender do tom e da maneira com que o primeiro jornalista articula o conteúdo da sua fala.

A imagem que se segue ao plano geral da cidade é ainda mais significativa nesse sentido, especialmente se a pensarmos em comparação ao plano de abertura de *Serras da Desordem* – analisado em nosso primeiro capítulo. Enquanto no primeiro plano do filme, Carapiru vinha de um fora de campo invisível e adentrava o quadro cinematográfico, nessa primeira imagem televisiva já o vemos enquadrado. O seja, enquanto a imagem do filme investia em sua força centrífuga – articulando ao campo do visível, um “fora-de-campo rico de possíveis” (COMOLLI, 1997:18) – a da televisão reafirma sua dimensão centrípeta. No filme, a coreografia do corpo que adentra o quadro insinua uma liberdade, ou autonomia, desse corpo em relação ao filme, ao evidenciar, de saída, que sua existência excede o limite imposto pelo quadro; na tv, ele é um corpo enclausurado na tela e não há nenhuma linha de fuga traçada. Sua vida se limitará ao que os noticiários informarem sobre ela.

As imagens jornalísticas prosseguem sendo intercaladas com as imagens filmadas por Tonacci até a reintegração de Carapiru à aldeia – a qual é narrada em tom de grande celebração pela repórter que acompanha a viagem de retorno. Como comentamos anteriormente, apesar da cobertura televisiva se encerrar nesse momento, o filme ainda nos traz longas sequências do cotidiano de Carapiru e dos demais guajás na reserva indígena – sem que possamos ter certeza se se trata de reencenações ou de filmagens de observação. Em todo caso, através dessas imagens, o filme insinua que a reintegração de Carapiru não parece ter sido (ou, no mínimo, que poderia não ter sido) tão feliz e bem sucedida como as mídias anunciam.

A partir das descrições feitas aqui, podemos perceber que há um evidente trabalho de crítica ao regime informativo empreendido pelo filme. Porém, é importante ressaltar que tal crítica não pode ser lida pela chave da denúncia, como se *Serras da Desordem* buscasse, com sua reconstrução da história, “revelar como tudo realmente se passou”. Tonacci parece menos preocupado em desmentir ou confirmar as informações passadas pelo noticiário televisivo e mais interessado em abrir um espaço para que as estruturas de inteligibilidade midiáticas sejam re-vistas e eventualmente problematizadas – algo que a velocidade alucinante própria da circulação de informações normalmente não permite.

Como apontado por Rancière, o regime de temporalidade próprio do sistema de informação é o presente absoluto:

A informação não é memória. Ela não acumula para a memória, ela trabalha apenas em seu próprio benefício. E seu interesse é que tudo seja esquecido imediatamente, de modo que só se afirme a verdade abstrata do presente e que ela, a informação, assegure sua potência como a única adequada a esta verdade.

(RANCIÈRE, 2001: 202)

Assim sendo, qualquer gesto potente de questionamento do regime informativo deve começar por retirar suas imagens do imediatismo que as aprisionam à ditadura dos fatos. É precisamente isso que Tonacci faz, ao retomar essas imagens televisivas, vinte anos depois de sua exibição original. Porém, mais do que permitir que essas imagens sejam vistas novamente, é preciso, “ao fazê-lo, criar outra forma de ver, outra visibilidade” (BRASIL, 2009: 28). Em outras palavras, uma vez recolocando essas imagens em circulação, é preciso posicionar-se diante delas.

A tomada de posição de Tonacci consiste em um gesto simples, mas nem por isso menos pungente: fazer conviver as imagens televisivas e as suas próprias imagens em um mesmo universo – o filme. O emparelhamento das duas abordagens (a jornalística e a cinematográfica), com suas estratégias e métodos narrativos radicalmente distintos (o quadro centrípeto da tv, o enquadramento centrífugo do cinema; os discursos sensacionalistas e simplificados dos repórteres; o predomínio do “silêncio de quem anda só” no filme), basta para evidenciar com clareza a “diferença de perspectiva e intenção” (BRASIL, 2008: 89) entre elas.

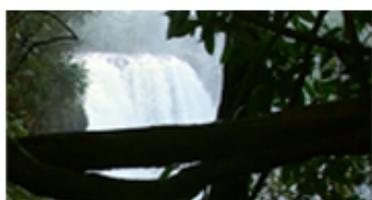
A mesma narrativa que vinha sendo lenta e minuciosamente trabalhada por Tonacci – com atenção redobrada às lacunas, às ambigüidades e às linhas de conexão com uma história mais ampla – é resumida pelo discurso jornalístico em uma anedota sem núcleos problemáticos. Carapiru interessa à mídia na medida em que se apresenta como um bibelô exótico que vive uma trama improvável, mas que, no final do dia, deve retornar ao seu lugar de origem, apartado de nosso cotidiano. O regime de exceção que envolve a figura do índio é reforçado.

Toda a rede de relações tensas de sua história é suprimida para ser entregue ao espectador em uma trama que pode até lhe despertar alguma curiosidade e simpatia pelo desfecho inesperado, mas nunca chega a interpelá-lo. A partir da exposição das próprias imagens dos telejornais, o filme evidencia o sistema de funcionamento das grandes mídias e seu costume de quase sempre fornecer ao espectador totalizações anódinas.

Trata-se, sobretudo, de refutar a hegemonia do modelo midiático espetacular através da simples demonstração de que há outras formas possíveis de abordar os acontecimentos do mundo, que passam por outras prioridades e engajam o espectador em uma relação diversa com as imagens. Nesse sentido, talvez *Serras da Desordem* apresente uma estratégia de resistência próxima da que Didi-Huberman vislumbrava no cinema de Harun Farocki, assim apontada pelo historiador:

Talvez hoje seja impossível fazer exatamente o contrário do que faz a televisão. Mas é bem possível – é preciso inventar as possibilidades – construir objetos que a virem pelo avesso, que a ataquem de viés, que adotem outra economia, que obedeçam a outras regras de método. (...) É preciso fabricar, contra os aparelhos de imagens, outros aparelhos que os combatam simplesmente pelo fato de existirem, funcionarem e transmitirem sentido. Opor ao poder das imagens outras imagens, das quais se libere a potência do olhar.

(DIDI-HUBERMAN, 2010: 105-107)



1



2



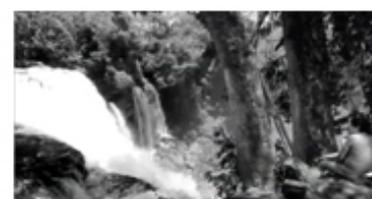
3



4



5



6

Insert Cachoeira - Detalhe



Fotograma original



Fotograma reapropriado

*Quadro de imagens VII - Insert Cachoeira
Ao redor do Brasil (1932)*



1



2



3



4



5



6



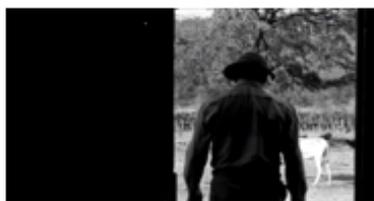
7



8



9



10



11



12

*Quadro de imagens VIII - Inserts Casa Luiz Aires
Homem de Couro (1970) e A cabra da região semi-árida (1966)*



1



2



3



4



5



6



7



8



9

*Quadro de imagens IX - Inserts Escola
Ao redor do Brasil (1932) e Jornal do Sertão (1970)*



Quadro de imagens X - A chegada de Carapiru à Brasília

3. CORTE NA FALA: A potência da voz em *Serras da Desordem*

Há em *Serras da Desordem* um trabalho extremamente singular com a palavra filmada que sustenta o caráter lacunar presente na articulação das imagens. Como analisado nos capítulos precedentes, as imagens do filme flutuam constantemente no intervalo entre passado e presente, real e cena, história e memória, reservando ao espectador um lugar entre o saber e o não-saber. Da mesma forma, podemos dizer que a palavra oscila entre uma aparição “pura” – subjetiva, fragmentada, não discursiva – e a elaboração de uma fala objetiva e articulada, corroborando a resistência do filme em estabelecer-se como uma narrativa informativa. Ou seja, o modo de organização e exposição das falas dos personagens mantém a proposta de *Serras da Desordem*, já identificada nas imagens filmadas e nos arquivos: “reverberar, sem explicar” (BRASIL, 2008), os contornos, desdobramentos e atravessamentos da história de Carapiru. Nosso terceiro e último capítulo se dedica a analisar os efeitos dessa abordagem particular da palavra, focando, em especial, na força política inerente à aparição não traduzida da fala de Carapiru. Entretanto, antes de prosseguirmos especificamente com essa questão, acreditamos ser importante retomar os diferentes momentos em que a palavra aparece no filme.

Em *Serras da Desordem* não são utilizadas cartelas e legendas escritas, ou locução *over*, e a voz de Tonacci só se faz presente nas últimas sequências – momento em que o diretor também se torna, de certa forma, objeto e personagem do filme. Assim, identificamos que a palavra se manifesta no filme basicamente de duas formas: nas falas proferidas pelos sujeitos filmados – seja no modo de depoimentos, seja no modo de diálogos travados durante as cenas – e nos trechos de reportagens televisivas reapropriados por Tonacci.

Da mesma forma que a articulação das imagens é trabalhada visando a fragmentação e a variedade de olhares, a montagem das falas parece buscar uma polifonia de vozes. A cada bloco narrativo, os personagens que orbitam a trajetória de Carapiru são convocados a expor seus próprios relatos sobre essa história. O que pretendemos indicar, com a descrição que se segue, é que há uma variação de estatuto da palavra filmada – entre mais ou menos dominada pelo discurso – que acompanha, de certa forma, a própria trajetória de Carapiru. Ou seja, a cada deslocamento do índio de um grupo de brancos para outro (os habitantes de Santa

Luzia, os sertanistas, as mídias jornalísticas), as falas a seu respeito vão se apresentando gradativamente mais objetivas e descoladas da singularidade de sua experiência.

A voz do próprio Carapiru, por sua vez, aparece muito pouco ao longo do filme e, quando aparece, nos chega desprovida de qualquer tipo de tradução, ou seja, em nenhum momento chegamos a saber o que ele diz. De certa forma, essa opção inviabiliza que Carapiru figure como narrador de sua própria experiência – são os outros, não índios, que se revezam para narrá-la, contribuindo com o que podem, como se, de fato, “nem a história dele lhe pertencesse mais” (TONACCI, 2008: 104). Como colocado por Andréa França Martins, Carapiru “tem voz, mas não há partilha (...), tem voz, mas está privado da palavra, ao contrário de todos os outros que testemunharam sua passagem”. (2009: 76).

