

BERNARDO TEODORICO COSTA SOUZA

A “DESORDEM” DO TEMPO;
As relações entre Cinema e História a partir do filme
Serras da Desordem

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Multimeios do Instituto de Artes, na Universidade Estadual de Campinas, como um dos requisitos para a obtenção do título de Mestre em Multimeios.

Orientador: Marcius Cesar Soares Freire

Campinas, 2010

**FICHA CATALOGRÁFICA ELABORADA PELA
BIBLIOTECA DO INSTITUTO DE ARTES DA UNICAMP**

So89d	Souza, Bernardo Teodorico Costa. A "DESORDEM" DO TEMPO: as relações entre cinema e história a partir do filme <i>Serras da Desordem</i>. / Bernardo Teodorico Costa Souza. – Campinas, SP: [s.n.], 2010. Orientador: Prof. Dr. Marcius César Soares Freire. Dissertação(mestrado) - Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes. 1. Cinema. 2. História. 3. Arquivo. 4. Arqueologia. 5. Genealogia. I. Freire, Marcius César Soares. II. Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Artes. III. Título. (em/ia)
-------	--

Título em inglês: “THE ‘DISORDER’ OF TIME: The relations between cinema and History through the movie *The Hills of Disorder*.”

Palavras-chave em inglês (Keywords): Cinema ; History ; Archive ; Archeology ; Genealogy.

Titulação: Mestre em Multimeios.

Banca examinadora:

Prof. Dr. Marcius César Soares Freire.

Profª. Drª. Anita Matilde Leandro.

Prof. Dr. Fernão Vitor Pessoa de Almeida Ramos.

Prof. Dr. Henri Pierre Arraes de Alencar Gervaiseau.

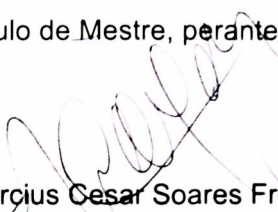
Prof. Dr. Antonio Fernando da Conceição Passos.

Data da Defesa: 27-08-2010

Programa de Pós-Graduação: Multimeios.

Instituto de Artes
Comissão de Pós-Graduação

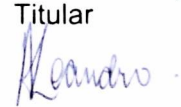
Defesa de Dissertação de Mestrado em Multimeios, apresentada pelo
Mestrando Bernardo Teodorico Costa Souza - RA 79299 como parte dos
requisitos para a obtenção do título de Mestre, perante a Banca Examinadora:



Prof. Dr. Marcio Cesar Soares Freire
Presidente



Prof. Dr. Fernão Vitor Pessoa de Almeida Ramos
Titular



Profa. Dra. Anita Matilde Silva Leandro
Titular

AGRADECIMENTOS

À CAPES por possibilitar, através de investimento público, os meios materiais para a realização deste.

A todos aqueles nesse processo que fizeram de “autoria” apenas um termo a mais na extensa frase “relação”:

Marcus, Fernão, Elinaldo, Carmen, Jairo, Lucas, Adriana, Diogo, Laécio, Gabriela, Kenia, Janine, Maria Rita, Gabriel, Fernanda, Ticiano, João Paulo, Fábio, Jaca, Alexei, e todos os demais que em mim também escreveram.

À circunstância da localização geográfica e constituição física da Unicamp que, a despeito de um certo isolamento do resto do mundo, possibilita todos os bons encontros que se dão nesse espaço.

RESUMO:

Este trabalho propõe, a partir de uma análise das estratégias narrativas do filme *Serras da Desordem* (TONACCI, 2006) e seus desdobramentos, uma abordagem das relações entre Cinema e História que enfoca o cinema moderno de acordo com as considerações de Pasolini (“Cinema de Poesia”) e Deleuze (“As Potências do Falso”) acerca da narrativa neste. Tomado o exemplo de *Serras da Desordem* como ilustração de cinema moderno a desenvolver uma narrativa que não se orienta por um modelo de verdade, e tampouco se referencia num substrato historiográfico linear, propõe-se uma abordagem histórica capaz de problematizar as imagens cinematográficas em sua imanência e os processos narrativos como pensamento historiográfico, mais propriamente pela perspectiva arqueológica de Foucault (“Arqueologia do Saber”).

ABSTRACT:

This paper proposes, through an analysis of the narrative strategies in the movie *Serras da Desordem* (Tonacci, 2006) and its implications, an approach to relations between cinema and history that focuses on modern cinema according to the considerations of Pasolini ("Film Poetry") and Deleuze ("The Powers of the False") about its narrative. Once taken the example of *Serras da Desordem* as an illustration of modern cinema to develop a narrative that is not guided by a model of truth, or referenced in a linear historiographical substrate, we propose a historical perspective that is able to discuss the cinematic images in its immanence and the narrative processes as historiographical propositions, more specifically through the archaeological perspective of Michel Foucault ("Archaeology of Knowledge").

