

Serras da desordem, imagens de descrença

The hills of disorder and the images of disbelief

DOI: 10.20873-rpv10n1-29

Heverton da Silva Guedes

Orcid: 0000-0002-6107-1772

Email: heverton.sguedes@ufpe.br

Resumo

Caminhando com Carapiru, sobrevivente errante do massacre de sua gente, passando por matas em chamas, álbuns de fotografia e programas de TV, perguntamos: o que pode a imagem diante de um mundo destruído? Descobrimos, com *Serras da desordem* (2006), de Andrea Tonacci, que a imagem pode muito: pode, sobre-tudo, libertar-se da pretensão de apreender “o real” para aprender mais sobre si e, assim, ser seu próprio mundo. Desconfiamos, por isso mesmo, que essas são imagens de descrença: elas nos põem em dúvida diante daquilo que assistimos para que melhor atentemos ao que está em seu íntimo: imaginação e narrativa, fabulação e deriva.

Palavras-chave

Imagen. Descrença. *Serras da desordem*.

Abstract

Walking with Carapiru, a wandering survivor of the massacre of his people, passing through burning forests, photo albums and TV programs, we ask: what can the image do in the face of a destroyed world? We discovered, with *The Hills of Disorder* (2006), by Andrea Tonacci, that the image can do a lot: it can, above all, free itself from the pretension of grasping “the real” to learn more about itself and, thus, find its own world. For this very reason, we suspect that these are images of disbelief: they put us in doubt in the face of what we are watching so that we can better pay attention to what is within: imagination and narrative, fable and drift.

Keywords

Image. Disbelief. *The Hills of Disorder*.

1. Introdução

O que pode uma imagem diante de um mundo destruído? Imagem para quê? Qual o sentido? Essa questão será o nosso mote e o nosso norte. O texto que segue parte da necessidade de entender uma imagem descrente: da realidade árida com a qual se dialoga e da demanda de “refleti-la”. Assim, sentindo arder essa descrença, do começo ao fim, admitindo que a imagem arde em seu contato com “o real” (HUBERMAN, 2012), o texto chega mais ou menos no seguinte lugar: uma vez livre do peso do real a imagem pode melhor ver a si mesma.

Mas, como assim? Não há como se fazer entender, sem antes dizer para que imagens estamos olhando. Pois bem, as imagens que investigamos são, em sua inteireza, advindas do seguinte filme: *Serras da desordem* (2006), de Andrea Tonacci. Esse filme será o nosso objeto e nosso projeto (de olhar). O texto, que acontece, escolhe o filme de Tonacci como seu centro porque percebe nele um interessante interlocutor para versar sobre imagens de descrença (LINS, MESQUITA, 2008) uma vez que é assim mesmo que ele se mostra: incrédulo.

Mas, com que? Não há como demonstrar a descrença sem antes dizer qual sua mira. É que *Serras* acompanha a errância de Carapiru, único indígena sobrevivente ao massacre histórico dos Awá-guajás, do Norte do Maranhão, na década de 1970. É que *Serras* acompanha essa errância de maneira atrativa e incômoda (na mesma medida): para tentar tocar o estado de confusão que certamente deve acometer um indígena sem sua etnia, o filme que segue é assumidamente anti-didático e criticamente caótico. E não o faz de modo gratuito.

Bem o contrário: o tom caótico que emana da montagem difusa, assinada pela sempre cirúrgica Cristina Amaral, procurando uma narrativa entre as lacunas, provocando a vista acostumada à certezas (FRANÇA, 2008), encontra na desordem em tela, desde o título, quiçá, o único paralelo possível com aquele mundo perdido de Carapiru... a que sugere, mas jamais recupera, a frágil imagem... Percebem? O filme, que acontece, parte da impossibilidade da imagem de alcançar a realidade, pesada demais, ensanguentada demais...

O que resta: resta rever a reiterada exigência de representação e partir para a agência, resta largar a demanda de espelhar *o real* e se assumir enquanto criação *de real*, resta alertar

para as escolhas e estratégias inerentes às imagens, resta atentar às suas fragilidades. Resta, enfim, entender que a imagem pode mais, e pode muito, sobretudo, quando (se) liberta.

Para aprender essa imagem, liberta e incrédula, este texto está dividido em duas partes, além desta primeira introdutória e uma última mais conclusiva: na primeira, situamos o filme entre a descrença (LINS, MESQUITA, 2008) e a fabulação (HARTMAN, 2020); na segunda, discutimos suas estratégias, seguindo, com ênfase, no uso do arquivo e no tom narrativo.

