

O “VAI-E-DEM” EM *SERRAS DA DESORDEM*

Bernardo Teodorico Costa Souza

Mestre em Multimeios pelo Instituto de Artes da Unicamp

bernardotcs@hotmail.com

A Partir De *Serras...*: Desordem

Serras da Desordem é um filme que, não sem razão, foi citado em uma série de veículos do circuito especializado como merecedor de atenção particular (entre os artigos, apresentações em congressos, livros e revistas, podemos citar Ismail Xavier, Daniel Caetano, Consuelo Lins, Andrea França, André Brasil, dentre outros diversos pesquisadores). Ele vem contribuir para um campo dos estudos de cinema que, sob a rubrica de “documentário”, em muito se tenciona sobre o caráter siamês da imagem cinematográfica; uma cabeça de Meliès e um corpo de Lumière¹. Este filme, através de operações múltiplas, dá lugar à existência desse monstro; nos provoca colocando o cinema sob holofotes para que sua existência dupla e bestial se faça evidente: um “cine-monstro”².

Através de procedimentos que lançam mão das imagens como recurso a evocar a história (operação abstrata de ordenação dos eventos no decurso do tempo), *Serras da Desordem* está ancorado em algo que o extrapola, fora-de-campo e peso de realidade a prender o filme no continente do cinema que chamamos de documentário, ao mesmo tempo em que dele escapa, fazendo da própria História a personagem da ficção que desenvolve.

Buscamos aqui, através deste artigo, problematizar alguns procedimentos do filme evitando sustentarmos-nos sobre às convencionais categorias de apreensão da

¹ COMOLLI, 2008, p. 90

² Comolli usa dessa expressão para designar os filmes nos quais “o mais vivo da energia cinematográfica circula entre os dois pólos opostos da ficção e do documentário, para entrecruza-los, entrelaçar seus fluxos, invertê-los, fazê-los rebater um no outro. Correntes contrariadas dando belos cine-monstros (...)” (2008, p. 90)

imagem cinematográfica (“ficção documental”), tentando, desta forma, apresentar o filme sob uma perspectiva diferente daquelas que até agora o abordaram.

Em 2008, enquanto o filme em questão ainda transitava no circuito comercial de cinema, um texto apresentado no XVII encontro da Compós (LINS e MESQUITA, 2008) fazia indicações possíveis para a apreciação de *Serras da Desordem*, bem como para outros 3 filmes, tratando essas 4 produções contemporâneas (*Serras da Desordem*, de Andrea Tonacci, 2006; *Santiago*, de João Moreira Sales, 2007; *Juízo*, de Maria Augusta Ramos, 2007 e *Jogo de Cena*, de Eduardo Coutinho, 2007) como “obras que dissolvem distinções tradicionais entre ficção e documentário e ampliam as possibilidades criativas do cinema brasileiro”, e “problematizando uma questão pouco discutida na criação audiovisual contemporânea: a crença do espectador diante das imagens no mundo”.

O gesto ambíguo de “crer, não crer, crer apesar de tudo”, que intitula o texto das autoras e é apontado por elas como viés central para a análise de *Serras da Desordem* e dos outros 3 filmes, encontra sua referência na abordagem de Jean-Louis Comolli no que diz respeito à dimensão espetacular intrínseca ao dispositivo cinematográfico desde sua emergência e à relação do espectador com essa dimensão, expressa em seu desejo/medo³.

Ele nos diz:

Em todas as épocas as sociedades se formaram, impuseram-se a seus sujeitos e transmitiram-se por representações, mas em seu início as representações cinematográficas adquiriram *ao mesmo tempo o grau de realidade e a potência imaginária*, capazes de fazer a sociedade que elas representam se voltar para o espetáculo (COMOLLI, 2008, p. 92).

É que o ato da crença entrelaçado na relação cinematográfica não é um gesto simples. Falei do medo do primeiro espectador. Esse medo anima a crença. Acreditar da medo. Medo faz acreditar. Trata-se, para o espectador, de *ao mesmo tempo gozar da potência do cinema e dela se proteger*. Acionamento de toda uma cadeia de denegações. Sei muito bem que é apenas uma imagem, mas mesmo assim quero a coisa... sei muito bem que não é o trem de verdade, mas mesmo assim... Isso até a *denegação da imperfeição*, pois uma representação cinematográfica nunca alcança a plenitude de uma ilusão sem manchas ou falhas (ibid., p. 94).