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	01
1. CAPÍTULO 1 - A PARTIR DE <i>SERRAS...</i>: DESORDEM.....	05
1.1 NOTAS POR SOBRE O FILME.....	07
1.2 NOTAS OUTRAS PARA SE PENSAR O FILME.....	12
1.2.1 <i>SERRAS DA DESORDEM</i> COMO POESIA.....	14
1.2.1.1 TRANSFORMAÇÕES/FALSEAMENTO DOS PERSONAGENS.....	17
1.2.1.2 TRANSFORMAÇÕES/FALSEAMENTO DO TEMPO-HISTÓRIA.....	18
1.2.1.3 TRANSFORMAÇÕES/FALSEAMENTO DA MATERIALIDADE NARRATIVA.....	19
1.2.1.4 A “RESSIGNIFICAÇÃO” DA HISTÓRIA PELAS IMAGENS EM <i>SERRAS DA DESORDEM</i>	21
1.3 IMAGENS EM SI – E COM O MUNDO.....	26
1.3.1 CONSIDERAÇÕES SOBRE OS CRUZAMENTOS TEMPORAIS.....	28
1.3.1.1 A PRIMEIRA IDENTIDADE – “ÍNDIO <i>NANOOK</i> ”.....	28
1.3.1.2 2ª IDENTIDADE – “ÍNDIO <i>NAS ALDEIAS</i> ” E A APRESENTAÇÃO DO ÍNTIMO.....	30
1.3.1.3 3ª IDENTIDADE – O TREM.....	33
1.3.1.4 4ª IDENTIDADE – O BRANCO.....	34
1.3.1.5 5ª IDENTIDADE – O ENCONTRO/CONFRONTO.....	37
1.3.2 O ENTRE TEMPOS/IDENTIDADES.....	38
2. CAPÍTULO 2 - CINEMA E HISTÓRIA: DE FORA PARA DENTRO/DE DENTRO PARA FORA.....	41
2.1 QUADRO REFERENCIAL DO DEBATE	42
2.2 O CINEMA COMO FORMA SENSÍVEL.....	48
2.3 O CINEMA E A VERDADE (as <i>Potencias do Falso</i>).....	54
2.4 FALSA HISTÓRIA – OU UMA NOVA HISTÓRIA; a se fazer.....	60
3. CAPÍTULO 3 – ARQUEOLOGIA: AS FORMAÇÕES DISCURSIVAS.....	63
3.1 IMAGENS E FORMAS.....	63
3.2 AS IMAGENS/FORMAS DO SABER.....	68
3.3 REGULARIDADE DISCURSIVA.....	70
3.4 ENUNCIADO/FORMAÇÃO DISCURSIVA.....	72
3.5 ENUNCIADO COMO ARQUIVO: ENUNCIADO COMO <i>FÔRMA</i>	76
3.6 GENEALOGIA.....	83
3.7 CINE-ARQUEOLOGIA/GENEALOGIA.....	87
4. CONCLUSÃO.....	89
4.1 O FILME E O ARQUIVO.....	89
4.2 <i>SERRAS DA DESORDEM</i> : DEVORADOR DE ARQUIVOS.....	92

4.3	GENEALOGIA COMO INTERPRETAÇÃO (NARRATIVA).....	93
4.4	SEQÜÊNCIA FINAL.....	95
5.	REFERÊNCIAS.....	99
6.	FICHA TÉCNICA DE <i>SERRAS DA DESORDEM</i>.....	105

INTRODUÇÃO

Este trabalho é fruto de uma inquietação diante do próprio método de abordagem do campo no qual ele se apresenta: Multimeios

Sob a proposta de um campo teórico que “explora as possibilidades cognitivas das imagens fixas e animadas em processos de investigação nas Ciências Humanas” somos colocados, antes de tudo, diante da complexidade de abordar tais imagens sem perder de vista sua dimensão sensível primordial. Ao escolher como problema as imagens, colocando-as sobre a mesa conceitual das Ciências Humanas, corremos frequentemente o risco de, no trabalho inter-semiótico que tal interdisciplinaridade impõe, tomar partido de um dos campos e nos esquecer que, longe de se tratar de uma abordagem de um campo e um objeto de outro, Multimeios implica realizar o encontro de ambos os campos e objetos definindo-os como problema comum.

Pensamos, então, que, considerado o histórico de ambos os campos, cabe aos pesquisadores de Multimeios a tarefa de, sem deixar que um discurso se sobreponha a outro, efetivar o encontro formal entre pensamentos que se realizam em suas mídias e formatos próprios; no nosso caso um pensamento do cinema, no qual as imagens plásticas são o ponto de partida e fio condutor, e um pensamento das Ciências Humanas, no qual a articulação teórica/bibliográfica (o instrumental conceitual do campo) é a referência sobre a qual se elaboram as considerações.

Posto de partida este problema, o trabalho apresentado aqui experimenta um formato textual heterogêneo, dividido em blocos distintos, mas que não se contrapõem.

Em um primeiro momento, o texto realiza uma abordagem do filme *Serras da Desordem* como referência primeira (sua análise imanente em uma relação mais imediata com o campo teórico do cinema), buscando, através desta abordagem, extrair os problemas que extrapolem a singularidade do filme em questão. Ao invés de tomá-lo como exemplo ilustrativo das idéias que o precederiam, tomá-lo como ponto de partida para, através dos problemas que ele suscita, adentrar em um campo mais amplo onde eles se inserem.

Em um segundo bloco, priorizando os problemas relativos às relações entre

Cinema e História, colocados pelo filme e sua abordagem no primeiro momento, traçaremos uma revisão de questões que norteiam a discussão nesse campo, problematizando as particularidades que os campos da História e do Cinema apresentam ao se encontrarem.

Sobrepostos os problemas levantados pelo filme e a discussão própria ao campo que se encarrega deles, o trabalho se debruça sobre uma terceira perspectiva.

Após explicitadas as questões que nos interessam em cinema-história, o texto adentra em considerações teóricas próprias ao campo das Ciências Humanas. Busca descrever um referencial teórico ao qual fomos levados ao longo do desenvolvimento do trabalho e, após feitas as considerações conceituais e traçada a referência de um pensamento específico das Ciências Humanas (de um ponto de encontro entre Filosofia e História – Foucault), retomarmos novamente o cinema e o filme em primeiro plano, na tentativa de uma síntese que re-una as abordagens, agora tratadas em sua complexidade própria, realizando aquilo que, segundo a definição de Multimeios, é o desafio metodológico imposto a este trabalho.

Como introdução ao filme que estimulou e a partir do qual se realizou este trabalho, supondo a necessidade de uma apresentação inicial do olhar que a ele se dirige, diríamos que se trata de um personagem/identidade que se movimenta (assim como a história mítica que se monta a partir das vivências do índio Carapirú, o filme, em suas escolhas estéticas, é também um tratado sobre o movimento): Um indivíduo que, desapropriado de sua identidade mais imediata (seu grupo, sua família), transita sem se “emparelhar” com iguais (10 anos de silêncio por entre distintas regiões ocupadas por etnias indígenas) e, mesmo após ser acolhido (se deixar acolher) por um novo grupo, uma nova família (a família de camponeses, alteridade radical que o adota), ele permanece sempre um estranho, sem ceder sequer à pertença da língua (sabe apenas dizer “É bom!”) até, por fim, ser “devolvido” à identidade que nossos imaginários a ele atribuíam (seu grupo étnico de origem).

Mesmo lá, no lugar onde nossos imaginários se contentariam em assentar a figura de Carapirú, ele se mostra inadequável, inapreensível.

É supondo uma confluência entre as mudanças de identidade do personagem pretexto para o filme e suas expressões propriamente filmicas que propomos, então, partir do filme.