Entretanto, o que buscaremos defender aqui é que essa opção pela não tradução não se confunde com uma mera constatação – e aceitação resignada – da impossibilidade da partilha, funcionando, antes, como a maneira encontrada por Tonacci para lançar essa impossibilidade como uma questão, um problema que nos concerne. Além disso, acreditamos que, ao tornar inacessível que o espectador tome conhecimento de uma possível “versão de Carapiru” para essa história, a experiência proposta pelo filme se reafirma como algo que passa longe de qualquer ambição revelatória. Não se trata de restituir nenhuma verdade, mas de expor os espectadores a uma experiência da falta, de “permitir um mergulho nesse escuro, nesse desconhecimento” (TONACCI, 2007: 249).

3.1. A trajetória da palavra filmada: da memória à informação

Durante os primeiros vinte minutos do filme fala-se apenas em tupi e nenhuma tradução nos é fornecida. Vemos e ouvimos os índios interagindo na mata, mas o conteúdo de suas conversas não nos é acessível. A primeira frase em português que ouvimos no filme é falada em um plano muito breve, que aparece sobreposto a outra imagem e apresenta o rosto de um homem que anuncia em tom grave: “O índio é uma outra humanidade”¹⁷. Como indicado em prévia nota de rodapé, ao final do filme este plano se repete e, nesse momento, reconhecemos que este homem é o sertanista Sydney Possuelo. É significativo que a primeira fala

¹⁷ Este plano integra a sequência imediatamente anterior à reencenação do massacre da família de Carapiru, analisada em nosso primeiro capítulo

efetivamente compreensível do filme seja esta e que seja proferida por Possuelo. Segundo o próprio Tonacci (2007a: 249), tal definição do índio como “outra humanidade” era algo frequentemente repetido pelo sertanista Orlando Villas-Bôas, que, por sua vez, remetia tal ideia ao antropólogo Lévi-Strauss. Trata-se, portanto, de uma referência implícita a um histórico indigenista nacional, do qual o próprio Sydney Possuelo se coloca como discípulo¹⁸. Em um gesto de montagem semelhante ao efetuado com algumas das imagens de arquivo, esta enunciação funciona como um *insert* sonoro, que sugere uma aproximação – sem chegar a articular propriamente uma linhagem cronológica – com abordagens anteriores da problemática indígena. A tradição indigenista literalmente “reverbera” na fala proferida por Sydney, ao invés de aparecer como uma referência explícita, informativa.

Porém, da mesma forma que os *inserts* de imagens de arquivo, o efeito dessa fala vai além do reconhecimento da alusão implícita a um histórico do indigenismo – que, de fato, possui grandes chances de passar despercebida ao espectador pouco familiarizado com o tema. A afirmação de que o índio “é uma outra humanidade” nos parece anunciar justamente a ambiguidade, ou tensão, com a qual os personagens e o próprio filme virão a se debater: por um lado, ela pode ser interpretada como diagnóstico de uma alteridade radical, o que eventualmente poderia endossar a segregação indígena. Por outro, pode ser lida como uma reafirmação de nossa condição humana comum, “uma mesma humanidade condicionada diferentemente para as mesmas coisas” (TONACCI, 2004).

A reaparição da palavra no filme coincide com o encontro entre Carapiru e os habitantes da comunidade de Santa Luzia. Seja durante as cenas dramatizadas, seja durante os registros do reencontro, os diálogos entre os personagens se dão de forma dispersa e casual. Frases curtas e palavras soltas repetidas, acompanhadas de muitos gestos e mímicas, evidenciam o constante esforço dos sertanejos em estabelecer uma comunicação com Carapiru, que não fala português. Também podemos perceber que, apesar da evidente dificuldade para se entenderem plenamente, a relação entre o índio e os sertanejos é extremamente afetuosa.

¹⁸ Em entrevista à TV Câmara (2010), Possuelo expressa seu fascínio juvenil pelas expedições às regiões Centro-Oeste e Norte do Brasil, capitaneadas pelo Marechal Rondon, e aponta os irmãos Villas-Bôas – com os quais chegou a trabalhar nos primeiros anos de sua carreira – como os grandes heróis de sua infância e adolescência.

É apenas aos 46 minutos que ouvimos a voz de Carapiru pela primeira vez, de fato. Sozinho, de pé à soleira da porta da casa de Luiz Aires, o índio fala baixinho, em tupi (mais uma vez nenhuma legenda ou tradução nos são oferecidas), sem parar. O plano é longo e filmado quase todo o tempo em *close*, com a câmera na mão. Carapiru, apesar de claramente ciente da filmagem, nunca se volta diretamente para a objetiva: enquanto fala, seu olhar passeia distraído por pontos fora do quadro. Combinados, o ritmo da fala, o enquadramento não convencional, a ausência de tradução e o olhar distante conferem à palavra de Carapiru uma natureza incerta, entre o depoimento dirigido conscientemente a outrem e o monólogo íntimo, solitário. Trata-se de um plano bastante forte, em que o desejo de aproximação, de criação de um espaço compartilhado de intimidade com Carapiru parece encontrar-se frustrado pela opacidade incontornável do personagem.

Em um dado momento, a câmera se afasta de Carapiru, ao mesmo tempo em que uma fotografia antiga sua, tirada neste mesmo lugar, é introduzida pela montagem por meio de uma transição em fusão. A essa fotografia, segue-se uma série de registros fotográficos da estadia de Carapiru em Santa Luzia, na década de 80. Na banda sonora, a voz de Carapiru some em *fade out*, dando lugar às falas de Estelita e de Luiz Aires. O relato, inicialmente em *off*, do casal se inicia fazendo referência a essas imagens: “Mas tiraram foi muito retrato! André mesmo tirou retrato dele, era pulando corda, filmaram uma vez... Não sei quantas vezes a gente lá mais ele, com os trem todo dele”. É importante atentar para o fato de que a edição da fala elege como ponto inicial de corte justamente o trecho em que o casal cita as fotografias, reforçando a importância dada pelo filme a essas imagens: ao invés de aparecerem como ilustrações, *a posteriori*, dos eventos narrados por Luiz e Estelita, elas são articuladas pela montagem como se fossem os próprios disparadores da fala e, em última instância, da memória.

Terminada a sequência de fotografias, a imagem corta para um plano conjunto frontal de Luiz e Estelita, que dão continuidade aos seus relatos, seus olhares coincidindo com a objetiva. O casal se alterna em uma descrição das primeiras reações da comunidade à chegada de Carapiru e relembra alguns momentos marcantes do convívio com o índio:

Luiz - O povo lá na Santa Luzia queria que ele fosse “piado” dentro do carro. Eu disse “não, ele não vai não!”. Aí tirei os trem dele e levei lá pra casa. Eu digo, levo lá pra casa. Aí levei, botei ele lá, peguei as flechas dele e guardei. Eu digo, ele sozinho, ele vai fazer o quê? Ele não vai brigar, né. As armas dele tá guardada.

Estelita - Lá tem um senhor Ditinho que disse, um dia disse foi assim, ele disse: “É, daí uns dias cê vai ver, índio tá correndo atrás de mulher aí... E vai ser bem de você Estelita.” Eu digo “Ôo, difícil, ele não é assim não”. E ele não era assim mesmo, ele não tinha essas influências assim pro lado de mulher assim simplesmente, ele não tinha não. Só fiquei com medo de noite. Quando... Quando foi pra dormir, porque ele não quietava, mexendo, aí eu fiquei com medo. Toda hora eu chamava Luiz, pra abrir a porta.

L - Pra abrir a porta... e ele tava nuzinho! Nuzinho. Aí saiu pra lá pra fora. Eu digo, aí agora danou, que ele vai embora e sem flecha, sem nada, ele vai morrer de fome no mato. E eu fiquei ali na porta. E ele teve lá no mato. Acho que ele queria ir no mato, né.

E - Ele já tava tão acostumado que ele não queria mais ir embora não. Interessante que um dia botaram ele lá no carro e eu disse assim: tchau Avá, porque eu chamava ele Avá, sabe? E eu disse “tchau, Avá”. Quando eu disse tchau, ele, oi, pulou do carro pra fora. Acho que ficou pensando de ir embora, aí ele saiu do carro foi logo e não quis entrar mais de jeito nenhum.

A partir daí, a narrativa se dedica (entre reencenações e filmagens de observação) às situações que teriam composto o cotidiano de Carapiru (no passado e no presente da filmagem) junto aos moradores de Santa Luzia. A seleção e a condução das cenas indica uma primazia dos gestos sobre os diálogos: os personagens nadam no rio, cozinham e almoçam juntos; Carapiru ensina os adultos a atirarem com o arco e flecha, enquanto Luiz Aires lhe ensina a montar a cavalo e as crianças tentam lhe ensinar a pular corda, entre outras atividades. Em meio às ações corriqueiras, a presença da palavra se rarefaz; os personagens falam pouco e, quando falam, ou suas conversas giram apenas em torno da banalidade do cotidiano, ou nem conseguimos apreender com clareza o seu conteúdo. Nesse sentido, podemos aproximar esse trecho do filme – que dura aproximadamente meia hora – da sequência inicial com os índios na mata. Tonacci parece mais engajado em uma imersão do espectador no ritmo próprio do cotidiano do vilarejo e na afetividade trocada entre os personagens do que em fornecer detalhes mais precisos sobre essa acolhida de Carapiru. O máximo de “explicação” que nos é dada vem do depoimento de Luiz e Estelita, transcrito acima, e de uma fala de Juracy (filho do casal), que encerra o bloco narrativo passado na Bahia. Logo após a reencenação da despedida de Carapiru e de sua partida para Brasília, há um brevíssimo plano em que o rapaz comenta sobre sua relação com Carapiru:

Juracy – Quando ele foi embora, foi assim meio triste... Uma amizade que eu já tinha com ele, né. Aí eu peguei, dei tchau pra ele, e saí, né. É, eu tenho muita saudade dele. Só que eu não entedia... Só não foi melhor porque eu não sei se ele entendia o que eu falava, mas acho que não, também, né. Não sei se entende. E nem eu entendia o que ele falava.

Podemos perceber que as falas dos moradores da comunidade rural dirigidas à câmera praticamente não nos fornecem informação alguma sobre Carapiru. São falas ordinárias, marcadas pela subjetividade dos personagens (apresentam ritmo, impositação e expressões muito próprias) e por uma forte carga afetiva. Em um gesto de memória, se propõem a transmitir, sem elaborar grandes análises, a experiência da convivência com Carapiru. Seus relatos elípticos, anedóticos, se aproximam de uma tradição oral, da narração de “causos”, e, restringindo-se estritamente ao que eles próprios viveram, mantêm a figura e a história de Carapiru “externa” a esses dias de convívio em uma dimensão enigmática.