2. Serras da desordem

Uma imagem desacreditada. Uma imagem quebrada. Uma imagem rasgada. Uma imagem partida em mil pedaços, vazios e buracos. Uma imagem em lacunas, falhas e *flashes*... uma imagem onde o mundo só se revela para, logo em seguida, se desfazer... aqui: bem diante de nossos olhos, atentos e sedentos, coitados, tão acostumados em crer (FRANÇA, 2008) que, assim, esclarecida a descrença, o contato com o real chega a arder (HUBERMAN, 2012). É essa imagem que perseguimos.

A pista primeira que seguimos vem de Lins e Mesquita (2008). Em estudo sobre o documentário brasileiro contemporâneo e sua relação com o real, discussão histórica corrente no campo, e ainda, em urgência, elas olham e colocam *Serras* em diálogo com filmes como *Juízo* (2007), de Maria Augusta Ramos, *Santiago – Uma reflexão sobre o material bruto* (2007), de João Salles, e *Jogo de cena* (2007), de Eduardo Coutinho que vêm falar de uma crença em disputa perante/partindo da imagem. Na sua leitura:

Apesar de grandes diferenças temáticas e formais e das particularidades de cada um dos quatro filmes, são obras que dissolvem distinções tradicionais entre ficção e documentário e ampliam as possibilidades criativas do cinema brasileiro, problematizando uma questão muito pouco discutida na criação audiovisual contemporânea: a crença do espectador diante das imagens do mundo (LINS; MESQUITA, 2008, p. 42).

É dessa leitura que partimos. Intuímos, no entanto, importante ser dito, que o filme que investigamos parece ser um pouco mais radical do que isso. Se nos outros três títulos trabalhados pelas autoras o tecer da trama pode se assentar nas tensões entre o real e o ficcional, um

contaminado e contrariando o outro, em *Serras*, esse “real” talvez já não possa sequer ser alcançado: ele é árduo demais. Em *Serras*, é como se a descrença fosse nosso chão. Mas, para me entender, vamos ao filme.

Serras começa e se encerra em ciclos. De dentro, da mata, assistimos a um homem e uma floresta em tela. Difícil dizer onde um termina e o outro começa, tudo se conversa, homem e meio à mesma altura, sem assimetria alguma, nem mesmo da própria câmera: o tom que, nesse começo, assim emana é o de um mundo em paz, como aquele que nos conta Kopenawa (2015, p. 222), quando-onde “os brancos não existiam”.

Esse homem a que assistimos é Carapiru que, como acontece nas *Ruínas circulares* de Borges (2007), começa e encerra sua errância, plástica e poética, cinética e cinestésica, em contato com o fogo, fazendo flamas de palhas. Em “artimanha” com as chamas, como chama Xavier (2008), é que Carapiru vislumbra a desgraça, trêmula em tela, do porvir...

Figuras 1 a 3 - Através do fogo.



Fonte: *Serras*, Andrea Tonacci, 2006.



Fonte: *Serras*, Andrea Tonacci, 2006.



Fonte: *Serras*, Andrea Tonacci, 2006.

Através do fogo: o primeiro rompimento, visto em *flashes*, daquele mundo. O plano tremeluzente vem trazer, pela primeira vez, a cor e a desordem à diegese. Em lampejos vemos imagens confusas e cruzadas: Carapiru sonhando, caveiras pelo chão, brancos na floresta... Mas isso é só o começo.

A cor só encontra paralelo de quebra, para o mundo diegético, com a chegada do som: sob um ruído metálico ensurdecedor, de um trem em trilho, chegam as primeiras imagens de “fora” da mata. Brusco e desconcertante, o trem vem como quem vem em caos, erguido frontal

e reto contra aquele mundo calmo e simétrico: “a floresta perdeu seu silêncio” (KOPENAWA; ALBERT, 2015, p. 226). Mas isso é só o prenúncio.

As imagens que seguem são aquelas do genocídio dos guajás. Imagens em preto e branco e coloridas se revezam em tela para encenar o momento caótico e incômodo do contato, melhor dizendo, do confronto, entre os indígenas e os genocidas: a cena da violência de onde vem toda a errância, do protagonista, do diretor, do espectador. Todos arrastados pela mesma catástrofe (KOPENAWA; ALBERT, 2015).