³ COMOLLI, 2008, p. 94-95

O texto das autoras, referenciado nas colocações de Comolli, apresenta os quatro filmes que aborda como obras que interferem na operação de “denegação”⁴ do espectador que, para Comolli, é intrínseca à experiência cinematográfica. O texto afirma:

Já um certo tipo de cinema faz da incerteza e da oscilação entre a crença e a descrença a condição essencial do espectador. Uma instabilidade que o obriga a se confrontar com os seus limites e perceber que “a posição de controle é insustentável, tanto no cinema quanto na vida” (Comolli, 2004, p. 418). Uma premissa simples descartada pela maior parte das produções midiáticas talvez por conter possibilidades de evidenciar para o espectador o fato de que ele pode, sim, ser manipulado a todo instante, de que não há absolutamente nada nas imagens que garanta sua veracidade ou autenticidade, de que tudo pode ser simulado, e que saber disso já é, no mínimo, um bom ponto de partida para compreender melhor o que se passa à nossa volta.

O que não quer dizer que a imagem não valha nada: ela pode mentir, falsificar, simulando dizer a verdade, mas pode também ser associada a outras imagens e outros sons para fabricar experiências inéditas, complexificar nossa apreensão do mundo, abrir nossa percepção para outros modos de ver e saber. As imagens são frágeis, impuras, insuficientes para falar do real, mas é justamente com todas as precariedades, a partir de todas as lacunas, apesar de todos os riscos, que é possível trabalhar com elas. (LINS e MESQUITA, 2008, p. 10)

A rica perspectiva de Comolli na qual o trecho acima se referencia corre aqui o risco de ser tomada como armadilha; se entendermos as operações paradoxais de desejo do espectador apenas como jogo a ser *desvelado* por “um certo tipo de cinema” (evidenciar como o espectador é manipulado, já que “as imagens são frágeis, impuras, insuficientes para falar do real”), retornaremos de imediato à dicotomia da qual tentamos fugir (real/ficcional, verdade/mentira) e que Comolli substitui pela dualidade “campo – fora-de-campo”, e traremos à tona a tão infértil problemática de um recorte do mundo operado pela linguagem (as imagens como representação arbitrária de um real)⁵.

Tomaremos então, nesse começo da problematização de *Serras...*, um trecho desse texto já citado de Lins e Mesquita como contra-modelo para nossa abordagem,

⁴ Expressão psicanalista que confere síntese entre crença e descrença.

⁵ Sobre esse privilégio da desconstrução narrativa como ferramenta analítica, Fernão Ramos realiza uma dura crítica, situando tal abordagem como um infértil paradigma hegemônico do campo teórico contemporâneo (RAMOS, 2005, p. 177-184). Texto que reaparecerá sobre outro enfoque no capítulo 3.

realizando um exercício que, se não goza de cumplicidade com a bibliografia com a qual dialoga, será necessariamente esclarecedor para nosso entendimento do problema.

A sinopse do filme diz:

Carapirú é um índio nômade que após escapar do massacre de seu grupo familiar em 1977, no Maranhão, passa a perambular sozinho pelas serras do Brasil central. Em novembro de 1988, ou seja, 10 anos depois de deixar sua aldeia, Carapirú foi encontrado pelo sertanista Sydney Possuelo, quando convivia com uma família em Santa Luzia, sertão da Bahia, a 2000 Km de distância do ponto de partida.

Levado para Brasília, Carapirú torna-se manchete nacional e centro da polêmica entre antropólogos e lingüistas quanto à sua origem e identidade. Sua identificação como integrante da tribo Guajá ocorre por intermédio casual de Tiramukôn, um jovem intérprete, órfão de 18 anos, resgatado dos maus tratos de um fazendeiro 10 anos antes. Novamente, o destino surpreenderá os personagens desta história real: Carapirú e Tiramukôn reconhecem-se como pai e filho, ambos sobreviventes do massacre de 1977, ambos acreditando-se mutuamente mortos. O filho leva o pai para o posto e aldeia indígena onde vive com a família, mas a vida na nova comunidade não está mais de acordo com a vivência da liberdade nômade de Carapirú.