Com a chegada dos sertanistas Sydney Possuelo e Wellington, instaura-se na narrativa uma articulação mais objetiva da palavra filmada. Se os diálogos e depoimentos dos sertanejos eram marcados pela afetividade, pela fragmentação e pela casualidade próprias de uma intimidade cotidiana, as falas dos sertanistas apresentam uma elaboração mais discursiva e evidenciam um maior domínio da retórica. É importante lembrarmos que a entrada dos sertanistas¹⁹ na narrativa representa, em último caso, a chegada de uma instância de poder (FUNAI), que está ali para regularizar a situação de Carapiru. Em um movimento análogo, Sydney e Wellington parecem empenhados em organizar a narrativa: os diálogos travados pelos dois sempre soam mais ensaiados – mesmo quando proferidos em situações teoricamente não encenadas – e, por vezes, mais analíticos, como se buscassem dar conta de alguns esclarecimentos e informações que o filme, até então, não se ocupava em nos fornecer. Além disso, por mais que suas falas se dêem de forma amigável e afetuosa – tanto no trato com Carapiru como também com os moradores de Santa Luzia –, elas não deixam de transparecer um comportamento levemente hierárquico, paternalista: os dois se colocam, ali, no lugar de autoridades no assunto “índio”.

Podemos perceber especialmente na atuação de Sydney Possuelo a adoção de uma “postura impostada [que] procura vencer o desafio de comunicar conteúdos” (RAMOS, 2013: 172). Seja nos diálogos que ele trava com outros personagens, seja em seus depoimentos dirigidos à câmera, a fala de Possuelo parece sempre

¹⁹ É interessante notar que a entrada desses dois personagens na narrativa é anunciada, estilisticamente, pela montagem: a cena do funcionário do INCRA sendo expulso por Luiz Aires da vila e a cena do carro de Possuelo chegando são montadas em *fade out/fade in*. Essa transição sugere o encerramento de um bloco narrativo – o deslocamento errante de Carapiru pelo interior do Brasil e sua estadia em Santa Luzia – e o começo de outro – sua descoberta pela FUNAI e o início de um novo deslocamento: o de volta para sua tribo, passando por Brasília.

atravessada por um teor discursivo, como se, ao mesmo tempo em que transmitisse suas reminiscências afetivas a respeito dessa história, ele também buscasse dar suas contribuições enquanto especialista. Em vários momentos, percebemos seu esforço em inserir em suas falas, de forma pretensamente espontânea, algumas informações didáticas, como na cena em que sua família almoça com Carapiru. Enquanto o índio come calado, na cabeceira, Possuelo parece empenhado em “casualmente” fornecer para seu filho (e para a câmera) explicações sobre os hábitos alimentares de Carapiru:

Sydney - Essa questão de comer, né. Aqueles gestos que ele tinha de pegar comida, guardar, embrulhar.

Beth – E ele aprendeu a comer com colher lá em casa, também, porque quando ele chegou ele comia com a mão, né. Aí rapidinho ele também aprendeu a comer com colher.

Sydney – Mas também o volume, né. Hoje ele diminuiu o volume de comida, porque eu acho que ele aprendeu que tem comida suficiente. Antes ele fazia aquelas montanhas imensas porque ele não sabia quando ele ia comer. Enrolava aqui, assim, escondia dentro do quarto dele. Tudo isso em função do que ele passou na vida, né, dificuldades que ele encontrou pra sobreviver, né. Hoje em dia ele está muito mais tranquilo, muito mais comedido, porque ele sabe que, de alguma forma, não vai faltar isso pra ele.

Clara Leonel Ramos (2013) sugere que esse contorno didático que Possuelo por várias vezes dá às suas falas permitiria aproximar sua *mise-en-scène* da função de “locutor auxiliar”, como trabalhado por Bernardet em *Cineastas e imagens do povo*²⁰. A autora se pergunta, nesse sentido, o que levaria Tonacci a dar essa abertura a Possuelo e o quanto dessa pulsão explicativa seria efetivamente endossada pelo filme – que, até então, vinha se tecendo justamente no contrafluxo dos sistemas informativos.

Segundo o próprio Tonacci, “existe essa imagem que [Possuelo] faz de si próprio, do percurso do herói, que lhe é um pouco atribuída, mas que ele vive muito, como uma realidade mitológica mesmo” (2008: 115). Nesse sentido, acreditamos que esse espaço cedido a Possuelo se refere muito mais a uma acolhida dessa auto

²⁰ A função de locutor auxiliar é desempenhada por sujeitos entrevistados que não consistiriam exatamente no objeto de estudo do filme, mas que, estando em uma posição de saber sobre o assunto, auxiliariam a instância narradora a expor as ideias e conceitos necessários à construção da tese do filme. Trata-se, portanto, de uma posição intermediária entre o locutor – onisciente, próprio do modelo sociológico – e os entrevistados: “Ele alivia a locução *off* do filme, possibilitando que ela ocupe menos tempo, e aproxima as informações genéricas do ‘real’. (...) De modo geral, os locutores auxiliares estão numa posição de poder, quer pelo saber quer pelo cargo que ocupam, bem como pela função que desempenham no sistema de informação dos filmes.” (BERNARDET, 2003: 25-26)

mise-en-scène do sertanista do que um endosso daquilo que ele comunica em meio a essa interpretação de seu próprio papel.

Como descrito anteriormente, o bloco narrativo passado em Brasília é composto de forma intercalada por cenas gravadas na casa de Possuelo e por trechos recuperados dos noticiários televisivos da época. Apreendida (ou, antes, capturada) pela mídia, a história de Carapiru converte-se unicamente em informação. Se os relatos dos personagens, até então, se mostravam marcados pela subjetividade dos mesmos e, dessa forma, guardavam alguma indeterminação, algum mistério, as locuções dos repórteres nos oferecem uma fala extremamente objetiva e conclusiva sobre esses eventos. Ou seja, a palavra se “transforma em discurso, em verdade absoluta, em suma, em instância de poder” (LEANDRO, 2007:17). Dentre as várias apropriações da história de Carapiru efetuadas ao longo do filme, a da televisão se mostra a mais violenta: não só ela reduz a experiência intensa e singular de Carapiru a uma espécie de anedota sensacional, como ela demonstra um domínio completo e absoluto sobre aquilo que ela narra. As falas dos jornalistas aparecem repletas de afirmações categóricas, descrições convictas e explicações taxativas, como se o evento que eles noticiassem não guardasse nenhuma dúvida ou lacuna.

Cravada entre as falas mais ou menos objetivas dos brancos, encontra-se a fala impenetrável de Carapiru. E é na abordagem dessa fala que o trabalho de Tonacci com a palavra filmada se mostra mais instigante. É importante lembrar que reencenar a trajetória de Carapiru é, também, refazer o percurso de uma língua hermética, é fincá-la novamente no seio do português hegemônico e tornar a envolver os personagens em um impasse comunicativo.

A cada etapa da história, deparamo-nos com diferentes formas de lidar com essa incomunicabilidade – as relações estabelecidas entre o índio e as famílias que o acolhem encontram-se determinadas pelo desafio que a diferença da língua impõe. A viabilização da interação social – tanto na casa de Luiz Aires como na de Sydney Possuelo – acaba passando, invariavelmente, por um processo de infantilização do índio – no sentido mais literal do termo, se lembrarmos que, etimologicamente, o termo infância, do latim *infantia*, significa incapacidade de falar. Frente à impossibilidade de compreendê-lo, os moradores de Santa Luzia e a família de Sydney lidam com Carapiru como se este fosse ainda desprovido de fala, como se ainda não dominasse a linguagem, da mesma forma que uma criança. Sem nos

determos muito nos vários problemas contidos nesse tratamento infantilizado, gostaríamos apenas de apontar que a presença de Carapiru e de sua fala hermética afetam o cotidiano dessas famílias. É necessário que, temporariamente, elas inventem outras formas de estar juntos que prescindam da palavra. Ou seja, com todas as suas ambiguidades, contradições e assimetrias, o que se tece entre Carapiru e as famílias que o acolheram é, ainda assim, uma relação.

Ao migrar da interação social para um registro audiovisual, a fala hermética de Carapiru passa por uma mudança de estatuto. Privilegiando a transmissão de informações e não o estabelecimento de uma relação com o outro, a televisão lhe nega o direito à palavra. A língua falada por Carapiru resiste a uma tradução precisa e, portanto, “falha” na comunicação de um conteúdo objetivo; por conta disso, sua fala perde o valor e é, por fim, descartada pela mídia.

No filme, o espaço e o tempo que Tonacci dedica à fala intraduzível do índio são reveladores do diferencial do cinema, do regime estético, frente ao regime informativo preponderante na televisão. Em *Serras da Desordem*, o cinema documentário se reafirma como “manifestação da arte da palavra”, ou seja, como lugar possível para que a palavra apareça em sua complexidade: não só como articulação de um discurso, mas também como expressão de um silêncio, de uma hesitação, de um não-saber (LEANDRO, 2007: 17).

3.1.1. A televisão, o cinema e a distribuição dos lugares de fala

Podemos identificar, apropriando-nos das expressões cunhadas por François Niney (2002: 237), dois modos de enunciação em *Serras da Desordem*: há tanto a presença de “falas encarnadas”, como de “discursos desencarnados”. Apesar dos modelos canônicos desses dois tipos de enunciação consistirem, respectivamente, nas falas captadas do vivido pelo cinema direto e no recurso onisciente da voz *over*, Niney ressalta que a distinção entre os dois não se restringe à visibilidade ou não do enunciador, devendo antes se orientar pelo engajamento daquele que fala com aquilo que diz. Nesse sentido, o discurso se mantém como um “comentário que cai do céu das ideias sobre o grande álbum de imagens do mundo” (NINEY, 2002: 237) mesmo quando proferido por alguém em cena. O que caracteriza a enunciação discursiva é basicamente o fato dela se constituir “*a priori* e fora do filme, ou seja,

num tempo e espaço totalmente alheios à palavra filmada” (LEANDRO, 2007: 17), e o de ter por função a transmissão eficaz do conteúdo que ela carrega.

Ao longo da história do cinema documentário, a presença da palavra – seja na forma de cartelas, de diálogos, de entrevistas ou de locuções – oscilou entre esses dois pólos. Deparamo-nos tanto com veiculações de discursos informativos, quanto com manifestações de uma palavra “pura”, ou seja, de falas “encarnadas” subjetivas, ordinárias, irrelevantes, misteriosas. Se na tradição do cinema, a relação entre os dois pólos se deu sempre na forma de uma tensão, na televisão a sobreposição do saber ao sensível, do científico ao empírico se efetua de forma definitiva – “a palavra sai definitivamente de cena para dar lugar ao discurso” (LEANDRO, 2007: 18).