CAPÍTULO 1

A partir de *Serras...*: Desordem

Não se trata, aqui, dos ‘limites’ do cinema, mas apenas do limite das convenções culturais. Longe de serem transgredidos pela mistura dos gêneros ou pela ambivalência dos códigos, os “limites” do cinema se encontram, ao contrario, verificados, validados, reativados por elas. Para a partir desses limites, se ter uma experiência externa e não mais interna, é preciso, sem dúvida, *sair do cinema*, romper com ele, ou seja, trocar não os códigos, mas os próprios parâmetros da cinematografia, a inscrição verdadeira, a articulação campo/fora-de-campo, que são de fato abandonadas pela imagem de síntese – verdadeira saída da cena cinematográfica, quando ela a simula (COMOLLI, 2008. p. 91).

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

Acreditamos que em *Serras...*, a questão que impossibilita a aplicabilidade de sua abordagem através do antagonismo documentário-ficção, e que faz desse filme um exemplar “cine-monstro”, é colocada nos termos da relação imagem-história.

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...* está

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)

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.

Queremos então, no decorrer deste trabalho, tomar os procedimentos do filme evitando recorrer às convencionais categorias culturais de percepção da imagem cinematográfica para defini-lo (“ficção documental”³). Queremos, assim, ter como norte para a abordagem das imagens de *Serras...*, a despeito dos campos taxionômicos que procurem delas se apropriar, as relações destas com os sentidos que agenciam no mundo. Tratar dos sentidos que elas produzem e/ou transformam, tendo em foco aquilo que elas possuem de mais forte, o que lhes excede; o mundo do qual elas se originam e ao qual voltam para alimentá-lo.

³

Expressão recorrente nas descrições de *Serras da Desordem*

NOTAS POR SOBRE O FILME

1º - A imagem mental que antecede o filme

Um recente texto de Consuelo Lins e Claudia Mesquita (2008) apresentado no XVII encontro da Compôs faz indicações possíveis para a apreciação de *Serras da Desordem*, bem como para outros 3 filmes, tratando os 4 (*Serras da Desordem*, Tonacci – 2006; *Santiago*, João Moreira Salles – 2007; *Juízo*, Maria Augusta Ramos – 2007 e *Jogo de Cena*, Eduardo Coutinho, 2007) como “obras que dissolvem tradições 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/medo⁴.

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 potencia 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).

4

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”⁵ do espectador que, para Comolli, é intrínseca à experiência cinematográfica:

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)⁶.

Tomaremos então, nesse começo da problematização de *Serras...*, um trecho desse texto já citado de Lins e Mesquita como contra-modelo para nossa abordagem, realizando um exercício que, se não goza de cumplicidade com a bibliografia com a qual

⁵ Expressão psicanalista que confere síntese entre crença e descrença

⁶ 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 cap.3

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 Tiramukõn, 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 Tiramukõn 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.⁷

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

⁷ 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 filmicas: o corte entre ficção e documentário⁸.

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 o detalhe 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 se antecipa no título deste trabalho: sua relação com a desordem do passado e da História.

Se a necessidade de uma descrição através dos termos “documentário” e

⁸ 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 exorciza-lo, pensa esse tipo de experimentação como o atravessar de fronteiras e não a criação independente delas.

“ficção” parece inevitável, acreditamos que, dissolvidas as categorias dicotômicas de passado e presente na mise-en-scène de *Serras...* (empreendimento ao qual dedicamos algumas das páginas a seguir), supor-se-á que se desmanchará também a aplicabilidade das noções ontológicas de “documentário” e “ficção”.

Passemos então à complexidade própria ao filme.

NOTAS OUTRAS PARA SE PENSAR O FILME

2º - As múltiplas imagens que se fazem *no* filme

Uma história se inscreve no tempo:

Televisão (jornal a reportar o fato); uma história dada, brotada do chão como identidade fixa, como desvelar de uma objetividade no tempo à espera de ser descortinada.

Um testemunho (o sertanista que “resgata” o índio); um corpo junta essa história à sua própria, à sua memória como espaço da própria experiência vivida; aqui a primeira história se desdobra em duas.

Um país; uma história identitariamente construída (a escrita da história sob a vontade do grande nome nação); **uma trans-amazônica**; uma nação (Brasil) de encontro com outras nações (populações ameríndias). A primeira e a segunda história se inserem nessa terceira; uma história grande de dois diferentes blocos humanos (culturas/ontologias) que agrega dentro de si já não mais apenas a 1ª ou 2ª histórias, mas infinitas possíveis.

Carapirú; pretexto sobre o qual as histórias vêm convergir, “cavalo-de-santo” do tempo no filme.

As histórias já não respeitam uma ordem ou uma cronologia, são cruzamentos de narrações. É o dissolver do um no múltiplo. A fragmentação da História em inúmeras pequenas estórias, em estórias; únicos possíveis fragmentos de tempo, segundo as proposições de Le Goff, pra quem um fato não é dado, mas construído.⁹

Passemos dessa (com)fusão para uma explicação mais clara.

Tomemos como referência para pensar o filme a primeira dicotomia problematizada no início deste capítulo, mas apenas para subvertê-la, fazê-la se desmanchar através de um processo e, assim, revelar a potência experimental do filme.

Se a narrativa do filme tratasse da *história* de Carapirú, esta tomada como realidade prévia a ser “re-constituída” (a para-história do filme), poderíamos pensar essa

⁹

LE GOFF, 1992, passim.

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.

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 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 estas se imponham como ponto de referência para a narrativa. Todas essas histórias se pronunciam no decorrer 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”),¹⁰ 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 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.¹¹ 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: “subjativo” e “objetivo”.

De forma sucinta, basta dizer que aquilo apresentado por Pasolini ultrapassa o

¹⁰ “Cinema de Poesia” in PASOLINI, 1982

¹¹ É Deleuze quem redireciona o problema que Pasolini levanta no cinema de ficção para o “cinema de realidade” (DELEUZE, 2007, p. 179-186).

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 recolocação do cinema em outros termos expressivos é um marco no pensamento do cinema que nos oferta outra possibilidade de entendimento das imagens cinematográficas que não a habitual “política da representação”.¹²

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 *cristalino* (“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”.