Na tênue linha divisória entre ficção e documentário, Serras da Desordem **recria** o passado de Carapirú e o cotidiano dos índios Guajá antes do massacre, seu percurso e a convivência com a família que o acolheu na Bahia, onde foi finalmente encontrado. Nesta **recriação**, os **personagens são interpretados** pelas **pessoas** que viveram as situações **narradas**. O filme mostra também a chegada de Carapirú a Brasília, e o retorno ao habitat natural. Paralelamente, cenas ilustram “o progresso” ocorrido no país na década em que Carapirú enfrentava sua jornada solitária.⁶

Essa longa sinopse é, de certa forma, reforçada nas palavras do texto citado apresentado na Compós, que, após descrever o trajeto de Carapirú anterior ao filme, diz:

Já que Carapirú, protagonista da **história real**, **interpreta** seu próprio **papel** no passado, duas camadas constantemente interagem: Carapirú é **ator**, agente da ficção (na **encenação** do **passado**), e é “**ele mesmo**”, objeto do olhar “documental” do filme (no **presente**). Cada uma das cenas de “**reconstituição**” implica também em reencontro (bem presente) com aqueles que Carapirú conheceu 20 anos antes, em sua jornada pelo Brasil central. Em cada situação, portanto, no sertão da Bahia ou em Brasília, estamos sempre a nos perguntar, a ajustar o canal: Carapirú está fazendo seu **papel** no **passado** ou está sendo **ele-mesmo** no **presente**? A ambigüidade, permanente, entre **pessoa** e **personagem**, tem como efeito o reforço da alteridade de Carapirú, a indevassabilidade de sua experiência, nunca “revelada” ou acessada por inteiro. (LINS e MESQUITA, 2008, p. 5 - grifo nosso)

⁶ Extraído do site oficial do filme <http://www.serrasdadesordem.com.br/pages/sinopse.php> (grifo nosso)

Na intenção de explicação sintética, essa sinopse, assim como o trecho do texto, reduz, talvez em nome de um caráter didático, a complexidade que esse filme abrange, recortando sua totalidade sob uma velha dicotomia que opera nas prateleiras fílmicas: o corte entre ficção e documentário⁷.

Perguntemos-nos, o que seria a “ficção” e o “documentário” nessa sinopse, qual o começo e fim de um e de outro?

A sinopse nos sugere bem claramente um corte, um ponto de (bi)polarização.

Enquanto os dois primeiros parágrafos aludem a uma narração verídica que parece não manter relação alguma com o objeto que apresenta, descrevendo um passado fixo e objetificável sem nele interferir, o parágrafo final sugere uma atuação por sobre essa realidade fixa (e não a sua perversão); ela (passado fixado) agora seria apenas o modelo referencial sobre o qual se constituiria sua negação, a ficção.

Segundo a sinopse, bem como o texto de Lins e Mesquita, o filme “re-constituiria” um passado, tratando-o como um (passado) objetificável. “Re-estabeleceria” um extrato objetivo do mundo e, sobre ele, as “pessoas” o “interpretariam”, se convertendo em “personagens” (ficcionalis agora).

Ao voltarmos para a escolha das palavras que descrevem a relação do filme com memória e história é possível perceber que, na análise em questão, a oposição entre documentário e ficção se calca na relação entre História e mise-en-scène: Re-encenar a História equivaleria, então, a ficcionalizá-la.

Esse caminho para se abordar *Serras...* não apenas nos parece pouco fértil, como configura um obstáculo àquilo que acreditamos ser central no filme e propomos aqui como referência para sua abordagem: sua relação com a desordem do passado e da História.

Se a necessidade de uma descrição através dos termos “documentário” e “ficção” parece inevitável, acreditamos que, dissolvidas as categorias dicotômicas de passado e presente na mise-en-scène de *Serras...* (empreendimento ao qual dedicamos

⁷ Vale lembrar que o velho bordão da crítica que trata esse tipo de filme como “obras que dissolvem distinções tradicionais entre ficção e documentário”, ao mesmo tempo em que sugere um novo horizonte para o cinema, se apóia nas muletas clássicas da terminologia especializada (bem como na distinção dos grupos de pesquisa e mesas de congressos da área). Recria um fantasma para depois exorcizá-lo, pensa esse tipo de experimentação como o atravessar de fronteiras e não a criação independente delas.

algumas das páginas a seguir), se dissolverá também a aplicabilidade das noções ontológicas de “documentário” e “ficção” ao filme.

As Múltiplas Imagens Que Se Fazem No Filme

Caso a narrativa do filme, em acordo com a sinopse e texto citados, tratasse da *história* de Carapirú, esta tomada como realidade prévia a ser “*re-constituída*” (a *parahistória* do filme), poderíamos pensar essa narrativa em um regime de imagens o qual Deleuze chama de “orgânico”. Nesse regime, a narração (narração verídica)

(...) se desenvolve organicamente, segundo conexões legais no espaço e relações cronológicas no tempo. Certamente o alhures poderá avizinhar-se do aqui, e o antigo do presente; porém essa variabilidade dos lugares e dos momentos não põe em questão as relações e conexões, determina antes seus termos ou elementos, tanto assim que a narração implica uma investigação ou testemunhos que a referem ao verdadeiro. (DELEUZE, 2007, p. 163)

Tomada a associação que Deleuze faz dessa narração a um “sistema do julgamento”, podemos dizer que essa suposta narrativa investiria não apenas na investigação da verdade, mas, poderíamos dizer, na investigação do real.