Regido pela lógica da informação pungente, imediata, sem espaço para abstrações ou tempo para questionamentos, o sistema midiático não admite o vazio e a indeterminação da fala ordinária. A ele só interessa a palavra significante que comunica conteúdos precisos e se mostra capaz de organizar e expor o mundo em uma narrativa objetiva e totalizante, que se impõe como fato.

Essa objetivação excessiva dos conteúdos precisa, evidentemente, supor uma organização estanque do universo a que eles se referem. Nesse sentido, seja na televisão, seja no cinema, a enunciação de caráter discursivo depende sempre (dentre outras coisas) de uma fixação prévia dos lugares e funções dos sujeitos filmados. Para que a transmissão da mensagem não seja ameaçada ou desvirtuada, é preciso definir de antemão quem pode falar e o que pode ser dito. Para assegurar o bom funcionamento do regime informativo, é preciso que estejam em cena “apenas os porta-vozes autorizados, classificados, ou então, papéis codificados, engessados” (COMOLLI, 2008: 57) e que todas as falas se adequem perfeitamente ao conteúdo programado. Nesse sentido, tanto os locutores e repórteres como os homens comuns estão igualmente presentes como porta-vozes de uma tese previamente elaborada.

Já podemos entrever que essa diferença entre os modos de enunciação se configura em um problema fundamentalmente político. Mais uma vez, recorreremos à articulação entre estética e política formalizada por Rancière no conceito de “partilha do sensível”:

A partilha do sensível faz ver quem pode tomar parte no comum em função daquilo que faz, do tempo e do espaço em que essa atividade se exerce. (...) É um recorte dos tempos e dos espaços, do visível e do invisível, da

palavra e do ruído que define ao mesmo tempo o lugar e o que está em jogo na política como forma de experiência. A política ocupa-se do que se vê e do que pode dizer sobre o que é visto, de quem tem competência para ver e qualidade para dizer, das propriedades do espaço e dos possíveis do tempo.

(RANCIÈRE, 2005: 16-17)

Diante desse esquadramento do que está dado a ver, dizer e sentir em uma comunidade, haveria, segundo Rancière, duas formas possíveis de atuação. Por um lado, práticas consensuais que, supondo a possibilidade de uma objetivação total dos dados componentes de uma comunidade, estipulam uma “boa distribuição de cada um em seu lugar e em sua função”; distribuição essa que deve ser gerida de forma a ser sustentada. Por outro, práticas dissensuais de “ruptura nas formas sensíveis da comunidade” (RANCIÈRE, 1996: 370), ou seja, ações que operam uma modificação singular do que é visível, dizível, contável.

Se a democracia se apoia justamente no “fundamento paradoxal que é a ausência de todo fundamento de dominação”, ou seja, de que “nenhuma propriedade específica distingue os que têm vocação para governar dos que têm vocação para ser governados” (RANCIÈRE, 1996: 370), seu funcionamento só pode se guiar por uma lógica dinâmica, por uma permanente possibilidade de “transição de um princípio de dominação a outro” (1996: 371). Nesse sentido, o dissenso seria uma espécie de essência, ou princípio básico da política democrática – pois teria o efeito de “interromper uma lógica de dominação suposta natural, vivida como natural” (1996: 370) – e o consenso, seria precisamente aquilo que a ameaça – já que teria o efeito de naturalizar uma determinada configuração arbitrária de poderes.

Além de reconhecer no litígio o fundamento da democracia, Rancière também nos lembra daquilo que designa, desde Aristóteles, a destinação naturalmente política do homem: sua capacidade do *logos*, da palavra significante, diferente do restante dos animais, que possuiriam apenas voz (*phoné*). Em meio às estipulações e recortes que compõem uma partilha do sensível, a palavra ocupa, portanto, um lugar fundamental. É sua manifestação e sua eventual escuta, ou seja, o fato de uma fala ter ou não lugar e, uma vez sendo proferida, ser levada ou não em consideração, que nos permite identificar em cada organização do sensível, aqueles que pertencem à comunidade política e aqueles que estão dela excluídos.

Em *Serras da Desordem*, podemos identificar nos trechos recuperados das reportagens televisivas, justamente a obsessão, própria dos sistemas consensuais,

em definir e assegurar uma distribuição identitária. O que os noticiários transmitem é a cruzada obstinada do poder público para identificar em Carapiru algo que permita descobrir quem ele é, com o único propósito de devolvê-lo ao lugar previsto para ele em nossa sociedade. Linguistas, antropólogos, médicos, todo tipo de especialistas são convocados para que algum traço identitário seja descoberto. Enquanto não se desvenda seu paradeiro, Carapiru é apresentado como um elemento estranho, uma presença fora de lugar, que perturba a estabilidade da configuração da partilha. A mídia acompanha de perto e nos narra, passo a passo, esse processo investigativo, endossando com seus discursos a atestação de não pertencimento de Carapiru ao “mundo dos brancos” e, portanto, a necessidade de reconduzi-lo aos seus “semelhantes”.

Na esteira de Rancière, podemos dizer, então, que ao cortar a fala de Carapiru, mais do que uma recusa à transmissão do vazio de uma palavra ordinária, é a própria rejeição de Carapiru como sujeito pertencente à “nossa” comunidade que os jornais endossam de maneira definitiva. “Aquele que recusamos contar como pertencente à comunidade política, recusamos primeiramente ouvi-lo como ser falante. Ouvimos apenas ruído no que ele diz” (RANCIERE, 1996: 373). A língua cifrada de Carapiru é apenas ruído para a mídia, apenas mais um elemento que reafirma seu exotismo, sua alteridade radical, seu alheamento incontornável, como podemos perceber na fala de um dos jornalistas:

Foi lá em Angical que esse índio vestiu roupa pela primeira vez, mas a maneira desajeitada com que ele usa esse par de sandálias demonstra que esse negócio de andar vestido ainda é uma novidade. Avá demonstra pouco interesse pelas coisas dos brancos. Dócil, ele passa a maior parte do tempo sorrindo e fala pouco. E mesmo que falasse muito também não seria diferente. É que ele se expressa em um tupi muito arcaico, difícil de ser entendido.

Mesmo quando o intérprete guajá chega e, finalmente, pode ser desvendado o que diz Carapiru, o interesse pela fala se restringe às informações que permitem identificar quem ele é (seu nome, sua etnia). Não há espaço reservado – ou pelo menos o filme não nos mostra – para que ele compartilhe sua experiência, expresse algo do que foi passar dez anos isolado. Tudo que se requer de Carapiru são os dados estritamente necessários para que sua recondução à aldeia seja, por fim, efetuada. É importante remarcar que todo esse processo de reintegração é narrado pela mídia como algo indubitavelmente positivo para o índio. Para corroborar essa ideia, a todo momento, assinala-se seu “pouco interesse pelas coisas dos brancos”,

como se Carapiru também ansiasse ser tirado logo dali e voltar para o “seu” lugar. Nesse sentido, podemos dizer que o reencontro inesperado com o filho perdido (sem, obviamente, querer diminuir o valor desse evento) vem especialmente “a calhar” como desfecho para a narrativa de reintegração feliz que a televisão nos conta. Por fim, a fala da repórter que encerra a transmissão televisiva do périplo de Carapiru ilustra bem a tese que acabamos de sustentar:

Depois dos dez anos de solidão na mata e dos dias de espera entre os brancos, Carapiru reencontra o espaço que parecia perdido. Agora ele tem uma certeza: é aqui que ele quer ficar. Com gente que fala a mesma língua e que gosta das mesmas coisas.

Sugerimos, em nosso segundo capítulo, que uma das intenções de Tonacci ao recuperar trechos dessas reportagens e intercalá-los com suas próprias imagens seria justamente evidenciar a radical diferença de abordagem entre os noticiários e o filme. Tendo em mente especificamente a divergência quanto ao tratamento dado à fala de Carapiru – rejeitada pelas mídias, acolhida pelo filme –, gostaríamos de propor que mais do que marcar uma diferença de perspectiva, o gesto de montagem que justapõe as imagens dos telejornais às imagens de *Serras da Desordem* tem a importância política de produzir uma “cena dissensual”.

Essa cena não é apenas a oposição de dois grupos, é a reunião conflituosa de dois mundos sensíveis (...). É isso que chamo de dissenso: não um conflito de pontos de vista, nem mesmo um conflito pelo reconhecimento, mas um conflito sobre a constituição mesma do mundo comum, sobre o que nele se vê e se ouve, sobre os títulos dos que nele falam para ser ouvidos e sobre a visibilidade dos objetos que nele são designados. (...) A prática do dissenso é assim uma invenção que faz com que se vejam dois mundos em um só. (...) Assim pode se explicar, no meu entender, a racionalidade da ação política. Ela é a ação que constrói esses mundos litigiosos, esses mundos paradoxais em que se revelam juntos dois recortes do mundo sensível.

(RANCIERE, 1996: 374-375)

Nesse novo mundo sensível, produzido pelo filme, Carapiru não tem um lugar pré-definido – lembremos do que falávamos em nosso primeiro capítulo, sobre a própria condição do personagem ter se tornado o intervalo, o deslocamento, o estar em trânsito – e não há qualquer pretensão, por parte do filme, em se criar esse lugar. Muito pelo contrário, é justamente com a identidade indeterminada, com a permanente sensação de inadequação do índio que o filme trabalha. Mas essa inadequação explicitada e acentuada pelo filme não se confunde em absoluto com um “posicionamento equivocado”; ela é antes uma atestação radical da inexistência desse “bom lugar” que os poderes instituídos (representados no filme principalmente

pela televisão, mas também pelos sertanistas da FUNAI) parecem ter tanta facilidade em identificar e determinar.

Porém, é no aparecimento da fala não traduzida que o dissenso efetivamente se produz. Dentro do mesmo “universo”, que é a história de Carapiru, delineiam-se dois “mundos sensíveis paradoxais”: se, para a televisão, Carapiru só emite ruídos, no mundo criado pelo filme, ele é reconhecido como ser falante.

Sabemos, entretanto, que esse reconhecimento enquanto ser falante não é garantido apenas pelo fato da voz de Carapiru se fazer presente no filme. Para que uma fala seja considerada enquanto tal, é necessário que ela opere uma escuta. O que gostaríamos de defender aqui é que “operar uma escuta” não se restringe a garantir a compreensão de um conteúdo comunicado. Fazer-se ouvir significa antes de tudo promover um abalo, interpelar de fato seu interlocutor. Ou seja, produzir um intervalo – uma hesitação prolongada – entre o som e o sentido, entre o que se diz e o que se entende, jogando o interlocutor (no caso, o espectador) em uma zona de não-saber que o obriga a sair da letargia e procurar outros meios para lidar com o enigma com que ele se depara. Talvez, para garantir esse efeito, fosse preciso que as palavras de Carapiru se mantivessem inapreensíveis.