Os índios estão mortos, as matas estão aos montes, as serras estão em chamas, e assim, embebida e dissolvida em fumaça, a ordem do mundo se desfaz. Os matos estão em cacos, os homens estão em guerra, e assim, ferozes e famintos, já não são mais nem homens, porque: “o que guerreia é o bicho, não é o homem” (ROSA, 2019. p. 395). À Carapiru, só resta vagar. À Tonacci, só resta imaginar: e é daí de onde vem toda imagem (HUBERMAN, 2012).

Onde foi parar Carapiru? Andando sem rumo, Brasil adentro, por mais de dez anos... Quais foram seus sonhos e delírios, seus medos e perigos... onde foi parar Carapiru? Pergunta Tonacci à seu protagonista, como pergunta Hartman (2020) à sua Vênus. Nas fronteiras da invisibilidade, nos limites do arquivo, Hartman e Tonacci tomam impulso.

Enquanto a primeira procura por uma mulher sem rosto, quer dizer, uma garota negra, morta de maneira brutal nos porões de um navio negreiro, do qual só restam esparsos e doloridos registros (HARTMAN, 2020); o segundo procura por um homem sem destino. Ainda que o número de registro(s) seja sensivelmente menor no caso de Vênus, ainda que a história de Carapiru tenha sido consideravelmente mais repercutida (FRANÇA, 2008), Hartmann e Tonacci se deparam com um desafio em comum: como supor seus personagens além das fronteiras inerentes ao arquivo? Como contá-los inteiros, como mostrá-los sujeitos?

Em outras palavras: a problemática está em (como?) contar histórias cujas trajetórias não só tem início-e-centro em episódios de violência extrema, como são acessadas, e por isso costumam estar assentadas, em um arquivo a serviço da manutenção dessa mesma violência, que se perpetua, ainda que inconscientemente, na forma de narrar:

Mas eu quero dizer mais do que isso. Eu quero fazer mais do que recontar a violência que depositou esses traços no arquivo. Eu quero contar uma história sobre duas garotas capazes de recuperar o que permanece adormecido – a aderência ou reivindicação de suas vidas no presente – sem cometer mais violência em meu próprio ato de narração (HARTMAN, 2020, p. 15).

Pois bem, se as personagens se encontram, apesar das distâncias, em trajetórias de violência, e se os seus autores esbarram, apesar das particularidades, nos perigos do arquivo, eles também compartilham uma estratégia similar no narrar: a fabulação.

Diante de um arquivo enviesado e de sua “gramática de violência”, Hartman (2020) nos convida, primeiro, a entender a tessitura histórica desse arquivo, como silenciamento sistemático, como episteme de “poder-saber” (FOUCAULT, 2003) e, segundo a “preencher” suas lacunas através da fabulação: ela escreve o que *poderia* ter sido da sua Vênus... bem além daquilo tudo que não restou estar no arquivo.

Não se trata, todavia, cabe esclarecer, de uma “simples” fabulação, pelo contrário, trata-se de uma “fabulação crítica” (HARTMAN, 2020, p. 28), que primeiro problematiza o vazio sobre o qual se coloca para assim, e só assim, através do tensionamento e da discussão, permitir-se, enfim, alguma *reparação*, isto é: colocar em cena o invisível, evocar pela palavra o silenciado. Sim, trata-se de uma fabulação como reparação. Como me parece acontecer em Tonacci.

Por isso Hartman: para pensar aquela que me parece ter sido a estratégia do diretor: não apenas entender o trauma de Carapiru, mas estendê-lo: imaginando e mostrando um tanto de seu mundo perdido à medida que esse, agora outro, instaura-se em imagem e engendra, junto dela, em suas próprias possibilidades, um novo mundo possível, “com todas as diferenciações que ele possibilita” (FRANÇA, 2003, p. 08).

Mais uma vez, não se trata de “representar” o mundo perdido de Carapiru, trata-se de repensar o seu destino. Não se trata de “capturar” a história real de Carapiru, trata-se de libertá-lo dela: do arquivo, que a inventa, do discurso, que a violenta. Para não continuar em violência é preciso reimaginar Carapiru:vê-lo vagar livre, comer em família, ensaiar uma nova casa... é preciso vê-lo vivo, em outras narrativas, em outros arquivos...

Por falar nisso, esses dois eixos gravitacionais debatidos até aqui, narrativa e arquivo, como já devem ter percebido, servem de partida para uma boa investida de filme. Aqui, arquivo

e narrativa se tocam porque se estranham (e porque querem se estranhar). Mesmo assim, um está tão íntimo no outro, o tempo todo, seja nas fragilidades, ou, nas possibilidades, que parece imprescindível melhor discuti-los. Vamos a isso.