Desta forma o filme transitaria sempre sobre um fundo histórico (tomado como verdade/real) e sobre ele se desenvolveriam seus processos narrativos. A noção ontológica de real que fundamenta a concepção clássica de documentário seria, num passe de mágica, substituída pela de história.⁸

Como queremos demonstrar, esse “fundo histórico” não aparece como referência para a narrativa de *Serras...* e, portanto, não nos serve de estratégia para a descrição ou análise do filme mas, antes, as atrapalha.

Se começarmos por pensar o filme dividido, um enredo separado das articulações de imagem e som (o primeiro erro ao qual poderíamos incorrer), perceberemos que *Serras da Desordem* contém em si uma série de histórias (e não *uma* História): a história do índio Carapirú de 1977 (ano do ataque) até seu retorno à reserva dos “Avá Guajá”; a história do índio Carapirú que encena eventos passados; a história de um

⁸ Como ilustração desse exemplo nos textos de teoria podemos citar o célebre livro de Bill Nichols cuja abordagem repousa sobre a noção ontológica de “mundo histórico” (NICHOLS, 2005).

reencontro de Carapirú com as pessoas de um passado; a história do filme sendo feito (Tonacci em cena); a história do país de 77 (e mesmo antes – a imagem de Carlos Marighella, assassinado em 1969) até 88... até a data do filme, 2006, etc.

A inscrição de uma história sobre a outra, como realizado em *Serras...*, impede que apenas uma se imponha como ponto de referência para a narrativa. Todas essas histórias se pronunciam no decorrer do filme, procuram se estabilizar, se fixar como a identidade da narração, para em seguida serem atravessadas por outras histórias, por outras narrações.

“Serras Da Desordem” Como Poesia

Essas sobreposições na narração cinematográfica que, para Pasolini, em analogia à literatura, aparecem como uma passagem da prosa para a poesia, constituindo “pseudo-narrativas” (através de uma estratégia que ele nomeia “subjativa indireta livre”),⁹ é o que ele toma como marco expressivo dos “novos cinemas” na década de 1960.

A formação de uma ‘língua da poesia cinematográfica’ implica, por conseguinte, a possibilidade de criar, pelo contrário (do cinema clássico, como língua de prosa) pseudo-narrativas escritas na língua da poesia: a possibilidade, em suma, de uma prosa de arte, de uma série de páginas líricas, cuja subjetividade será garantida pelo uso do pretexto da ‘subjativa indireta livre’: onde o verdadeiro protagonista é o estilo. (PASOLINI, 1982, p. 151)

(...)Trata-se pois do momento em que a linguagem, seguindo uma inspiração diferente e talvez também mais autêntica, se liberta da função e se apresenta enquanto ‘linguagem em si própria’: estilo”. (Ibid., p. 149)

Referenciando-se ao modelo da literatura (narrativa direta e indireta), Pasolini resume o cinema em dois tipos de imagens, a “subjativa” e a “objetiva”: o que a personagem vê e o que a câmera vê, respectivamente. Em analogia ao recurso literário da “narrativa indireta livre”, Pasolini descreve o que ele chama de “subjativa indireta livre” como técnica comum a esses filmes que emergiam na década de 1960; um recurso onde

⁹ “Cinema de Poesia” in PASOLINI, 1982.

uma inevitável indiscernibilidade contaminaria o que a câmera vê e o que a personagem vê, criando situações expressivas “onde o verdadeiro protagonista é o estilo”.

A novidade expressiva dos “novos cinemas”, como apresentada por Pasolini permite, se transferida para o campo do cinema documentário, substituir o problema que o norteava até então.¹⁰ A oposição realidade/ficção, expressa na dualidade “sujeito/objeto” (enunciador e referente) e que constituía a base do cinema clássico como cinema de prosa, desaparece no cinema de poesia para dar lugar a outros termos: “subjetivo” e “objetivo”.

De forma sucinta, basta dizer que aquilo apresentado por Pasolini ultrapassa o problema que norteava o cinema (tanto no domínio da ficção como do documentário) como prosa: sua adequação a um modelo de verdade que orientaria a narrativa.