Em continuidade ao que afirmávamos em nosso primeiro capítulo, também podemos entender essa opção pela não tradução como uma maneira de fazer frente às consecutivas apropriações de sua história por outrem (em especial à feita pelas mídias), explicitando que há uma dimensão de sua experiência singular que sempre se manterá irreduzível a qualquer narrativa, a qualquer tentativa de representação. Mais uma vez, o filme se mostra respeitoso em relação à “exceção irremediável” da vida que ele se propõe a expor, e sugere que, para sustentar esse posicionamento ético, talvez o cinema precise, por vezes, abdicar, ou mesmo deliberadamente recusar, o discurso, a dimensão objetiva da palavra filmada:

Para alcançar o singular, o minoritário, o cinema documentário tem que necessariamente resistir à expectativa hegemônica de um discurso geral, majoritário. O cinema tem assim que se constituir, ele próprio, em “ato de palavra”, situação que Gilles Deleuze já havia percebido no cinema político de Glauber Rocha, um cinema que funcionava como uma ‘língua estrangeira’, cravada na “língua dominante”, a fim de exprimir uma “impossibilidade de viver sob a dominação” (DELEUZE, 1985). Num prolongamento desse gesto político do cinema moderno, o documentário contemporâneo tenta combater as instâncias discursivas colocando a palavra em primeiro plano. (...) Face à espetacularização crescente das sociedades humanas, o documentário, que é a “arte por excelência da palavra filmada”, restabelece para o homem ordinário que ele filma e para o espectador “uma certa dignidade de ser”.

(LEANDRO, 2007: 26)

Quais os caminhos possíveis para restabelecer “uma certa dignidade” a Carapiru? Se pensarmos nos dez anos de exílio, passados provavelmente em profundo silêncio ou em uma fala solitária consigo mesmo, e nos meses subsequentes, passados em uma “flutuação entre línguas que ele desconhece” (MIGLIORIN, 2010: 53) – sendo tratado de forma infantilizada, ou privado de seu direito à fala – era importante que, não só sua fala fosse acolhida pelo filme, como fosse acolhida em sua língua autóctone. Nesse sentido, diferente do que Clarice Cohn coloca, não acreditamos que a ausência de tradução faz com que Carapiru “fale para ninguém” (COHN, 2008: 52) – Carapiru fala para nós, espectadores brancos, e talvez o que suas palavras cifradas nos digam seja: pelo menos aqui, nesses breves momentos, os outros são vocês.

Ao corte efetuado pela TV *sobre* a fala de Carapiru (eliminação, descarte da fala), *Serras da Desordem* opõe o corte operado *pela* palavra enigmática do personagem, que fende a narrativa, cria “vacúolos de não comunicação, interruptores, para escapar ao controle” (DELEUZE, 2010: 221), rachando, assim, o português hegemônico. A opção por não traduzir transforma a fala de Carapiru em um ato performativo, no qual a palavra abdica de ser compreendida para se assumir como um necessário gesto político de insubordinação.

Por fim, podemos dizer que o gesto de montagem operado em *Serras da Desordem*, que insere o tupi no filme sem legendas ou tradução, tem o efeito de sugerir que, ao menos no mundo criado pelo filme, a língua guajá e o português dos brancos encontram-se em pé de igualdade. Mais importante do que isso, a não tradução aparece como uma possibilidade de fazer frente – ainda que seja em um âmbito simbólico, mas nem por isso, menos significativo – à violência continuamente perpetrada pelos brancos contra os indígenas. Resistir à tradução é recusar-se a curvar-se à língua da dominação, à língua daqueles que perpetram e permitem o genocídio, à língua daqueles que não reconhecem e rejeitam a palavra indígena.²¹

Não há uma hierarquização dessas línguas, nem a tentativa de falar e de se fazer ouvir na língua dominante, mas tornar a língua dominante a opressão em si. A língua como o que divide e determina os lugares. A língua estrangeira aparece então, por um lado, como o que desestabiliza as partilhas da língua dominante e, por outro, como o que funda novos lugares para os atores que atuam nessa nova língua. (...) Possuir a sua língua

²¹ Se lembrarmos do que comentávamos na introdução, sobre um dos castigos no Reformatório Krenak ter sido justamente obrigar os índios a falarem em português, a importância política dessa fala não subordinada torna-se ainda mais evidente.

aparece assim como um gesto político, forma de produzir uma *igualdade dissensual*. Um gesto que não se desdobra no isolamento de uma comunidade de falantes de uma mesma língua comum, mas que, ao falá-la, encontra meios para uma enunciação não subordinada e necessária.

(MIGLIORIN, 2008)

3.2. Sem tradução: a possibilidade estética do testemunho de Carapiru

Por fim, gostaríamos de pensar os efeitos dessa decisão de Tonacci por não traduzir a fala de Carapiru em relação ao estatuto histórico dessa fala. Não podemos perder de vista que, frente a todas as outras falas de memória presentes no filme, a de Carapiru guarda ainda, para além de seu hermetismo, uma outra particularidade fundamental: trata-se da fala de um sobrevivente de um genocídio. Acreditamos que os estudos de Derrida (2005) e Agamben (2008) sobre as aporias do testemunho histórico, assim como a leitura empreendida por Seligmann-Silva (2005; 2008) do ato testemunhal sob a chave do trauma, nos fornecem algumas pistas para pensarmos as implicações de se transmitir essa palavra testemunhal mantendo-a em seu idioma original – impossibilitando-nos, assim, de apreender seu conteúdo.

Interessa-nos, especialmente, como, cada um a sua maneira, estes autores pensaram o testemunho histórico a partir de seu caráter irremediavelmente precário, lacunar, impreciso, ao invés de tomá-lo como possível expressão de uma verdade acerca do passado. Gostaríamos de reunir aqui algumas das propriedades do testemunho, enumeradas pelos autores, que evidenciaríamos a natureza frágil desse tipo de fala, para, a partir daí, pensar como a potência de sua apropriação pelo cinema (ou pela arte, de forma geral) reside justamente em assumir e trabalhar com essa fragilidade.

Primeiramente, podemos recuperar o questionamento de Derrida logo no início de “Poética e política do testemunho” sobre a intraduzibilidade do testemunho. Como colocado pelo filósofo, a fala testemunhal guardaria uma singularidade irreduzível – trata-se, por princípio, de uma fala única e insubstituível – que a colocaria, de saída, frente a um problema de tradução:

Porque ele precisa estar ligado a uma singularidade e à experiência de uma marca idiomática – por exemplo, a da língua – o testemunho resiste ao teste de tradução. Ele se arrisca a não cruzar a fronteira da singularidade, se for apenas para expressar seu sentido. Mas de que valeria um testemunho intraduzível? Seria ele um não testemunho? E o que seria um testemunho totalmente transparente para a tradução? Ainda seria um testemunho?

(2005: 69)

Em continuidade ao que vínhamos defendendo e demonstrando até aqui, podemos dizer que a opção de Tonacci por transmitir o testemunho de Carapiru em sua língua original não designaria apenas um respeito à singularidade de Carapiru, mas também à do acontecimento em si do qual ele é sobrevivente e testemunha. Um testemunho de um índio sobre o genocídio indígena que não fosse proferido em sua língua autóctone guardaria a mesma intensidade, ou ainda, a mesma qualidade testemunhal?

Ainda nesse sentido, podemos aproximar a importância de expor o testemunho de Carapiru em sua própria língua, da declaração de Hannah Arendt retomada por Agamben em *O que resta de Auschwitz*. Quando questionada, em uma entrevista à televisão alemã, sobre o que restava da Europa pré-hitlerista, Hannah Arendt responde: “O que resta? Resta a língua materna” (AGAMBEN, 2008: 159). De forma semelhante, talvez pudéssemos sugerir que aquilo que resta com Carapiru de sua vida, antes de ser violentamente cindida, é seu “tupi arcaico” – como aparece classificado pelos jornalistas. Sua língua é desconhecida por nós, permaneceu inaudita, soterrada pelas ruínas da história. Fazer com que ela seja ouvida é dar testemunho do massacre de um povo – no caso, os guajás – e, conseqüentemente, de sua língua, pelos homens e pela História.

Tonacci, entretanto, ao invés de reforçar o esquecimento, torna visíveis as lacunas, faz Carapiru situar-se “em uma língua morta como se fosse viva” (AGAMBEN, 2008: 160). Carapiru é um sobrevivente de um massacre histórico e sua língua intraduzível é o que resta de seu passado dizimado; é o que sobrevive, junto com ele. Fornecer tradução seria encarar a morte como um fato. Não traduzir é evidenciar a sobrevivência e, também, a responsabilidade do presente em relação à extinção dessa língua que ele ignora.

Porém, os efeitos dessa fala não traduzida vão ainda além desse respeito à dimensão irredutivelmente singular seja do evento, seja de Carapiru. Para elucidá-los, é preciso lembrar em nome de quem e a respeito de quê os sobreviventes testemunham.

Em *O que resta de Auschwitz* (2008), Agamben retoma um longo trecho de *Os afogados e os sobreviventes*, de Primo Levi, para explicitar o impasse que envolve os testemunhos da *Shoah*, sobre o qual ele trabalhará ao longo de todo o livro:

Repito, não somos nós, os sobreviventes, as autênticas testemunhas. Nós, sobreviventes, somos uma minoria anômala, além de exígua somos aqueles que, por prevaricação, habilidade ou sorte, não tocamos o fundo. Quem o fez, quem fitou a Gorgona, não voltou pra contar, ou voltou mudo; mas são eles, os “muçulmanos”, os que submergiram – são eles as testemunhas integrais, cujo depoimento teria significado geral. (...) Nós, tocados pela sorte, tentamos narrar com maior ou menor sabedoria não só o nosso destino, mas também aquele dos outros, dos que submergiram: mas tem sido um discurso “em nome de terceiros”, a narração de coisas vistas de perto, não experimentadas pessoalmente. A demolição levada a cabo, a obra consumada, ninguém a narrou, assim como ninguém jamais voltou para contar a sua morte. Os que submergiram, ainda que tivessem papel e tinta, não teriam testemunhado, porque a sua morte começara antes da morte corporal. Semanas e meses antes de morrer, já haviam perdido a capacidade de observar, recordar, medir e se expressar. Falamos nós em lugar deles, por delegação.