Se partirmos do entendimento de *Serras...* como obra a ilustrar a noção de cinema de poesia de Pasolini, fica claro então que ele não é orientado, como o cinema de prosa, por um modelo de verdade.¹³

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

¹² 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)

¹³ A problematização mais detalhada sobre a história “por trás” do filme e a noção de verdade nela implicada aparecera no cap.2 no subtítulo “O cinema e a verdade”

“potencias do falso”: o Carapirú do passado, de um plano a outro, se metamorfoseia no Carapirú da memória, em um “Carapirú Nannok”¹⁴ (imagem caricatural 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 a descrição de *Serras...* 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).

¹⁴ 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 sequência de abertura do filme de Tonacci, na qual a imagem do “outro” se apresenta sob o fascínio pela diferença técnica.

Transformações/Falseamento dos personagens

As cenas onde Carapirú se depara com as pessoas que, só deduziremos depois, compuseram seu passado, 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 (35:00)

- Um segundo personagem os encontra; câmera na mão, sem encenação em DV colorido (41:00)

- “(...) aqui ó.... as fotos. Quando você tava mais nós.” (43:22)

- “rapaz... olha! Você nem pensava mais de vim aqui, né?!” (45:25)

- Os camponeses re-descrevem o encontro do primeiro personagem; depoimentos/entrevista, voz off, fotografias. (47:50)

- “Mas tiraram foi muito retrato!” (voz off e fotografias) (47:55)

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 se constitui sempre como um devir-história, se atualizando sempre.¹⁵

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

¹⁵ 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”.

Transformações/Falseamento da materialidade narrativa

Demonstrado esse primeiro ponto, podemos agora notar que, além do estratagema dramático 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”¹⁶ 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 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 imagens/materiais de diferentes procedências ou diferentes naturezas 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 e formatação¹⁷ se entrelaçar com o tipo de mídia e 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 (se atualizar), ela se transforma, lançando-se num jogo de ziguezague no qual o sentido atribuído a uma imagem está sempre à mercê daquelas que a sucederão, e a história à qual somos remetidos, às histórias que

¹⁶ 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*).

¹⁷ A referência aqui diz respeito aos clichês aos quais é possível atrelar determinadas estilísticas – por exemplo: DV em câmera na mão em longos planos sequência = documentário contemporâneo sob o horizonte de um “cinema verdade”; 35mm PeB em fusão com 35mm colorido = alusão à memória ou sonho, etc. (Retornaremos a esse ponto no capítulo 3)

sobre esta virão se inscrever. Um constante devir da história como inscrição do tempo.

A “ressignificação” da história pelas imagens em *Serras da Desordem*

Se quisermos acompanhar as proposições da “Nova História”¹⁸ no que diz respeito aos materiais que compõem a matéria bruta do historiador, é possível pensar as obras cinematográficas e fragmentos filmicos não apenas como registro material de mundo visível, mas como documentos reveladores de discursos específicos, de expressões culturais e ideologias. Essa postura em relação à representação, que teve um ponto alto nas décadas de 70 e 80 com uma hermenêutica dos discursos científicos, colando aos documentos a imagem de seus fabricantes, revela a História como um refazer constante, mantendo o passado sob a prerrogativa de constantes atualizações.

Serras da Desordem utiliza diversas vezes em sua montagem fragmentos de “material de arquivo”¹⁹ ou outros filmes (também arquivos em si). Esses fragmentos, segundo a hipótese que levantamos aqui, propõem não apenas um diálogo entre imagens de um passado e de um presente mas, acima disso, um diálogo entre uma História e outra, entre uma identidade narrativa e outra.

Imagens de outros filmes aparecem em *Serras da Desordem* como que interferindo no que se constitui em cena, colando os tempos passado (imagem arquivo) e presente (imagens filmadas na realização do filme) e traçando conexões evidentes entre esse filme que se passa e outros filmes que o antecedem. Dessa forma, os fragmentos, ao serem introduzidos em *Serras da Desordem*, são “ressignificados” pelo contexto no qual são inseridos, ao mesmo tempo em que “ressignificam” o filme no qual se inserem, contextualizando-o em histórias e identidades diversas/análogas daquela(s) que aborda.

Essa utilização de fragmentos filmicos (sugere-se aqui, por hora, a noção de “discursos históricos filmicos”), ao articulá-los em uma narrativa autônoma e com fins distintos daqueles da sua proveniência, realiza o que Jean-Claude Bernardet (1999) chama de “ressignificação”, dando ao fragmento re-utilizado um novo papel narrativo.

Essa ressignificação, se pensarmos os fragmentos reutilizados como documentos históricos, propõe não apenas uma atualização das funções narrativas de obras

¹⁸ Como referencia didática Cf. BURKE, 1992.

¹⁹ Retornaremos posteriormente aos problemas evocados nessa expressão.

anteriores, como as atualiza enquanto documento, 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.

Sobre esse processo, que na teoria cinematográfica é comumente problematizado sob a noção de *Found Footage*, podemos seguir 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).

Em *Serras da Desordem*, os fragmentos filmicos já não remetem apenas à sua referencialidade, ao substrato material a partir do qual a luz constituiu uma imagem, mas a essa imagem ela mesma, como documento/discurso histórico. 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: compor 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 seqüências 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,

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.

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

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

Em “A subjetividade e as imagens alheias: Ressignificação” (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)

Segundo o autor,

(...)A pluri-semia da imagem é evidente. A significação da imagem constrói-se pela sua inserção em determinado contexto visual e sonoro. (...) Nitidamente a sociedade dita da imagem tem medo dessa pluri-semia, medo de que seu controle sobre a significação lhe escape (Ibid. p. 33).

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.

²² Aqueles que se interessarem por maiores detalhes na construção das imagens das expedições de Rondon Cf. *A imagética da Comissão Rondon* (TACCA, 2001)

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

Esse narrar do passado, seja pelas mutações do personagem ou “ressignificações” pela montagem, vem, através de um procedimento de transformações temporais, assim como no ato de fabulação, atualizar o passado, como que o colocando na instância mítica (uma espécie de mitopraxis), 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. *Serras da desordem* experimenta um tempo, o arrisca, não apenas não se inicia em um tempo dado, como desfaz-se do possível tempo dado, para então traçar uma temporalidade/historicidade no decorrer de sua experiência. Faz uma história processual, que se constitui à medida que se faz, que acontece. A história é o tempo de projeção, 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”, ora a conformação de um sempre novo (a história sob os olhos de quem a observa – a ressignificação atrelada aos signos de cada tempo), ora um eterno retorno (a história que sempre volta, se repete como num movimento elíptico).