Essa reflexão sobre o cinema nos termos de Pasolini nos permite, então, um entendimento das imagens cinematográficas que não a habitual “política da representação”.¹¹

Retomando a oposição de Pasolini entre o cinema de prosa e o de poesia, Deleuze nos apresenta dois regimes de imagem que dela decorrem: o *orgânico* (“descrição orgânica” e “narração verídica”), aquele cuja inadequação à narrativa de *Serras...* já apontamos, e o *crystalino* (“descrição cristalina” e “potencias do falso”) que, agora podemos dizer, a ela corresponde.

Enquanto o regime orgânico/cinético, que corresponderia ao cinema de prosa, se orientaria por uma verdade/identidade, o regime cristalino/crônico, assim como o cinema de poesia (“uma série de páginas líricas”), se daria pelos processos de falseamento, onde a mutação do personagem, que agora se apresenta como um vidente/falsário, expõe uma incessante multiplicidade onde a forma fixa da verdade é substituída pelas transformações do falso e a identidade que se resumia em “eu=eu” se substitui por “eu=outro”.

Ao considerarmos que as diversas histórias/narrativas que aparecem em *Serras...* fundem a imagem de determinados personagens e determinadas temporalidades,

¹⁰ É Deleuze quem redireciona o problema que Pasolini levanta no cinema de ficção para o “cinema de realidade” (DELEUZE, 2007, p. 179-186).

¹¹ Francisco Elinaldo Teixeira, repassando o “cinema de poesia” de Pasolini sob o olhar de Deleuze em “Imagem Tempo”, demonstra como num panorama histórico a abordagem teórica brasileira do documentário negligenciou essa perspectiva se mantendo numa abordagem calcada na oposição real/ficção, sujeito/objeto: uma “política da representação” (TEIXEIRA, 2004)

nota-se então que, o entrecruzamento dessas narrações, sob a égide da relação passado presente, sugere uma nova possibilidade ao filme no que diz respeito à relação com a História.

Eis que o tempo vem converter qualquer possível narração verídica nas “potencias do falso”: o Carapirú do passado, de um plano a outro, se metamorfoseia no Carapirú da memória, em um “Carapirú Nannok”¹² (caricatura da identidade indígena), no Carapirú do presente, em um Carapirú fabulador... enfim, em um falsário. “Por toda a parte são as metamorfoses do falso que substituem a forma do verdadeiro” (DELUZE, 2007, p. 165).

Para melhor ilustrar esse processo, retomemos o trecho de *Serras...* descrito no texto de Lins e Mesquita (os encontros e encenações), mas agora sem a “política da representação” que sustenta a distinção entre “documentação do presente e reconstituição do passado” (LINS e MESQUITA, 2008, p. 5).

Transformações/Falseamento Do Personagem

As cenas onde Carapirú se depara com as pessoas que, só deduziremos depois, compuseram seu passado (os camponeses do interior da Bahia), são marcadas pelas transformações deste como personagem (e não oscilação entre “pessoa” e “personagem”):

- Um primeiro personagem os encontra; planos gerais, encenação em 35mm preto e branco
- Um segundo personagem os encontra; câmera na mão, sem encenação em DV colorido
 - “(...) aqui ó... as fotos. Quando ocê tava mais nós.”
 - “rapaz... olha! Cê nem pensava mais de vim aqui, né?!”
- Os camponeses re-descrevem o encontro do primeiro personagem; depoimentos/entrevista, voz off, fotografias.

¹² Ao tomar o personagem de Flaherty como imagem análoga à de Carapirú no filme, me refiro aos comentários de Ismail Xavier (in CAETANO, 2008) acerca da seqüência de abertura do filme de Tonacci, na qual a imagem do “outro” se apresenta sob o fascínio pela diferença técnica.

- “Mas tiraram foi muito retrato!” (voz off e fotografias)

O personagem que agora aparece nas fotografias que preenchem a tela já não é nem o primeiro nem o segundo, mas um que até então não nos fora apresentado.

Se não sabemos quem é esse ator, o que é uma informação extrínseca ao filme, ele nos aparece como um mutante, como vários personagens, que vão convergindo (e se multiplicando) à medida que o filme se desenvolve.

Se é possível fazer a associação do primeiro ao segundo personagem, é porque, e somente porque, o desenvolvimento do filme estabelece essas conexões, ligando um personagem que, agora, é atrelado a uma temporalidade, a outro personagem, outra temporalidade (o 1º ao passado e o 2º ao presente). Cai por terra a oposição analítica entre ator e personagem que só foi possível porque o filme os construiu, enquanto personagens (sempre).

Transformações/Falseamento Do Tempo-História

Se esses diferentes personagens evocam agora diferentes temporalidades (o que foi forjado pela narrativa), assim como na mudança entre os personagens, muda o tempo.