(LEVI *apud* AGAMBEN, 2008: 42-43)

O testemunho dos sobreviventes se funda, assim, sobre uma dupla aporia: não só eles testemunham algo que eles próprios não viveram – posto que, se o tivessem, não estariam aqui para contar – como, mesmo que tivessem vivido, provavelmente não seriam capazes de transmitir essa experiência – já que o processo de desumanização, ainda que não chegasse à morte física, com certeza passaria por uma desapropriação da linguagem ou de qualquer capacidade de expressão simbólica. Ao assumirem o ônus de testemunhar pelos “submersos”, os sobreviventes devem estar cientes, portanto, que testemunham pela radical impossibilidade de testemunhar.

É nesse sentido que a testemunha é descrita por Agamben como “aquele que pode falar por quem não pode falar. Uma subjetividade que atesta, na própria possibilidade de falar, uma impossibilidade de palavra” (2008: 147). Se há uma ética do testemunho, ela estaria no compromisso implícito dos sobreviventes em relação aos mortos de explicitar em suas falas a sua própria incompletude incontornável – pois é dessa falta, que ecoa, eloquentemente, o silêncio ou o balbucio incompreensível dos que “tocaram o fundo”.

Para além dessa deferência ao vazio deixado pelos mortos, devemos lembrar que o testemunho também consiste em uma tentativa do sobrevivente de expressar sua própria experiência traumática. Independente de assumir ou não a tarefa de testemunhar pelos que não podem fazê-lo, o sobrevivente é aquele que carrega consigo de forma irreparável a memória de um acontecimento extremo que o aproximou da morte.

A ideia de trauma, aqui, deve ser entendida em seu sentido psicanalítico. Refere-se, portanto, a uma experiência-limite que resiste à representação, por

envolver uma apresentação do “real” na “forma do que nele há de inassimilável” (LACAN *apud* FUX, CEI e CARNEIRO, 2012: 401), de excessivo, que barra o acesso verbal. Aquele que passa por um evento traumático se vê diante da insuficiência radical da linguagem para transmitir a intensidade do ocorrido: “Pela primeira vez, então, nos damos conta de que a nossa língua não tem palavras para expressar esta ofensa, a aniquilação de um homem” (LEVI *apud* FUX, CEI e CARNEIRO, 2012: 403).

É nesse sentido que Derrida fala que o testemunho “engaja algo do corpo que não tem direito à palavra” (2005: 77), ou seja, há algo da experiência sensível daqueles que atravessaram a morte que resiste a ser traduzida pela linguagem. Assim, além da impossibilidade de testemunhar plenamente por delegação, as falas dos sobreviventes também testemunham a própria “incomensurabilidade entre as palavras e essa experiência da morte” (SELIGMANN-SILVA, 2005: 81), ou seja, testemunham que o que resta da catástrofe de desumanização é a afasia.

Percebemos, assim, que, de um jeito ou de outro, o testemunho dos sobreviventes está sempre às voltas com um vazio irreversível – seja a ausência dos mortos, seja a insuficiência da linguagem –, o que faz com que ele seja sempre parcial, limitado, lacunar. O testemunho encontra-se, portanto, “na cisão entre o que é possível dizer e o que se diz” (FUX, CEI e CARNEIRO, 2012: 409), ou seja, em um intervalo.

Ao mesmo tempo que incompleto, o testemunho é necessário. Ele se encontra no centro de uma complexa política da memória que compreende tanto a elaboração individual do trauma – o sobrevivente depende desse trabalho para efetivar sua reintegração social –, como uma elaboração coletiva do passado catastrófico – é preciso julgar os crimes e pensar criticamente a história, para que a violência da desumanização não se repita. Sobretudo é preciso impedir que os impasses e aporias que fundam o testemunho se transformem em uma postulação do ocorrido como algo impensável, indizível, irrepresentável. Em outras palavras, é crucial evitar que os limites do testemunho resvalém em uma postura negacionista. Por isso, apesar de toda impotência que a linguagem apresenta para a realização dessa tarefa, é preciso pensar e narrar o horror.

O dilema imposto pelo testemunho se refere, portanto, a essa confluência entre a necessidade e a impossibilidade de narrar o trauma, engendrando um embate constante entre a linguagem e a experiência. As palavras frágeis e vacilantes que

resultam desse embate são muitas vezes insuficientes para o trabalho de reconstituição factual que o contexto jurídico da política da memória procura empreender. Mas, como procuramos demonstrar, o trabalho de elaboração do passado traumático não se restringe à atestação dos acontecimentos e ao julgamento dos crimes. É nesse sentido que a arte desempenha um papel fundamental: ela possibilita a restituição de um campo simbólico aos sobreviventes, sob a condição de se desfazer de qualquer pretensão de “imitação da realidade” e de se comprometer com uma manifestação do “real” laciano. Para tanto, as expressões artísticas precisarão deformar suas linguagens, estabelecer relações entre seus elementos que produzam sentidos impensados, estender aos ouvintes, leitores e espectadores de suas obras, o “estranhamento do mundo” vivido pelo sobrevivente da catástrofe, “advindo do fato de ele ter morado como que ‘do outro lado’ do campo simbólico” (SELIGMANN-SILVA, 2008: 69).

Nesse sentido, talvez o cinema precise ser mais um cinema da poesia do que da prosa – ou seja, deva priorizar a proporção de uma experiência sensível à compreensão intelectual por parte do espectador – para “representar o silêncio daqueles que foram silenciados” e manifestar “a experiência paradoxal do desencontro entre a palavra e o corpo” (MARTINS, 2009: 76), própria da cena testemunhal. No que concerne à palavra filmada, essa “poetização” traduz-se no abandono das pretensões discursivas e em um mergulho na “estética do vazio, do silêncio, das ruínas” (LEANDRO, 2007: 32).

Acreditamos, assim, que a opção de Tonacci por não traduzir o que Carapiru diz também poderia ser interpretada como um gesto de montagem necessário para fazer ecoar aos ouvidos do espectador essa não-coincidência, esse hiato, essa “cisão entre o que é possível dizer e o que se diz”. Mantendo-se indecifrável, a fala de Carapiru torna sensível a natureza lacunar do testemunho. Mais uma vez, abdica-se da transmissão do conteúdo da sua fala para priorizar sua possibilidade performativa.

Unida à teatralização do passado e à apropriação poética do arquivo, essa expressão performativa do testemunho reafirma o posicionamento de *Serras da Desordem* no que concerne sua relação com a história. Todas essas estratégias afastam a narrativa do filme da ordem da atestação ou restituição de uma verdade histórica e a reafirmam como um meio de engajar o espectador em uma experiência sensível da falta.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Em seu livro *L'épreuve du réel à l'écran* (2002), François Niney descreve da seguinte forma os possíveis meios e recursos para os filmes documentários que se propõem a lidar com a memória:

Imagens de arquivo, entrevistas com testemunhas e reconstituições são os três materiais de base dos quais um documentário da memória dispõe. Aos quais se acrescenta eventualmente o comentário do autor e, em todo caso, sua maneira de conjugar as imagens: escolha do modo narrativo, combinação de tempos, de rastros e de testemunhos.

(2002: 251)

À seção de seu livro dedicada a analisar esse tipo de documentário foi dado o sugestivo nome “Teatros da memória”, já denunciando que quando mergulhamos nesse campo vertiginoso, todas as nossas referências estáveis – concernentes ao tempo, ao espaço, às identidades, ao real – encontram-se sob o risco do colapso. A memória, muito mais do que uma recordação ou uma reminiscência, é um campo turbilhonante.

Podemos dizer que *Serras da Desordem* figura como exemplo expoente de um “teatro da memória”. Não tanto porque o passado dos personagens e a história do país sejam seus principais objetos de trabalho, nem por servir-se precisamente dos três procedimentos listados por Niney, mas principalmente porque transforma esses procedimentos em estratégias performativas e porque apresenta uma estrutura narrativa que se faz nos moldes das operações mnemônicas: promove saltos e escava fendas no tempo, instila dúvidas nos fatos, agencia livremente os acontecimentos da história, estabelece associações ramificadas entre as imagens.

Como buscamos demonstrar ao longo da dissertação, essa montagem “mnemônica” tem como seu princípio-chave, o intervalo e como vítima certa, a informação, justamente porque “não se apressa em concluir ou encerrar”, mas antes “amplia e complexifica nossa apreensão da história” (DIDI-HUBERMAN, 2003:152).

É preciso lembrar, também, que a história com que lida *Serras da Desordem* não é qualquer história. É a história da margem, dos esquecidos, dos não contados, que, subitamente, vêem sua vida ser violentamente atropelada pela velocidade implacável da história oficial. Nesse sentido, podemos retomar a análise de Bernardet sobre a estrutura de *Cabra marcado para morrer* (1984), de Eduardo

Coutinho, para pensarmos a forma com que a narrativa de *Serras da Desordem* se compõe.

Na história derrotada, a realidade se estilhaça em mil fragmentos. São pedaços de realidade, vestígios, ruínas de história quase soterradas. (...) O fragmento não é uma arbitrariedade estilística, mas é a própria forma da história derrotada, motivo pelo qual, mesmo na busca da coerência e da significação, o caráter fragmentário não pode nunca ser abandonado. (...) A 'ponte' não elimina a ruptura. O trabalho de resgate não repõe a perda.
(2003: 232-239)

De forma semelhante, em seu trabalho de reconstituição da vida cindida e da trajetória errática de Carapiru, *Serras da Desordem* não pode abrir mão do intervalo como orientação de sua articulação narrativa. Ele é a condição para que a experiência de exílio e a sensação de permanente inadequação vivida por Carapiru sejam estendidas ao espectador.

O intervalo pode ser entendido, por fim, em seu sentido bergsoniano, como uma interrupção do esquema perceptivo e um prolongamento indefinido da hesitação, durante a qual as certezas são destronadas e reinam as afecções, as ambiguidades e as dúvidas salutares que obrigam um desvio das reações automáticas, possibilitando assim uma transformação. Nesse sentido, *Serras da Desordem* é todo ele intervalo. Transposta para o campo cinematográfico, a hesitação prolongada bergsoniana pode ser entendida como um tempo generoso reservado à aparição e à fruição das imagens, tempo este que nos é constantemente confiscado nas produções espetaculares.

É precisamente esse tempo que é trabalhado, distendido, desdobrado pela montagem em *Serras da Desordem*. É preciso que haja tempo para olhar o tempo: vinte minutos para ver os índios na mata; quatro minutos ininterruptos de imagens de arquivo, outros tantos para ouvir uma língua que desconhecemos. É preciso que haja tempo para olhar as imagens e vislumbrar a possibilidade de outra contextualização, outro agenciamento; possibilidade de pensá-las, questioná-las e trabalhá-las. É preciso que haja tempo para que se insinuem os múltiplos olhares que se põem sobre os arquivos de *Serras da Desordem* – os discursos que os tomaram e expuseram pela primeira vez, a seleção de Tonacci e Cristina Amaral, a recepção do espectador, todos juntos – a cada vez atribuindo-lhes outros usos, remontando a história. É preciso persistir em formas que nos tirem de nosso lugar de conforto e nos coloquem em um lugar de risco, que demande uma tomada de

posição, evidenciando que “esse lugar do espectador, que é o nosso, não está separado do sujeito político que não cessamos de ser” (COMOLLI, 2008: 16).