3. Imagens de descrença

Logo de início, parece transparente a tentativa de imaginar pela narrativa algum lugar de mundo em contrapartida aquele vazio do arquivo, preenchendo a(s) lacuna(s) pelo contar... justamente o que Hartman (2020) vai chamar, mais uma vez, de “fabulação crítica”. Esse jogo entre o arquivo e o narrativo faz ecoar questões históricas e centrais na larga experiência de cinema documentário, sobretudo, se quisermos, e podemos, acrescentar outros dois marcadores, facilmente associáveis a esses anteriores: o real e o ficcional.

Há muito é dito que se tem algo de característico no documentário isso só pode ser o seu aparente compromisso irrevogável com “o real” (DA-RIN, 2006), não raro, materializado por meio do uso do arquivo, percebido quase como um monólito: sólido e seguro. No arquivo, por mais empoeirado e emaranhado que seja, persiste sempre algo de testemunho, de concreto, de transparente...

Será mesmo? E se o arquivo, na contramão de tudo isso, fosse usado para desestabilizar? E se ele, ao invés de nos “revelar” dada verdade, nos arrancasse de nossas certezas, acionando e tensionando estratégias de descrença? E se ele fosse desconcertante, contaminando-nos com suas contradições, colocando-nos não “cara a cara” com a realidade, mas *contra* a crença na imagem a que assistimos (LINS; MESQUITA, 2008)?

Essas são questões que nos parecem bem mais pertinentes para pensar *Serras*. Campos caros ao documentário contemporâneo, o real e o ficcional (LINS; MESQUITA, 2008) cada vez menos separados, aqui, ao coexistirem se exibem, em suas interfaces e contaminações. É que *Serras* faz chover imagens difíceis de definir, quer dizer, situar, com precisão, entre o real e ficcional: onde começa um e termina o outro? Será que existe “outro”? Ou seria isso tudo que estamos vendo fabulação? Essa difícil definição acontece, ao nosso ver, em razão de duas escolhas decisivas da direção.

Primeiro, acontece pelo uso desordenado, às vezes anti-didático, por vezes caótico, com que o arquivo é conduzido. Exemplo disso está no começo do filme quando assistimos a uma espécie de *travelogue* pelos discursos de Brasil: ao som de um samba, passeamos por imagens coloridas advindas de outros cinemas e tantas propagandas: carnaval, futebol e o Cristo Redentor estão em tela com militares, garimpeiros e a Transamazônica...

O que quer essa montagem? Por que essas imagens aparecem assim, de maneira tão abrupta e em tom tão contrastante com o restante do filme? Para França, que também comenta como quem se espanta com essa sequência, é como se Tonacci “pretendesse fazer uma espécie de montagem paralela entre o tempo em que o índio ficou errando solitário pelo País e os vários acontecimentos públicos e políticos que se passaram” (FRANÇA, 2008, p. 7).

Figuras 4 a 6 - Através do arquivo.



Fonte: *Serras*, Andrea Tonacci, 2006.



Fonte: *Serras*, Andrea Tonacci, 2006.



Fonte: *Serras*, Andrea Tonacci, 2006.

Para mim, sem mais respostas, o que fica mesmo é a impressão de que estamos diante de um uso crítico e criativo do arquivo. Se a intenção de Tonacci com essa sequência foi contextualizar ou confrontar é difícil cravar (provavelmente, os dois), mas, de todo modo, o que temos, e o que interessa, é um uso de arquivo que aciona incerteza(s).

Segundo, saindo, por enquanto, dessa sequência e voltando para nossa discussão sobre a difícil distinção entre real e ficcional, outro fator importante é a estratégia de descrença que o diretor aciona ao fazer Carapiru interpretar várias versões de si mesmo. À essa encenação,

soma-se o vai e vem anti-linear no narrar de Tonacci, que mistura tomadas intimistas da vida doméstica do indígena com momentos encenados (do passado?).

As estratégias de aproximação de Tonacci com Carapiru são muitas vezes imersivas e, por vezes, esquisitas. Em certo momento, por exemplo, ele arma sua câmera, como quem espia, na intimidade da casa da família que acolhe Carapiru: a câmera estática, de dentro, da sala, da cozinha, faz acompanhar um momento ordinário, quase tão calmo e simétrico quanto aquele primeiro mundo (da floresta), só para no momento seguinte,vê-lo vagar novamente, mundo afora, Brasil adentro...