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 trunfo, 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.

IMAGENS EM SI – E COM O MUNDO

3º - Análise descritiva

Passemos agora para a análise/descrição fílmica propriamente:

Na tela aparecem os patrocinadores: a primeira imagem do filme ainda não apareceu, mas já é precedida, por alguns segundos, de uma imagem sonora: ouve-se “ao fundo” um ruído de trem. O ruído se prolonga até ser interrompido por um som ambiente o qual acompanha a primeira imagem.

O primeiro plano é um quadro “vazio” no qual entra um índio (quadro em PeB, com a granulação própria da película 35mm, vemos uma mata densa). Esse índio pega um pedaço de madeira que jazia ali, quebra esse pedaço e prepara, lentamente, uma fogueira.

A aparente naturalidade do índio nesses gestos, reforçada pela ausência de olhar para a câmara, sugere o cotidiano de um personagem, como se não houvesse mais ninguém ao redor (uma narração bem própria ao realismo do cinema clássico). É uma visão aparentemente não percebida, na qual a câmara apenas “descreve” a cena, como se não estivesse lá. O personagem não apresenta nenhum sinal da presença da câmara. O som é “direto” (apesar de discretas, mas significativas, inserções sonoras) e a imagem nos remete a um cinema do mesmo nome (direto); uma descrição na qual, supor-se-ia, a câmara “dá a ver como é”.

A tonalidade das imagens em PeB, sua granulação, o tempo longo na descrição dos gestos, o som direto, dentre outros, são os detalhes que colam essa primeira sequência a imagens anteriores da história do cinema; do cinema descritivo nos moldes do “cinema-direto”, e imagens ainda anteriores.

Ismail Xavier assim descreveu essa sequência:

A primeira imagem de *Serras da Desordem* traz a figura de um indígena sozinho na mata, a preparar uma fogueira. A câmara segue de perto os detalhes de sua tarefa que evidencia um saber. A cena é longa; o silêncio e o capricho nas operações vão compondo o interesse especial pela situação, e o gesto de mostrar a ação completa estabelece a ligação direta com cenas de *Nanook, o esquimó*, o clássico filme de Robert Flaherty. Lá também, tratava-se de observar um homem em condições limite a usar técnicas da sua cultura para sobreviver em meio ao branco da neve sem fim. Nos dois casos a solidão e o saber dignificam o

personagem, mas na cena de Tonacci há um leque maior de indagações. Não sabemos de quem se trata; não há a moldura explicativa de *Nanook*. (XAVIER, Ismail in CAETANO, 2008, p. 11)

Lembremos-nos que *Nanook, o esquimó*, apesar de ser precedido pelos filmes do Major Thomas Reis (*Os Sertões de Mato Grosso*, 1912; *Rituais e Festas Bororo*, 1917), é sempre apresentado na literatura especializada como exemplo inaugural de “narrativa documentária”, bem como de cinema “etnográfico”. Lembrada essa nota, o que vemos não é só uma imagem descritiva, mas uma citação de um regime de imagens próprio à história do documentário (à história do cinema). Inevitável não situar a estilística desses planos observacionais, monocromáticos, de 35mm, em um horizonte do cinema direto, devedor de uma parcela da proposta estética de cinema observacional que nasce em Flaherty com *Nanook*.

Inicia-se já nas primeiras imagens do filme (e assim prosseguirá) um diálogo do cinema com sua própria história. Das imagens com seus sentidos no tempo, na História.

Essa primeira seqüência aciona não apenas sua referencialidade, ela aciona todo um imaginário acerca dessa “categoria de imagens” à qual a seqüência parece pertencer, nos faz passear por um conjunto de referências (inclusive de uma série de filmes que se inseriu no campo mestiço da antropologia e do cinema), e se conduz num cuidado descritivo ao qual, ao que tudo parece indicar, se seguiria um estilo bem específico de cinema: um cinema de observação.

Mas, quando já se esboça um primeiro percurso para o filme, este se “desloca”, sobrepõe às imagens iniciais um outro regime de imagens.

Após alguns minutos dessa seqüência inicial (0:03:43), uma mudança ocorre na narrativa.

A câmera enquadra o corpo do índio, deitado sobre a cama de folhas cujas cenas anteriores demonstram a fabricação, e à imagem em preto-e-branco vem sobrepor-se, através de “fusão”, uma série de outras imagens de diferentes materiais e estilísticas.

Essa mudança na materialidade da imagem (DV, 35mm, 35mm PeB, arquivo fílmico, etc) mobiliza o que tratamos aqui como mudança/falsificação de identidades. Seguem abaixo algumas considerações sobre ela.

CONSIDERAÇÕES SOBRE OS CRUZAMENTOS TEMPORAIS. (DAS IDENTIDADES EM OPOSIÇÃO/TRANSFORMAÇÃO)

(Primeira parte do filme)

A Primeira identidade - Índio *Nanook*

Se pensarmos o primeiro regime de imagens tratados na descrição acima como uma identidade cinematográfica (bem como uma identidade imagética do personagem em cena: uma alteridade a ser “apresentada” em sua visibilidade), podemos perceber que, a partir dela iniciam-se mutações (desvios), conduzindo a narração por entre uma identidade e outra, de um regime a outro.

Ao “subjeter” a imagem pela fusão de plano (0:03:43), a narrativa nos transporta por entre imagens que vão do sugestivo de memória (o grupo em torno da fogueira em cores liga um primeiro tempo a um segundo, do fogo sozinho ao fogo entre iguais) até imagens que remetem ao confronto branco/índio.

Essas imagens metonímicas do confronto se iniciam com caveiras no chão (a morte), passam pela imagem de homens brancos em fila na floresta (seriam madeireiros/garimpeiros?), desta para a de uma formiga a caminhar entre folhas.

Dessa imagem da formiga retornamos ao índio (identidade “Nanook”) que passa a mão sobre o corpo, como se retirasse deste essa mesma formiga que não existe no quadro (a conjugação de dois termos distintos: a formiga em DV colorido e o índio em 35mm PeB); ligando a primeira sequência à segunda (do corpo objetificável e apreensível para sua instância intangível: seu imaginário, seus sonhos). Em seguida a montagem conduz do índio a dormir para uma imagem de uma série de formigas em fila, como na imagem dos homens brancos (as imagens se associam pela sua composição análoga: corpos enfileirados).