Gostaríamos de encerrar com duas falas de Andrea Tonacci que acreditamos expressar com eloquência o tipo de experiência cinematográfica com a qual este realizador encontra-se comprometido, assim como a potência do intervalo que ela engaja:

É quando se abrem janelas, pequenas que sejam, por onde a gente pode dar uma viajada. Eu acredito nesses espaços, em criar esses espaços intencionalmente, que sejam o mais isentos possível de simbolismos óbvios que te conduzam demais.

(2008: 127)

No fundo me interessa que esse filme [*Serras da Desordem*] interfira em alguma coisa, provoque alguma coisa, se não uma reflexão, um momento de dúvida, um momento de questionamento seja ele qual for. O que quer dizer isso? Basta esse espacinho na cabeça de alguém, que não seja uma certeza, que algo, então, torna a viver. Quando você tem a certeza, para, a coisa morre.

(2006)

REFERÊNCIAS

AGAMBEN, Giorgio. Le cinéma de Guy Debord. In.: **Image et mémoire**. Paris: Hoëbeke, 1998.

_____. **Homo Sacer: o poder soberano e a vida nua 1**. Belo Horizonte: Editora UFMG: 2002. 207 p.

_____. **Infância e História**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2012. 188 p.

_____. **O que resta de Auschwitz**. São Paulo: Boitempo, 2008.

BENJAMIN, Walter. **Obras Escolhidas**. 8.ed. Vol. 1. São Paulo: Brasiliense, 2012. 271 p.

BENTES, Ivana. Câmera muy very good pra mim trabalhar. Catálogo da Mostra Vídeo nas Aldeias Um Olhar Indígena, 2004.

BERGSON, Henri. **Matéria e Memória**. Ensaio sobre a relação do corpo com o espírito. São Paulo: Martins Fontes, 2006. 291p.

BERNARDET, Jean-Claude. **Cineastas e imagens do povo**. São Paulo: Companhia das Letras, 2003. 318 p.

BERNARDES, Anita Guazzelli. Saúde indígena e políticas públicas: alteridade e estado de exceção. **Interface (Botucatu)**[online], v.15, n. 36, p. 153-164, 2011.

BRASIL, André. Carapiru-Andrea, Spinoza: a variação dos afetos em *Serras da Desordem*. **Devires**, v. 5, n. 2, p. 84-97, 2008.

_____. O olho do mito: perspectivismo em Histórias de Mawary. **Revista Eco-Pós (Online)**, v. 15, p. 69-89, 2012.

_____. Formas do antecampo: performatividade no documentário brasileiro contemporâneo. **Revista FAMECOS (Online)**, v. 20, p. 578-602, 2013.

CAIXETA DE QUEIROZ, Ruben. Política, estética e ética no projeto Vídeo nas Aldeias. Catálogo da Mostra Vídeo nas Aldeias Um Olhar Indígena, 2004.

_____. Cineastas indígenas e pensamentos selvagens. **Devires**, v. 5, n. 2, p. 98-125, 2008.

_____. O ensaio, pensamento “ao vivo”. In.: FURTADO, Beatriz (org.). **Imagem contemporânea**. São Paulo: Hedra, 2009, p. 19-32.

CARELLI, Vincent. Moi un Indien. Catálogo da Mostra Vídeo nas Aldeias Um Olhar Indígena, 2004.

COHN, Clarice. Reflexões sobre *Serras da Desordem*. In: CAETANO, Daniel (org.). **Serras da desordem**. Rio de Janeiro: Beco do Azougue: Sapho, 2008, p. 43-58.

COMISSÃO NACIONAL DA VERDADE. Disponível em:
<http://www.cnv.gov.br/index.php/2012-05-22-18-30-05/camponeses-e-indigenas>
 Acesso em: maio de 2014.

COMOLLI, Jean-Louis e RANCIÈRE, Jacques. **Arrêt sur histoire**. Paris: Éditions Du Centre Pompidou, 1997. 79 p.

COMOLLI, Jean-Louis. Algumas notas em torno da montagem. **Devires**, v. 4, n. 2, p. 12-40, 2007a.

_____. Os homens ordinários, a ficção documentária. In: SEDLMAYER, Sabrina, GUIMARÃES, César e OTTE, Georg (Orgs.). **O comum e a experiência da linguagem**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2007b, p. 127-138.

_____. **Ver e Poder: a inocência perdida**. Cinema, televisão, ficção, documentário. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008a.

_____. Mauvaises fréquentations: documents et spectacle. **Images Documentaires**, n. 63, 2008b.

DELEUZE, Gilles. **A imagem-movimento**. São Paulo: Brasiliense, 1985. 240 p.

_____. **Conversações**. 1972-1990. 2. ed. São Paulo: Editora 34, 2010.

_____. **A imagem-tempo**. São Paulo: Brasiliense, 2007.

DERRIDA, Jacques. **Sovereignities in Question, The poetics of Paul Celan**. New York: Fordham University Press, 2005.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **Devant le temps**. Paris: Éditions de Minuit, 2000.

_____. **Images malgré tout**. Paris: Les Éditions de Minuit, 2003.

_____. "... O que torna o tempo legível é a imagem". (Entrevista). **Cinema: Revista de Filosofia e da Imagem em Movimento**, n. 1., p. 14-28, 2010a
 Disponível em:
 Acessado em: 1/02/2014

_____. **Remontages du temps subi. L'œil de l'histoire, 2**. Paris : Les Éditions de Minuit, 2010b.

_____. La condition des images. In.: LAMBERT, Frédéric. (Org). **L'expérience des images**. Paris: INA Éditions, 2011.

_____. **A imagem sobrevivente: história da arte e tempo de fantasmas segundo Aby Warburg**. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013. 506 p.

FELDMAN I. O apelo realista. **Revista FAMECOS (Online)**, v. 36, p. 61-68, 2008.

FERRO, Marc. **Cinema e História**. 2. Ed. São Paulo: Paz e Terra, 2010. 244p.

FIGUEIREDO CORREA, J. Relatório Figueiredo. Síntese. Disponível em: https://ia601902.us.archive.org/15/items/RelatorioFigueiredo_00/00%20-%20Rel%20Figueiredo%20%28Síntese%20encaminhada%20ao%20Ministro%29_text.pdf Acesso em maio de 2014.

FOUCAULT, Michel. **A Microfísica do poder**. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1979. 295 p.

_____. **Arqueologia do Saber**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2013.

FREITAS, Edinaldo Bezerra. **Guarda Rural Indígena – GRIN**. Aspectos da Militarização da Política Indigenista no Brasil. Trabalho Apresentado no Simpósio Temático “Os Índios e o Atlântico”, XXVI Simpósio Nacional de História da ANPUH, São Paulo, 17 a 22 de julho de 2011. Disponível em: <http://www.ifch.unicamp.br/ihb/SNH2011/TextoEdinaldoBF.pdf> Acesso em: abril de 2014.

FURTADO, Beatriz (org.). **Imagem contemporânea**. São Paulo: Hedra, 2009.

FUX, J.; CEI, V.; PIMENTEL, D. C. O real e o paradoxo em Auschwitz. **Contexto (UFES)**, v. 12, p. 395-412, 2012.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. **Lembrar escrever esquecer**. São Paulo: Editora 34, 2006.

GARCIA, Uirá Felipe. *Karawara: a caça e o mundo dos Awá-Guajá*. Tese. (Doutorado em Antropologia Social) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas. Universidade de São Paulo, 2010.

GARDNIER, Ruy. Os arara & Conversas no Maranhão. **Revista Contracampo**, n. 79, 2006.

GODARD, J-L.; ISHAGHPOUR, Y. **Cinema: The Archaeology of Film and the Memory of a Century**. Oxford: Berg, 2005. 143p.

GUIMARÃES, P. M.; RIBEIRO D.; COSTA P. Entrevista a Pedro Costa. Disponível em: <http://antropologia.com.br/entr/colab/e47-pcosta.pdf> Acesso em maio de 2014.

LEANDRO, Anita. Stratégies contre l'oubli. Du détournement des images d'archives au cinéma. **Les Cahiers du Grimh, Image et mémoire**. Actes du 3e Congrès International du GRIMH, França, v. 03, n.1, p. 121-130, 2003.

_____. O silêncio é de ouro – Sobre o lugar da palavra no documentário contemporâneo. In.: PEREIRA, Ondina Pena e FREITAS, Marta Helena de, (Orgs.). **As vozes do silenciado. Estudos nas fronteiras da antropologia, filosofia e psicologia**. Brasília: Editora Universa, 2007, p. 17-38.

_____. Falkenau: a vida póstuma dos arquivos. **Significação: Revista de Cultura Audiovisual**, v. 37, n. 34, p. 105-121, 2010.

_____. Desvios de imagens. **Revista da associação Nacional dos Programas de Pós-Graduação em Comunicação**. E-compós, Brasília, v.15, n.1, 2012.

_____. A voz inaudível dos arquivos. In: Gustavo Souza. (Org.). **XV Estudos Socine**. 1ed. São Paulo: Socine, 2012, v. 1, p. 27-37.

LE GOFF, Jacques. Documento/Monumento. In.: **História e Memória**. Campinas: Editora da Unicamp, 1990.

LEMAÎTRE, Barbara. *Sans soleil*, o trabalho do imaginário. **Significação: Revista de Cultura Audiovisual**, v. 39, n. 37, p. 31-51, 2012.

LIMA, Antonio Carlos de Souza. **Um grande cerco de paz: poder tutelar, indianidade e formação do Estado no Brasil**. Petrópolis: Vozes, 1995.

LINDEPERG, S.; COMOLLI, J. L. (2010). Imagens de arquivos: imbricamento de olhares. Entrevista com Sylvie Lindeperg. In: **Catálogo do forumdoc. bh**. 2010. BH, Filmes de Quintal/FAFICH-UFMG.

LINS, C.; REZENDE, L. A.; FRANÇA, A. A noção de documento e a apropriação de imagens de arquivo no documentário ensaístico contemporâneo. **Galáxia (PUCSP)**, v. 11, n. 21, p. 54-67, 2011.

LINS, C.; REZENDE FILHO, L. A. C. A voz, o ensaio, o outro. In: Beatriz Furtado. (Org.). **Imagem Contemporânea - cinema, tv, documentários, fotografia, videoarte, games (Volume I)**. São Paulo: Hedra, 2009, v. I, p. 107-120.