Assim, Carapiru segue sua errância... em certo momento está vagando pelo deserto, em outro está vagando pelo passado: voltando para aldeia, tomando banho de rio... Carapiru perdido, longe e difícil (de ser encontrado). Carapiru perdido, iludido pela miragem da paisagem que, em *flashes*, continuamente se desmonta em imagem... Carapiru, seguido de perto por Tonacci, entre o arquivo e a narrativa.

Carapiru ao redor da mesa, Carapiru comendo, Carapiru sorrindo, Carapiru dormindo. Carapiru também quer casa, encerrar sua errância. Errância cansa. Carapiru quer cama. Quer dormir tranquilo seus sonhos, quer sonhar liberto seus mundos, é que “quando a gente dorme, vira de tudo: vira pedras, vira flor” (ROSA, 2019, p. 209)...

Carapiru também quer, ainda, o deslumbrar de se olhar no passado, de ter seus retratos, quer ser visto, ontem e hoje, quer ser lembrado. Nesse vai e vem anti-linear no narrar, Carapiru revisita em algum momento, com alegria na vista, álbuns de fotografia. Carapiru também tem memória, também se espanta e se embeleza com ela. Carapiru também lembra. Capiru sabido, ciente de si. Nessa relação entre arquivo e narrativo, entre registro e realidade, há outro elemento a ser discutido de forma mais detida (e com alegria na vista): a memória.

França (2008), por exemplo, olha para o filme falando pela memória. É que ela pensa *Serras* em um mundo mais amplo, esparso e perdido, à procura de si, à procura de um passado: o nosso contemporâneo. Em diálogo com Huyssen (2000), ela olha a memória como objeto e como projeto urgentes de um mundo traumático que precisa se voltar para si.

Em um mundo traumático, a persistência pela memória, feita bandeira em países e cinemas inteiros, reitera a demanda de lembrar, como agenda do agora, algo não “apenas sintomático, mas politicamente urgente” (MESQUITA, 2021, p. 04). Em um mundo de esquecimento sistemático, acentuado por regimes recentes de exceção, feitos Estados, como no Brasil, como nas Américas, assumir o passado é necessário (HUYSEN, 2014).

Para Huyssen (2014), o trauma é gatilho para a memória e para a imaginação. Para França (2008), a memória é exercício de lacuna e de deriva. Para ela, a memória engana: plástica e processual (BERGSON, 1990; DELEUZE, 1990), ela pouco conhece de certezas, de concretudes. Não, ela está repleta de falhas. Ela vem é em *flashes*. Ela se desfaz sob nossos olhos, ela se esvai nos nossos planos. A memória mal se sustenta. Como a imagem frágil de Tonacci, que evidencia, a todo instante, seu caráter farsante.

Sim, a memória importa aqui porque ela é mais um lugar lacunar (para a imagem incrédula contaminar). Assim, as falhas não se limitam ao arquivo fragmentado, ou, ao discurso envesado, não, elas são intrínsecas à própria experiência de rememorar. Enfim, como poderíamos retomar “por inteiro” a história de Carapiru, ou, o seu “mundo real”, se quando nos chegarm, pela memória, já vem em lacunas? Não seria mais interessante, ao invés, libertarmo-nos desta presunção e assumir, desde sempre, uma fabulação?

Aí, nesse exercício fabulatório de lembrar, *Serras* se encontra com muitos outros cinemas contemporâneos, como *Aboio* (2005), de Marília Rocha, como *Sertânia* (2019), de Geraldo Sarno, como *O Bem Virá* (2020), de Uilma Queiroz... filmes que não só partem de discussão alguma de memória, mas, que se constroem, a todo plano, em diálogo claro com ela, inclusive, com suas brechas (GUEDES, 2024a) (GUEDES, 2024b).

Em *Sertânia*, por exemplo, também temos assento em uma memória movediça (GUEDES, 2024b), desta vez, de Antão, cangaceiro ferido em combate e, após isso, perdido: entre vida e morte, vivência e invenção, mundo e sertão... Antão, assim como Carapiru, só quer voltar para casa, mas, arrancado dela, arremessado em um mundo caótico, só lhe resta lembrar, por vezes, nem isso, só resta imaginar... Antão, como Carapiru, vem sem rumo.