Cai também por terra a linearidade histórica (substrato realista) como referência para a análise.

Dessa forma o primeiro personagem, do passado, não resiste em se transmutar em um segundo, o personagem do presente, este último, com seus gestos e mímica se comunica, repetindo os gestos e comunicação de um evento que agora pressupomos já ocorrido. É novamente lançado no tempo, situando o passado e o presente em um campo instável, dissolvendo a concepção polarizadora e dicotômica de passado e presente, propondo o tempo como um “sempre-entre”, onde a narrativa da história não para de atualizar-se.¹³

¹³ Sobre esse procedimento poderíamos tomar como referência a obra de Jean Rouch, na qual, já em *Jaguar* (1967) ou *Moi un Noir* (1959) a encenação ganha o caráter de *happening* e o encenar (como reprodução) é substituído pelo “acontecer”.

Está então demonstrado nosso primeiro ponto: a impossibilidade de pautar a abordagem do filme numa horizontalidade histórica como referencia intrínseca a este, posto que, nos processos narrativos do filme (e é nestes que vamos nos ater), a história não é horizontal/linear/contínua.

Transformações/Falseamento Da Materialidade Narrativa

Demonstrado esse primeiro ponto, podemos agora notar que, além do estratagema dramaturgico do “repetir/encenar como se fosse o passado” e da “auto mise-en-scène”, o filme se serve de uma série de recursos para “jogar”¹⁴ com o tempo. Dentre estes recursos há um que se destaca e nos aparece como central tanto para a narrativa de *Serras...* quanto para os desdobramentos teóricos que queremos extrair desta.

Serras... se serve, ao longo de toda a sua duração, de uma complexa heterogeneidade de materiais audiovisuais. Essa oscilação na materialidade que compõe o filme vai de antigas fotografias, jornais impressos, áudio de reportagens, imagens de arquivos televisivos e fragmentos de outros filmes, até diferentes suportes na gravação – 35mm colorido, 35mm monocromático, vídeo digital, vídeo analógico, etc.

Essas diferentes imagens/materiais atuam umas sobre as outras. Elas se intercalam no filme de tal forma que a segunda imagem sempre opera uma modulação no sentido evocado pela primeira, fazendo o paradigma referente a um tipo específico de mídia/formatação¹⁵ se entrelaçar com o tipo de mídia/formatação da imagem seguinte.

Essa estratégia, que nos conecta diretamente com o princípio de montagem como produção de sentido no cinema (Kuleschov), opera uma constante fuga na narração, submetendo-a a uma série de metamorfoses. Assim como o personagem de Carapirú, ela se converte em uma identidade para, em seguida, falseá-la e lançar-se em uma outra.

Quando a narrativa ameaça se estabilizar, ela se transforma, lançando-se num jogo de ziguezague no qual o sentido atribuído a uma imagem está sempre à mercê

¹⁴ A expressão “jogar” é aqui utilizada sem se perder de vista sua ligação com o “representar”, explícita em línguas como o inglês (*to play*), o francês (*jouer*) ou o alemão (*spielen*).

¹⁵ A referência aqui diz respeito aos clichês aos quais é possível atrelar determinadas estilísticas – por exemplo: DV em câmera na mão em longos planos seqüência = documentário contemporâneo sob o horizonte de um “cinema verdade”; 35mm PeB em fusão com 35mm colorido = alusão à memória ou sonho, etc.

daquelas que a sucederão, e a história à qual somos remetidos, às histórias que sobre esta virão se inscrever. Um constante devir da história como inscrição do tempo.

A “Ressignificação” Da História Pelas Imagens Em “Serras Da Desordem”

Ao acompanharmos as proposições da “Nova História”¹⁶ no que diz respeito à matéria bruta do historiador, é possível pensar as obras cinematográficas e fragmentos fílmicos não apenas como registro material do mundo visível, mas como documentos reveladores de discursos específicos, de expressões culturais e ideologias¹⁷.

Os diversos arquivos¹⁸ fílmicos re-montados/“ressignificados”¹⁹ pela narrativa de *Serras da Desordem*, segundo a descrição feita sobre sua materialidade narrativa, propõem não apenas um diálogo entre imagens de um passado e de um presente, mas também um diálogo entre formas discursivas da história, entre uma identidade narrativa e outras tantas.