MARTINS, Andrea França. O cinema entre a memória e o documental. **InTexto**, v. 2, n. 19, p. 1-14, 2008.

_____. Serras da Desordem e 500 Almas: resíduos de rostos, de gestos. **Periferia**, v.1 n.1, p. 63-77, 2009.

_____. A reencenação no cinema documentário. **Matrizes**, v. 4, n. 1, p. 149-161, 2010.

_____. Cinema documentário e espectador em cena. **Logos**, v. 17, n.1, p. 05-16, 2010.

_____. Dispor e recompor: o documentário sob o gesto da montagem. **Devires (UFMG)**, v. 8, n. 2, p. 30-44, 2011.

_____. A invenção do lugar pelo cinema brasileiro contemporâneo. **Rebeca – Revista Brasileira de Estudos de Cinema e Audiovisual**, ano 1, n. 1, p. 54-71, 2012.

MARTINS, Andrea França; MACHADO, Patricia. A imagem-excesso, a imagem-fóssil, a imagem-dissenso: três prklopostas cinematográficas para a experiência da ditadura no Brasil. In: Osmar Gonçalves. (Org.). **Narrativas Sensoriais**. 1ed. Fortaleza: Funarte e Circuito, 2014a, v. 1, p. 81-95.

MARTINS, Andrea França ; MACHADO, Patricia. Imagem-performada e Imagem-atestação: o documentário brasileiro e a reemergência dos espectros da ditadura. **Galáxia (PUCSP)**, 2014b (no prelo).

MELLO, Luís Alberto Rocha. O lugar das imagens. In.: CAETANO, D. (Org.). **Serras da desordem**. Rio de Janeiro: Beco do Azougue: Sapho, 2008, p. 25-42.

MICHAUD, Alain-Philippe. **Aby Warburg e a imagem em movimento**. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013. 344 p.

MIGLIORIN, Cezar. Igualdade Dissensual: Democracia e Biopolítica no Documentário Contemporâneo. **Cinética**, v.0, p.0, 2008. Disponível em: http://www.revistacinetica.com.br/cep/cezar_migliorin.htm Acesso em: 20/02/2014

_____. A política do documentário. In.: FURTADO, Beatriz (org.). **Imagem contemporânea**. São Paulo: Hedra, 2009, p. 243-265.

_____. Sob o risco das imagens: a cena na cena. **Grumo** (Buenos Aires), v. 8.0, p. 50-55, 2010a.

_____. (Org.). **Ensaio no real**. O documentário brasileiro hoje. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2010b. 251 p.

NICHOLS, Bill. Por que as questões éticas são fundamentais para o cinema documentário? In.: **Introdução ao documentário**. Campinas: Papyrus, 2005, p. 26-46.

NIETZSCHE, Friedrich Wilhelm. **Genealogia da moral: uma polêmica**. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

_____. **Segunda consideração intempestiva**: da utilidade e desvantagem da história para a vida. Rio de Janeiro : Relume Dumará, 2003.

NINEY, François. **L'épreuve du réel à l'écran** : essai sur le principe de réalité documentaire. 2.ed. Bruxelles : De Boeck & Larcier, 2002. 347 p.

OHATA, Milton (Org.). **Eduardo Coutinho**. São Paulo: Cosac Naify, 2013. 704 p.

OLIVEIRA, Rodrigo de. Um outro cinema para uma outra humanidade. In: CAETANO, Daniel (org.). **Serras da desordem**. Rio de Janeiro: Beco do Azougue: Sapho, 2008, p. 59-80.

PORTELLI, Alessandro. Tentando aprender um pouquinho, algumas reflexões sobre a ética na história oral. In: **Projeto História 15**: Revista do programa de Estudos Pós-Graduados em História e do Departamento de História da PUC-SP. São Paulo: Educ, 1997.

RAMOS, Clara Leonel. As múltiplas vozes da *Caravana Farkas* e a crise do “modelo sociológico”. Dissertação. (Mestrado em Ciências da Comunicação) – Escola de Comunicações e Artes. Universidade de São Paulo, 2007.

_____. A construção do personagem no documentário brasileiro contemporâneo: autorrepresentação, performance e estratégia narrativa. Tese. (Doutorado em Ciências da Comunicação) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, 2013.

RAMOS, Fernão Pessoa. **Mas afinal... O que é mesmo documentário?** São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2008. 447 p.

RANCIÈRE, Jacques. O Dissenso. In. : NOVAES, Adauto. (Org.). **A Crise da Razão.** São Paulo: Cia das Letras, 1996.

RANCIÈRE, Jacques. La fiction documentaire: Marker et la fiction de mémoire. In.: _____. **La fable cinématographique.** Paris: Éditions du Seuil, 2001, p. 201-216.

_____. **Le destin des images.** Paris : La fabrique éditions, 2003. 156 p.

_____. **A Partilha do Sensível.** São Paulo: Ed. 34, 2005. 72 p.

_____. **Le spectateur émancipé.** Paris : La Fabrique Éditions, 2008.

_____. Política da arte. **Urdimento**, v.1, n. 15, p.45-59, 2010.

REZENDE FILHO, Luiz Augusto Coimbra de. Documentário, realidade e criação: uma resposta bergsoniana. In.: Denise Trindade. (Org.). **Imagários de Cinema.** Rio de Janeiro: E-papers, 2011, v. 1, p. 57-65.

_____. O uso da noção de representação na teoria do documentário. In: MACHADO Jr, R.; SOARES, R.; ARAÚJO, L. (Org.). **Estudos de Cinema Socine VII.** 1ed. São Paulo: Annablume, 2006, v. 1, p. 289-295.

RICOEUR, Paul. **Tempo e Narrativa.** Tomo 3. São Paulo: Martins Fontes, 2010.

ROCHA, Glauber. Revisão Crítica do cinema brasileiro. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.

ROLLET, Sylvie. “L’ art-témoin de S21: à l’épreuve de la catastrophe génocidaire, construire une mémoire partagée” In. **Intermédialités** [édition électronique], « Accompagner (au cinéma) », n° 3, p. 1-14, 2008.

ROUCH, Jean. The Camera and Men, 1973. Disponível em: <http://www.der.org/jean-rouch/pdf/CameraandMan-JRouch.pdf>. Acesso em: 01/2014

SELIGMANN-SILVA, Márcio. Testemunho e a política da memória: o tempo depois das catástrofes. **Proj. História**, São Paulo, v. 30, p. 71-98, 2006.

_____. Narrar o trauma – a questão dos testemunhos de catástrofes históricas. **Psicologia Clinica**, v. 20, n.1, p.65-82, 2008.

TONACCI, Andrea. Cinema Marginal? Entrevista concedida a Eugênio Puppó e Vera Haddad. In: **Cinema Marginal e suas fronteiras**. São Paulo: Heco Produções e Centro Cultural Banco do Brasil, 2004.

_____. Entrevista concedida a Daniel Caetano, Francis Vogner, Francisco Guarnieri e Guilherme Martins. **Revista Contracampo**, n. 79, 2006.

_____. Conversas na Desordem. Entrevista concedida a Evelyn Schuler Zea, Renato Sztutman e Rose Satiko G. Hikiji. **Revista do IEB – Instituto de Estudos Brasileiros**, n. 45, 2007a.

_____. A volta de Andrea Tonacci. Entrevista concedida a Diogo Cronemberger **Trópico**, Julho de 2007b. Acessado em: <http://p.php.uol.com.br/tropico/html/textos/2879,3.shl>

_____. Entrevista com Andrea Tonacci. Entrevista concedida a Daniel Caetano In: CAETANO, Daniel. **Serras da desordem**. Rio de Janeiro: Beco do Azougue: Sapho, 2008.

TONACCI, Andrea e AMARAL, Cristina. Entrevista concedida à Revista Pupila dos alunos do curso de Audiovisual da ECA/USP, 2008 Acessada em: <http://www.youtube.com/watch?v=NrwQCPUIWfy>

VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. O nativo relativo. **Maná**, v. 8, n. 1, Rio de Janeiro, abril de 2002.

_____. **A inconstância da alma selvagem**. São Paulo: Cosac & Naify, 2011.

XAVIER, Ismail. **A Experiência do Cinema**. 2.ed. Rio de Janeiro: Edições Graal, 2003. 484 p.

_____. Iracema: o cinema-verdade vai ao teatro. **Devires**, v.2, n.1, p.71-85.

_____. **Cinema Brasileiro Moderno**. São Paulo: Paz e Terra, 2006. 144 p.

_____. As artimanhas do fogo, para além do encanto e do mistério. In.: CAETANO, Daniel (Org.) **Serras da Desordem**. Rio de Janeiro: Beco do Azougue: Sapho, 2008, p. 11-23.

_____. **Alegorias do Subdesenvolvimento**: cinema novo, tropicalismo, cinema marginal. São Paulo: Cosac Naify, 2012. 480 p.

FILMOGRAFIA

Filme analisado

Serras da Desordem

Tempo de duração: 135 min

Ano de lançamento no Brasil: 2007

Estúdio: Extrema Produção Artística

Direção: Andrea Tonacci

Roteiro: Andrea Tonacci, Sydney Possuelo, Wellington Figueiredo

Produção executiva: Andrea Tonacci

Produção: Sérgio P. Oliveira, Érica Ferreira, Wellington Figueiredo

Música: Rui Weber

Fotografia: Aloysio Raulino, Alziro Barbosa, Fernando Coster

Direção de Arte: Arnaldo Zidan

Montagem: Cristina Amaral

Elenco:

Carapiru

Tiramukón

Camairú

Myhatxiá

Sidney Ferreira Possuelo

Estelita Rosalita dos Santos

Wellington G. Figueiredo

Luiz Aires do Rego

Talita Rocha

Filmes citados

Nanook (1922), de Robert Flaherty

Ao Redor do Brasil (1932), de Major Thomaz Reis

Aruanda (1960), de Linduarte Noronha

A cabra na região semiárida (1966), de Rucker Vieira

O homem de couro (1970), de Paulo Gil Soares

Jornal do sertão (1970), de Geraldo Sarno

Iracema (1974), de Orlando Senna e Jorge Bodansky

Conversas no Maranhão (1977), de Andrea Tonacci

Braços cruzados, máquinas paradas (1979), de Gervitz e Segall

Linha de montagem (1981), de Renato Tapajós

Os arara (1980-1983), de Andrea Tonacci

Sans Soleil (1983), de Chris Marker

Jango (1984), de Silvio Tendler

Cabra marcado para morrer (1984), de Eduardo Coutinho

Céu aberto (1985), de João Batista de Andrade

História(s) do Cinema (1988-1998), de Jean-Luc Godard

Tiros em Columbine (2002), de Michael Moore

S21, a máquina de morte do Khmer Vermelho (2003), de Rithy Panh