Condenados a vagar, pela lembrança, para lembrar, Carapiru e Antão também encontram nosso contemporâneo em suas imagens de itinerância. Em especial, aquelas de nosso cinema brasileiro, que vem desde, pelo menos, a década de 1990, perseguindo sujeitos em desajuste, caminhantes errantes, por entre fronteiras irresolutas, territórios de disputas (FRANÇA, 2003)... fazendo lembrar daquele senso de deslocamento e despertencimento de que fala Agamben (2012) para olhar o contemporâneo... fazendo olhar para tantos outros cinemas, como fala Prysthon:

Especialmente a partir de Deleuze e Guattari que as metáforas mais repetidas, que as expressões mais recorrentes para se descrever o contemporâneo estão ligadas a uma percepção espaço-temporal do deslocamento: sensação de dissolução de fronteiras, o crescente apagamento das margens, desterritorialização progressiva, constantes reterritorializações. E parece-me que o cinema tem buscado refletir efetivamente sobre esses processos (PRYSTHON, 2022, p. 96).

Sim, diante da deriva, não só desponta nosso cinema, como nosso tempo, em aberto, em movimento. Se o próprio contemporâneo, em sua memória e imaginário, em seus projetos de futuro e de passado (HUYSEN, 2000), assenta-se em deslocamento (AGAMBEN, 2012), como pode a imagem cinética não reivindicá-lo em tela (PRYSTHON, 2022)? Como pode a imagem, ela mesma, não romper em deriva? Parece intuitivo, pelo menos, sobre *Serras*.

Mas, para melhor falar de deriva, retomemos, novamente, à sequência discutida acima, aquela onde estão, plano a plano, cenas de festa e de violência, do Brasil oficial e do, “real”, como queiram, quiçá, aquelas imagens incomodem não só pelo seu rompante abrupto e disruptivo, mas, também, porque quebram certa lógica de linearidade temporal que estamos acostumados, a assistir e a procurar. Quiçá, elas incomodem porque nos põem à deriva: ali, já não é mais “o sobre” da história, mas, o seu próprio corpo, assim mesmo: aberto e incerto, sem prumo nem rumo, “progresso” ou futuro.

Ali, o tempo não parece linear, o progresso não parece imponente, não como aparece em *Serras*: entre corcovados, carnavais e militares.... Como aparece em Kopenawa (2015): em metais e mortes. Como aparece em Benjamin (1987): em acúmulos e caos, aos ciclos e cacos, assustador e faminto, insistindo, a todo custo, em nos “empurrar” para a frente enquanto

precisamos (e disso, no fundo, bem sabemos) de mais tempo com nossos mortos, com nossas ruínas, que se amontoam, incessantemente... Por isso, lembrar é imperativo. Talvez, por isso.

Para Huyssen (2014), lembramos porque estamos em crise, porque esse progresso em que nunca acreditou Kopenawa (2015) e de que tanto desconfiava Benjamin (1987), ainda ali, na primeira metade do século passado, agora, já resulta em pura descrença: ao invés do futuro, “cultuamos” o passado, ainda que aos cacos, amontoado e caótico, ele parece mais promissor do que o futuro. Ele nos impele a lembrar e a imaginar.

E é de imaginar que vem toda imagem (HUBERMAN, 2012). Mas, mais uma vez: como ousar imaginar? Como mostrar Carapiru sem reiterar a permanência da violência que sua história ostenta? Como contá-lo sem continuar, enfim, a violentá-lo (HARTMAN, 2020)? Como construí-lo outro, distinto, não necessariamente “através” do arquivo, mas também ao “invés” dele? Ao invés de um arquivo como esse:

Figuras 7 a 9 - Ao invés do arquivo.



Fonte: *Serras*, Andrea Tonacci, 2006.



Fonte: *Serras*, Andrea Tonacci, 2006.



Fonte: *Serras*, Andrea Tonacci, 2006.

Afinal, até onde pode a imagem se libertar da violência que ela mesma sustenta? Como em Hartman (2020), é preciso assumir o narrar (e o mostrar) como uma dimensão crítica, inclusive, melhor dizendo, principalmente, a respeito de si mesmo: é imperativo, por isso, olhar para trás. Como também deve ter olhado Tonacci.

Por que são essas as imagens de Carapiru que persistem até nós? É que o que foi mostrado e dito sobre ele, de tão repetido, tornou-se arquivo. E esse arquivo precisa ser revisto e revisitado, rever para instaurar outros códigos e sentidos, imagéticos e discursivos, que não aquela velha mesma gramática de violência... revisitar: para se libertar, para propor, portanto,

outros sujeitos inteiros, vivos e ativos, aqui, de onde nasce toda narrativa: do presente (HARTMAN, 2020). É preciso mostrar outro Carapiru que não aquele do arquivo, sobretudo, aquele arquivo que atormenta.