Essa cascata de imagens, feita por uma “mistura” de “estilos” filmicos, provoca um deslocamento do imaginário evocado pela sequência inicial do índio sozinho na mata.

As estratégias marcadamente tradicionais de um certo cinema descritivo que busca a apreensão no visível se vêem inesperadamente subvertidas: um corpo que se apresenta didaticamente no seu limite mais perceptível (seus movimentos que parecem

descrever a prática cotidiana desse corpo no espaço) subitamente nos lança para um outro regime de imagens que privilegia exatamente o oposto do primeiro: a subjetividade é inapreensível ao olhar e, para se fazer expressiva no cinema, demanda algo além da mera visibilidade do corpo filmado (demanda, pelo menos, tempo).

Para conduzir o espectador a esse “não visível” da subjetividade, o filme nos transporta do PeB para o colorido em imagens que, talvez pela força do uso dessa estratégia, chamaríamos de ficcionais. Mas, eis que, em meio a essas imagens ditas ficcionais, vêm se agregar imagens de arquivo, carregando consigo o peso de referencialidade histórica contido na própria expressão – “arquivo”.²⁴

Àquilo que a princípio suporíamos ser uma referência exclusiva ao imaginário do índio em cena, agora se colam as imagens que também dizem respeito ao espectador. Ambos compartilham a referência histórica do massacre que sofreram os índios no Brasil.

Numa sutil operação estilística de montagem, o filme lança o que daríamos como imagens ficcionais acerca de um sonho de determinada personagem, a uma referência compartilhada e, assim sendo, passível de apreensão na noção de histórico.

Uma provocação que obriga as imagens fabulatórias de um “sonho/memória” da personagem a conviverem com o peso do real sobre o qual elas se apóiam. Elas acionam a nossa memória, a memória do espectador.

Essa provocação inicial dá lugar, em seguida, a um novo regime de imagens (ainda colorido, acompanhando a alusão ao tempo onírico). Agora é um grupo de índios nus em meio a uma densa mata. São os índios já apresentados na fogueira em fusão com o corpo do “índio-Nanook” (memória/sonho?) que compõem uma cena de cotidiano na selva (à la Rousseau) e esboçam relações afetuosas uns com os outros (os diálogos e proximidades).

Os planos são duradouros e vê-se a relação de adultos com crianças, dos primeiros entre si, dos dois com os animais (os arcos e flechas simulando um ato de caça, os porcos selvagens e o macaco nos ombros, etc.). Essa é a 2ª identidade.

²⁴ Derrida, em *Mal de Arquivo*, nos lembra da origem da expressão “arquivo”, reolocando, através da etimologia da palavra (arkhê - arkheion), sua conexão direta com autoridade hermenêutica e poder político. (DERRIDA, 2001. p.11-16). Retomaremos essa questão no cap. 3.

2ª Identidade- Índio *nas aldeias* e a apresentação do íntimo (0:04:15)

Os personagens, mais uma vez, não se dirigem à câmera e os atores aparentam tamanha naturalidade²⁵ em cena que nos esquecemos da presença do dispositivo a fabricá-la. O som não tem “cortes secos” e se mantém sem interrupção (a montagem de som é feita de forma a “esconder” as passagens), criando uma continuidade da seqüência que reforça o realismo narrativo. A fala dos personagens se dá em uma língua que não entendemos (não há sequer legenda), e toda a cena parece, então, prescindir de seu espectador.

Aqui somos voyeurs, seja na descrição de formas e cores dos planos fixos e panorâmicas em 35mm, seja através dos planos em DV, sempre próximos aos corpos e gestos, refazendo um estilo filmico já presente em *Les Raquetteurs* (Brault e Groulx, 1958) no qual a câmera de Brault dança com os personagens, alinhando-se a um cinema que vai de Rouch aos irmãos Maysles.

Esse novo regime de imagens que insiste em longos planos, situações banais e câmera na mão bem próxima aos corpos (o cenário próprio de uma temporalidade filmica ao modelo de *Kinja Iakaha, Um dia na Aldeia*²⁶, Waimiri Atroari, 2003), nos assenta no lugar do estrangeiro que, de longe (ou de cima) contempla o mundo que parece se revelar sozinho à sua frente.

O grupo inicia o que parece ser a montagem de cabanas e a oscilação de mídias (DV/35mm) se detém na imagem da prática e técnica, acompanhando o manusear de folhas e troncos, as redes que são colocadas e os gestos de quem ali se assenta, os banhos, as relações familiares, a criança aprendendo a usar as ferramentas de adulto, etc.

Essa “imagem-técnica” que vemos agora está em diálogo com o regime de imagens descrito nos primeiros planos do filme. O “índio nas aldeias” (em seu íntimo) aparece como em “Nanook”; esse “outro” de quem observamos os gestos e nessa dimensão sensível dos corpos “apreendemos” a diferença (nesse “mundo natural” a animalidade vai dos pés; porco selvagem, à cabeça; macaco).

²⁵ Segundo Tonacci, essas cenas aparentemente espontâneas foram preparadas e concebidas para que parecessem assim (não configuram o cotidiano dos personagens que as compõem).

²⁶ Um dos filmes realizados através do projeto “Vídeo nas Aldeias”.

Como no início do filme, contemplamos uma temporalidade própria a um tempo na selva, situada numa estilística narrativa que a privilegia.

Estamos imersos em um conjunto de imagens (um regime de imagens) que nos dão a ver um mundo diferente, sem que nos vejamos na relação com ele. Tudo se apresenta como se não houvesse *mise-en-scène* prévia, ou como se o sujeito a manusear a câmera não compusesse o coletivo que produz o que se vê na tela. Todas as estratégias narrativas privilegiam uma descrição naturalista/realista.

Essa caricatura de um tipo de imagem assume um ruído, uma pequena quebra; aparece um avião e traça-se no ar a presença de uma diferença, de outra identidade. O ruído do motor do avião se assemelha ao som maquínico já introduzido no início do filme (o trem) e nos lembra que, diante da identidade em cena, existimos nós (“civilizados”/“complexos”/“quentes”/“ocidentais”/etc), sua diferença (a cultura evocada na imagem de arquivo de “homens-formigas” enfileirados). A legibilidade da imagem cria uma oposição interna (nós x eles).