Essa resignificação dos diversos materiais audiovisuais presentes em *Serras...*, se pensarmos os fragmentos reutilizados como documentos históricos, extrapola apenas uma atualização das funções narrativas de obras anteriores e as resignifica enquanto documentos, agregando ao seu sentido originário um novo sentido contextual, contemporizando a imagem do passado, ao mobilizar as posições culturais do espectador desses “fragmentos do passado” a serviço de uma exegese que condiciona determinado discurso cultural em um tempo e um espaço, a uma interpretação cultural proveniente de um discurso cultural de um tempo e espaço distintos.²⁰ Subjuga o passado à sua constante e inevitável reinvenção pelo presente.

¹⁶ Como referência Cf. BURKE, 1992.

¹⁷ Como referência ao uso do cinema como recurso do historiador Cf. FERRO, Marc. *Cinema e História*. São Paulo: Ed. Paz e Terra, 1992.

¹⁸ Jacques Derrida (*Mal de arquivo: uma impressão freudiana*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2001. p.11-16) nos lembra da origem da expressão “arquivo”, recolocando, através da etimologia da palavra (arkhê - arkheion), sua conexão direta com autoridade hermenêutica e poder político.

¹⁹ BERNARDET, 2002.

²⁰ Lembremos-nos que, para essa nova interpretação, fruto de uma fusão de temporalidades e sentidos, é necessário que o espectador conheça de antemão os sentidos iniciais agregados ao fragmento reutilizado.

Sobre esse processo, que na teoria cinematográfica é comumente problematizado sob a noção de *Found Footage*, sigamos com uma citação de William C. Wees, que diz:

Enquanto o espectador vê imagens que foram criadas em outra época, com outro propósito e por outra pessoa que o autor do filme que está contemplando nesse momento, é também consciente da discrepância existente entre o contexto original e o atual, tanto da apresentação como de recepção. Isto abre um espaço interpretativo, conformado pela forma do filme, mas que preenche a resposta do espectador à forma e ao conteúdo da obra. O resultado é um diálogo ativo com – em vez de consumo passivo de – representações visuais do passado (WESS, 2000, p. 71 apud WEINRICHTER, 2009, p. 16).

O que queremos demonstrar é como *Serras da Desordem* re-articula, então, esses documentos, refazendo seus sentidos (e, assim, sua própria materialidade) em um jogo “intertextual”, para fazer, como fazem os historiadores, novas amarras de sentido e uma nova narrativa do passado: (re)compor/narrar a História.

Tomemos o exemplo da inserção em *Serras da Desordem* de um fragmento de um dos filmes de Major Thomas Reis acerca das famosas expedições de Rondon²¹. Ao comungar com as sequências do filme, esse plano sugere novas “leituras” históricas para a relação entre populações ameríndias e as forças estatais. A intenção propagandista que visava a apresentação cênica do índio como cidadão integrado, vestido e na sala de aula, exemplo ilustre de processo civilizador no interior do país,²² reaparece agora, na precariedade do ensino público que o filme descreve, como tensão/dominação entre culturas. Ou a inserção do trecho de *Iracema: uma transa amazônica* de Jorge Bodanski e Orlando Senna,²³ na montagem de *Serras...*, que narra a construção da transamazônica e o passar de 11 anos no Brasil (77 a 88). Essa inserção não apenas atualiza o filme de Bodanski e Senna por conjugá-lo com uma das conseqüências contemporâneas da transamazônica (a situação indígena no Brasil – e a história de Carapirú, índio vivo, cuja maior parte da família foi exterminada), como o situa numa perspectiva cinematográfica

²¹ “Ao redor do Brasil: Aspectos do interior e das fronteiras brasileiras” – Thomas Reis 1932.

²² Aqueles que se interessarem por maiores detalhes na construção das imagens das expedições de Rondon Cf. TACCA, Fernando de. *A imagética da comissão rondon*. Campinas: Papyrus, 2001.

²³ Sobre a relação entre *Serras da Desordem* e *Iracema, uma transa amazônica*, no contexto que aqui mais nos interessa, Cf. FRANÇA, Andrea “O cinema entre a memória e o documental” (in *Revista Intexto* nº 19 V.2, 2008) no qual a autora ressalta as conexões estabelecidas entre os dois filmes no que concerne à problemática memória-história.

histórica que o põe em um patamar de diálogo com *Serras da Desordem* (a forma dramaturgica e a utilização de não atores).

Em “A subjetividade e as imagens alheias: Resignificação” (in BARTUCCI, 2002, p. 21-43) Bernardet aborda o filme de montagem com “imagens de arquivo” como um “vaivém entre a vida e a morte”, um processo simultaneamente construtivo e destrutivo.