E por falar em tormento, retomemos, para terminar, o arquivo que mais nos atormenta. É justamente esse que está na página anterior. É aquele a que assistimos por volta da metade do filme: consiste em uma entrevista do *Globo Repórter*, do ano de 1988, sobre Carapiru, mais precisamente, sobre seu “primeiro contato com a civilização”. “Completamente nu”, “muito assustado” “maneira desajustada”... são alguns pontos de fala do narrador, em *off*, que do alto de seu microfone, em tom jornalístico, nos apresenta Carapiru.

Este, em contrapartida, do outro lado, agarrado ao indianista Sidney Possuelo, apresenta-se em uma postura recolhida: pés retorcidos, olhos baixos... “não fala português”, diz o narrador em algum momento, e nem precisa, sua postura já diz tudo: ele está todo em desconforto. Carapiru não queria estar ali e há algo aí que nos incomoda pela forma torta com que nos alcança...

Percebem? O arquivo é risco, de omissão e de perpetuação, ao mesmo tempo, o tempo todo, e por isso, precisa ser rasgo: discutido, crítico, criativo. Ele pode ser muito, só não monolítico. Ele é memória, mas jamais encerrada (FRANÇA, 2008; MESQUITA, 2020). Ele não é verdade, ele é perspectiva. Ele não traz o real, ele o faz.

Para confrontar o real é preciso, primeiro, entender como/que ele é construído. Que ele é imagético e discursivo. O real é aquilo que geralmente nos acostumamos a ver e ouvir dizer sobre ele, sobretudo, aquilo mais repetido. O real é também interpretação e repetição. Por isso, resta saber: assim como Carapiru, o que está “do outro lado” da repetição? O que, e quem, se omite para que certo recorte se perpetue enquanto real?

Para isso: pensar cinema. Cinema é transparência plástica de discurso(s) em disputa, é território de imagens em tensão, entre o geográfico e o imaginário, o histórico e o fabulatório. Ele é território (ZAN, 2022): ele não só se constrói “através” do arquivo, mas ao “invés” dele.

4. Conclusão

Em ciclos, concluímos. Assim como *Serras*, que em ciclos começa e se encerra. No último capítulo, cílico, Carapiru ainda trama com o fogo, ainda em artimanha (XAVIER, 2008), mas, eis agora uma ligeira diferença: o diretor também está em cena, no centro dela, conduzindo a ação, evidenciando a *mise-en-scene*.

Serras encerra e começa em ciclos: porque quer evidenciar a natureza da narrativa, porque quer escancarar a dinâmica de montagem inerente à imagem. Se interessado em alguma trama mais tradicional, com uma redenção ao final, *Serras* talvez escolhesse ir até o encontro do índio com a família que lhe acolheu, com a sua chegada à casa, com o pouso calmo de sua jornada... mas, faz algo distinto, escolhe, ao invés disso, alertar para a própria estratégia que sustenta a sua história, escolhe se olhar como imagem que, em arquivo e discurso, é sempre uma escolha, cheia de lacunas, de reticências... de lógicas cumulativas.

Serras se encerra em ciclos porque a imagem esvaziada, “dada por graça divina” (FRANÇA, 2008, p. 05), já não faz mais sentido nenhum. Porque não há mais linearidade a ser medida, não há mais ordem aparente a ser seguida. Porque o tempo cronológico, em sua tirania, não faz mais mundo algum.

Ciclo porque onde ontem era ruína, hoje ainda é (BENJAMIN, 1987)... Ciclo porque a imagem “é uma impressão, um rastro, um traço visual do tempo que quis tocar, mas também de outros tempos suplementares – fatalmente anacrônicos, heterogêneos entre eles – que, como arte da memória, não pode aglutinar” (HUBERMAN, 2012, p. 207). Mas pode deglutir.

Para isso: a escolha pela descrença, como estratégia, não só estética, mas também ética e política. Para deglutir é preciso refletir: sobre o vazio típico ao arquivo, sobre a violência inerente à narrativa (HARTMAN, 2020), sobre a deriva marcante da memória...

Por isso, como puderam perceber, nossa ênfase constante em motivos como imaginação e fabulação: para alertar para os (des)limites entre cena e mundo. Para pensar a conjunção arquivo-narrativo, que aciona as imagens de descrença (LINS, MESQUITA, 2008), que nos faz se perguntar quando, como e se, *de fato*, aquilo a que assistimos aconteceu... se Carapiru

sonhava ou encenava, se estava no passado ou sendo imaginado... é o que Tonacci tensiona com suas imagens de descrença. Imagem lacunar. Imagem circular.