O ruído se dissipa com o passar do avião e as cenas retornam a um regime onde só há “Eles”, imersos no que se supõe seu cenário natural.

Uma ação desloca a constante desse regime contemplativo para mais uma nova narratividade (0:15:45): um dos membros do grupo sai sozinho com arco e flecha sob os braços (estaria a caçar?) e a câmera trêmula e instável o acompanha longamente por traz, conduzindo a ação até o acaso dessa investida do índio (os ruídos vão sumindo e o silêncio nos investe de expectativa).

Esse risco do acaso (risco do real – a caça ao leão de Rouch) é interrompido por um som que vem romper o silêncio e tensão que configuravam a ambientação “da caça”. Eis que surge um “outro” (aquele anunciado pelo avião e sugerido, ainda anteriormente, pelo som inicial e pela imagem de arquivo), uma diferença, uma outra identidade.

3ª Identidade - O Trem (0:17:50)

Os pequenos ruídos, a delicadeza dos planos e os tempos mortos são agora substituídos por um plano fixo de um trem que vem no horizonte. É uma contra-plongée que engrandece o monstro de ferro e acompanha seu trajeto do horizonte até atravessar o quadro. Na banda sonora a intensidade do volume se eleva em uma música que, pela forma minimalista, acompanha a cadência estridente do ruído maquínico da grande peça de metal.

Fossem inúmeros outros filmes que compõem a história do cinema, essa imagem seria o progresso e domínio técnico da natureza, mas aqui o destaque é para a histeria violenta com a qual a cadência do desfile de vagões vem manchar toda a beleza das imagens que remontam sempre a seu embrião, à cena que inaugura os autos oficiais da história do cinema (somos mais uma vez lançados em um diálogo metalingüístico com o próprio cinema e sua história²⁷).

Essa alegoria, tanto da identidade do “branco” quanto do cinema, explode em cena o que por duas vezes havia se antecipado no filme: a identidade não ameríndia através da qual, num constante jogo de tensões, criam-se as imagens mentais desse que desconhecemos - o índio (É sempre sobre os dispositivos do “branco”, pelo menos através da *câmera escura* e *perspectiva artificialis*, que se vê o índio em cena).

A brutalidade do contraste é assustadora e ganha ênfase como inscrição fílmica no plano que mostra a placa, em frente à qual passam os vagões, a apontar o limite entre um espaço e outro: “ÁREA PROIBIDA”.

O cinema aparece, no filme, em associação imediata com a identidade do “branco”, e com sua relação histórica com a diferença. Ele é, também, um dispositivo de poder e violência. Esta é, não por acaso, uma observação que perpassa uma série de trabalhos sobre cinema no terreno onde ele se encontra

²⁷ Nenhum plano fixo da entrada de um trem em quadro ocupa a tela sem antes pedir licença aos Lumière.

com a antropologia.²⁸

²⁸

Como exemplo, Cf. DEVERAUX, 1995. ou CRAWFORD, Peter I. & SIMONSEN, 1992.

4ª Identidade - O “Branco” (0:20:00)

De súbito, já não estamos mais na mata, não há índios nus, tampouco contemplamos o trem a passar. A imagem agora é de dentro de um vagão (o mesmo trem?). Os passageiros assentados olham para a câmera evidenciando aquele que a manuseia e a construção narrativa, agora distinta, se faz notada.

A música sobre o som direto introduz a tensão e o enquadramento privilegia a informação que salta da camisa de um passageiro do trem: “Polícia civil”.

Um policial sai do quadro para logo ser substituído por outro que entra. Numa mão, uma lata de coca-cola, na outra uma metralhadora.

A música, em notas graves, vai dramatizando essa descrição de um cenário próprio ao universo urbano, que começa com os signos do estado e da violência e marca uma oposição ao que até então caracterizava o estado bucólico dos personagens na mata e a descrição que a ele correspondia.

O movimento da câmera percorrendo o interior do vagão, que nos parece apenas “registrar” esse espaço ordinário sem com ele estabelecer qualquer “contrato”, se detém num banco do vagão onde três homens, cujos traços do rosto, cor de pele e as roupas, os apresentam como “homens do campo”.

Os homens estão em pose, e um movimento de câmera (travelling em plano detalhe) revela a *mise-en-scène* previamente estabelecida.

A câmera se aproxima do rosto de um deles (de idade semelhante à do “índio-nanook”), que dorme, e repete o mesmo procedimento já utilizado no início do filme. A “fusão” sobre o corpo do homem evoca agora, como faz a primeira “fusão” do filme, uma subjetividade (“sonho/memória”), mas agora o ponto de partida é outro: é a partir deste rosto “caboclo”, identidade distinta do “índio-nanook”, que somos lançados em outra cascata de imagens, como se as imagens agora emergissem de uma outra referência.

As tensões são novamente difusas e, dentre elas, se destacam de início o rosto de um homem “branco” que diz “O índio é uma outra humanidade!” e um plano de um

documento assinado onde lê-se embaixo da assinatura “Presidente da FUNAI”.

A perspectiva, então, diferentemente do começo do filme, parte do “branco” e suas imagens/memórias. A imagem seguinte, com as ranhuras e o desgaste que o tempo imprime na película, nos evoca, como a fileira de brancos na primeira cascata, a noção de arquivo; Trata-se de uma imagem PeB, desgastada, que apresenta um homem de terno que, num gesto com a mão, oferta um copo a um dos homens de que um grupo de sertanejos a cavalo.

As imagens se mesclam de forma análoga às da “cascata” de imagens anterior, mas agora elas privilegiam uma outra perspectiva da história, e é a partir do rosto caboclo que somos lançados nesse “sonho de memórias/imagens”.

São, novamente, rostos caboclos que manuseiam armas. A sobreposição de sons, música e velocidade nos cortes vai fazendo evidente a construção cênica do que se dá na tela, numa oposição ao “naturalismo documental” dos planos longos e som direto que por hora foram dominantes no filme.

Eles adentram a mata e a imagem colorida muda para monocromática; a narrativa em “cascata” se converte em uma sequência de ações que não são mais apenas descrição, mas acompanham o desenvolvimento de uma trama à qual os homens encenam:

Os “assassinos”, agora em PeB, se preparam para uma emboscada.