Destruição porque a significação que este plano tinha originalmente será perdida, ou no mínimo alterada. Vida, porém, porque ganhará nova significação ao ser inserido na nova montagem. Uso o termo ressignificação para designar este processo. (BERNARDET, Jean-Claude, in BARTUCCI, op. Cit. p. 32)

Esse “vive-morre”, que acomete as “imagens de arquivo” na montagem, configura exatamente o que tratamos em algumas páginas acima por “transformações/falseamentos”, as potências falsificantes que insistem em inscrever uma história sobre a outra, e mais outra, e assim por diante.

Esse narrar do passado, seja pelas mutações do personagem ou “ressignificações” pela montagem, vem, através de um procedimento de transformações temporais (um jogo de vai-e-vem), assim como no ato de fabulação, atualizar o passado, como se o colocasse na instância mítica, uma espécie de “mitopraxis” (SAHLINS, 2001), fazendo uma mescla entre uma história passada e a sua narração atual. Uma espécie de História em transe, uma “História-por-vir”.

É dessa constante transmutação operada por *Serras da Desordem* que este retira sua maior força, seu experimentalismo, aquilo que acreditamos ser a contribuição maior desse filme. Em *Serras...*, a história é o produto da narrativa fílmica, é a mescla dos sentidos que o filme agencia sem se prender a algo que o apoiaria como tese ou fundamento, mas se lançando à história, fazendo-a, em si mesmo, um devir-história.

Mais do que pensar em como transita de uma categoria à outra ou como se faz crível ou não, talvez valha a pena pensar *Serras da Desordem* como um filme que exemplifica não um corte transversal entre ficcional ou documental, mas um filme que extrapola tais categorizações ao propor uma nova inscrição do tempo; ao propor o próprio tempo como objeto fílmico. Eis seu trunfo.

Para melhor entender esse trufo, vale lembrar a célebre frase de Godard (1989) que, mesmo pelo desgastante uso que a converteu em clichê, é, ainda, atual: “Sempre pensei que o que se chama de documentário e o que se chama de ficção fossem para mim dois aspectos de um mesmo movimento, e é a sua ligação que cria o verdadeiro movimento.”(GODARD, 1989, p. 162 apud DELEUZE, 2007, p. 187)

É acompanhando essa perspectiva de Godard que Tonacci, em entrevista a Daniel Caetano (CAETANO, 2008, p. 127), ao ser questionado sobre uma frase que havia dito (“os filmes não serem as pedras no riacho, mas o espaço entre elas.”) respondeu: “É... A gente usa muitas palavras, mas está sempre tentando falar do movimento”. É submetendo a “verdade”/História ao tempo que nos é permitido ver que esta se encontra sempre em movimento.

Referências Bibliográficas

BERNARDET, Jean-Claude. “A Subjetividade e as Imagens Alheias” in BERTUCCI, Giovanna (ORG.) *Psicanálise, Cinema e Estéticas de Subjetivação*. Rio de Janeiro, Imago, 2002.

BURKE, Perter (org.). *A Escrita da História, Novas Prespectivas*. São Paulo: Editora Unesp, 1992.

CAETANO, Daniel (org.) *Serras da Desordem*. Rio de Janeiro: Azougue editorial, 2008.

COMOLLI, Jean-Louis. *Ver e poder. A inocência perdida: televisão, ficção, documentário*. Belo Horizonte: Editota UFMG, 2008

DELEUZE, Gilles. *Cinema II – A imagem-tempo*, São Paulo: Brasiliense, 2007.

LINS, Consuelo e MESQUITA, Claudia. “Crer, não crer, crer apesar de tudo: a questão da crença nas imagens na recente produção documental brasileira”. In: XVII Encontro Nacional da Compós, 2008, São Paulo. Anais do XVII Encontro Nacional da Compós. São Paulo : Compós/UNIP, 2008.

NICHOLS, Bill. *Introdução ao documentário*. Campinas: Papyrus Editora, 2005.

PASOLINI, Pier Paolo. *Empirismo Herege*. Lisboa, Assírio & Alvim, 1982.

RAMOS, Fernão Pessoa. “A cicatriz da tomada: documentário, ética e imagem-intensa”. in:

_____. (Org.) *Teoria contemporânea do cinema, v.2. Documentário e narrativa ficcional*. São Paulo: SENAC, 2005.

SAHLINS, Marshall. *Ilhas de história*, Rio de Janeiro, Jorge Zahar. 2001

TEIXEIRA, Francisco Elinaldo. (org.) *Documentário no Brasil - Tradição e Transformação*. São Paulo, Summus Editorial, 2004.

WEINRICHTER, Antonio. *Metraje encontrado: la apropiación en el cine documental y experimental*. Pamplona: Fondo de Publicaciones del Gobierno de Navarra, 2009.