Ciclo porque, sem pretensão de real, a imagem melhor mergulha em si mesma e, assim, sim, enfim, ela se vê: fábula e deriva, imaginação e narrativa. Ciclo porque a imagem é espelho partido (DA-RIN, 2008): ela não é reflexo do real, ela é exercício, plástico e político, de real.

Referências

- AGAMBEN, G. *O que é o contemporâneo?* E outros ensaios. Chapecó: Argos, 2012.
- BENJAMIN, W. *Magia e técnica, arte e política:* ensaios sobre literatura e história da cultura. São Paulo: Brasiliense, 1987.
- BERGSON, H. *Matéria e memória.* São Paulo: Martins Fontes, 1990.
- BORGES, J. L. *Ficções.* São Paulo: Companhia das Letras, 2007.
- DA-RIN, S. *Espelho partido:* tradição e transformação do documentário. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2006.
- DELEUZE, G. *A imagem-tempo.* São Paulo: Brasiliense, 1990.
- DIDI-HUBERMAN, G. Quando as imagens tocam o real. *PÓS: Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG*, Belo Horizonte, p. 206-219, 2012. Disponível em: <https://periodicos.ufmg.br/index.php/revistapos/article/view/15454>. Acesso em: 14 set. 2024.
- FOUCAULT, M. A vida dos homens infames. In: FOUCAULT, M. *Ditos e escritos:* estratégia, poder-saber, vol. IV. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2003, p. 203-222.
- FRANÇA, A. O cinema entre a memória e o documental. *Intexto*, Porto Alegre, n.19, v.2, p. 1-14, 2008. Disponível em: <https://seer.ufrgs.br/index.php/intexto/article/view/7999>. Acesso em: 14 set. 2024.
- FRANÇA, A. Terras e fronteiras no cinema político contemporâneo. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2003.
- GUEDES, H. S. Aboio: evocação ao sertão. *Arteriais*, Belém, 2024. v. 10, n. 16, p. 162-176, 2024. Disponível em: <https://periodicos.ufpa.br/index.php/ppgartes/article/view/16881/11309>. Acesso em: 14 set. 2024.
- GUEDES, H. S. Sertânia: incertos sertões. *Mosaico*, Rio de Janeiro, v. 16, n. 25, p. 663-683, 2024. Disponível em: <https://periodicos.fgv.br/mosaico/article/view/90092>. Acesso em: 14 set. 2024.
- HARTMAN, S. Vênus em dois atos. *Revista Eco-Pós*, [S. l.], v. 23, n. 3, p. 12-33, 2020. Disponível em: https://revistaecopos.eco.ufrj.br/eco_pos/article/view/27640. Acesso em: 14 set. 2024.
- HUYSEN, A. *Culturas do passado-presente:* modernismos, artes visuais, políticas da memória. Rio de Janeiro: Contraponto, 2014.
- HUYSEN, A. *Seduzidos pela memória.* Rio de Janeiro: Aeroplano, 2000.
- KOPENAWA, D; ALBERT, B. *A queda do céu.* Palavras de um xamã Yanomami. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

LINS, C; MESQUITA, C. *Filmar o real*: sobre o documentário brasileiro contemporâneo. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2008.

MESQUITA, C. O presente como história: estéticas da elaboração no cinema brasileiro contemporâneo. *E-Compós*, [S. l.], v. 26, 2021. Disponível em: <https://www.e-compos.org.br/e-compos/article/view/2463>. Acesso em: 14 set. 2024.

PRYSTHON, A. *Retratos das margens*: do terceiro cinema ao cinema periférico. Campinas: Pontes Editores, 2022.

ROSA, J. G. *Grande sertão*: veredas. São Paulo: Companhia das Letras, 2020.

XAVIER, I. As artimanhas do fogo, para além do encanto e do mistério. In: CAETANO, D. (org.). *Serras da desordem*. Rio de Janeiro, Azougue, 2008.

ZAN, Vitor. Espaço, lugar e território no cinema. *Galáxia*, v. 47, p. 1-22, 2022. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/gal/a/hLj4WjhcqvDtMCgwnkPjndd/?lang=pt>. Acesso em: 14 set. 2024.

Recebido em: 15-10-2024

Aprovado em: 10-06-2025

Heverton da Silva Guedes

Mestrando em Comunicação e Bacharel em História pela Universidade Federal de Pernambuco (UFPE), Recife-PE.