A perfeição dos raccords, mantendo a integridade dos gestos e movimentos, e a “invisibilidade” da câmera que prevê a ação, nos situam numa encenação dramática clássica:

Estamos no “gênero suspense”

Essa clássica narrativa ficcional se encerra com a fusão que nos devolve para o vagão e rosto do velho a dormir, como se retomasse a narrativa que o “sonho” interrompeu.

O plano refaz o travelling que introduziu o homem a dormir (sonhar?) no quadro, e vemos agora, no que se imagina ser a temporalidade dos primeiros planos dentro dos vagões do trem, um homem apontando para a placa já referida anteriormente (“ÁREA PROIBIDA”) que passa pela janela com o movimento do trem. Ele faz com a mão um gesto que se assemelha ao de apontar de uma arma e produz ruídos imitando o som de tiros.

A esses ruídos que simulam o barulho de tiros se sobrepõe o inconfundível som do disparo de uma arma.

5ª - O Encontro/Confronto (0:22:20)

De volta ao “vídeo nas aldeias” (agora conjugado com o “suspense” dos matadores), presenciamos o encontro das duas identidades (2ª e 4ª) cuja separação nos foi feita pela violenta imagem de uma terceira (a 3ª identidade).

A narração continua o “suspense”, antes iniciado, e presenciamos o encenar do massacre.

Estamos aqui situados no cinema clássico e, pelos movimentos de câmera, os raccords, etc, poderíamos dizer que já não se vê encenação, mas um massacre, posto que a estratégia fílmica clássica tira de cena (esconde) a encenação.

Os personagens/identidades de tempos e narrações distintas se encontram nos planos a seguir (e se reencontrarão, de diversas formas, ao longo do filme) e, desse encontro, surge o inevitável, já anunciado alegoricamente na violência da oposição da primeira imagem do filme (a imagem sonora do trem) e a segunda (a alteridade à la “Nanook”): todo o violento confronto que marca a história das relações entre “índio e branco”, entre uma civilização e outra(s).

À violência, fruto do encontro dessas identidades, dessas narrações, seguem-se imagens aéreas de mata virgem sendo queimada, vestígios do confronto. Destas para imagens aéreas da floresta em sua imensidão, sobre a qual, passados 25 minutos, aparece o título do filme: *Serras da Desordem*.

O ENTRE TEMPOS/IDENTIDADES

As tentativas de encadeamento cronológico ou narrativo que se esboçam nessa pequena e talvez confusa descrição da primeira parte do filme²⁹, servem apenas para demonstrar sua complexidade.

O tempo no filme se apresenta sob um sentido fragmentário o qual não se adequa a uma cronologia causal, diacrônica, mas antes alinha as imagens do tempo sincronicamente, fazendo-as coexistir em um só tempo e que se realiza no transcorrer fílmico.

Poderíamos ainda pensar, como exemplo dessa indistinção temporal, a sequência do filme na qual, junto às cenas da cozinha dos camponeses no interior da Bahia (os acolhedores de Carapirú) no séc. XXI, temos a sobreposição de cenas da cozinha camponesa do filme “Cabra na região semi-árida” de 1966 que, de alguma forma, apresenta a “mesma” cena, situando essa imagem da “casa camponesa” como uma imagem que se repete, uma idéia imbricada na imagem, passível de reprodução.

O que queremos demonstrar, com a exposição desse jogo de distintas temporalidades, apresentadas sincrônica, é que tais temporalidades não são “representadas” pelas imagens, mas expressas nelas mesmas, através de algo que as conforma como uma imagem historicizada.

Se queremos abordar as imagens de *Serras...* tendo em foco sua relação com o tempo e a história, não podemos tratá-las como mera alusão a um tempo/identidade originários de um ponto fixo, um *arkhe*, uma origem, remontando a um projeto histórico linear, extrínseco ao filme, e que subsiste à necessidade de relação entre as imagens para que elas ganhem sentido.

Nas imagens descritas acima, os tempos e identidades que delas emanam são as peças que compõem simultaneamente nosso imaginário acerca de parcelas de história passada, bem como do presente. Se é verdade que nós somos, em grande medida, uma

²⁹ Por acreditar que os problemas centrais à narração de “Serras” já se esboçam na construção narrativa do início do filme, queremos deixar as passagens seguinte (e os respectivos “problemas” que colocam) como trechos dos capítulos seguintes

sociedade de imagens, não resta dúvida que nossa memória é também composta destas e, por conseguinte, que estas sejam, em si, a materialização dessas memórias.

Se tentarmos encontrar encadeamentos narrativos que reconstituam uma história anterior ao filme (dizer que as cenas descritas “re-encenam” uma história), para assim pensar a relação de *Serras...* com o campo do “documentário” ou da História, perderemos de vista a força central da narrativa do filme em seu formato fragmentário: Correlacionar imagens de uma memória (seja ela de um personagem ou compartilhada por uma sociedade) com imagens de outra memória, assim como imagens de um tempo ou uma identidade, com imagens de tempos e identidades distintas, significa re-traçar as possíveis relações existentes entre elas (o processo cognitivo por excelência do historiador).

É a essa conjugação de imagens mentais a serviço de uma síntese (que pensamos ser eminentemente política), o que acontece no decorrer restante do filme, que direcionamos nosso interesse em *Serras da desordem*.

Esse filme, como esperamos ter demonstrado com o confronto de imagens/alegorias logo em sua primeira parte, é uma obra exemplar para que pensemos como as imagens cinematográficas são, antes de tudo, uma ponte para um arcabouço de imagens mentais através da qual ordenamos o sentido e, conseqüentemente, a história.

CAPÍTULO 2

Cinema e História: *De fora para dentro/de dentro para fora*

Considerados os problemas que o primeiro capítulo levanta acerca da relação entre *Serras...* e a História, as páginas seguintes se dedicam à abordagem do campo “cinema-história” conjuntamente a uma abordagem acerca da narrativa cinematográfica, buscando, através de adequações e oposições entre elas, fazer convergir as questões que sejam importantes a uma e a outra.

Este capítulo propõe, através de uma reflexão sobre as inflexões narrativas impostas pelo cinema moderno, um diálogo entre considerações sobre o cinema como fonte documental, e considerações sobre o cinema como produtor de sentido, para que, juntas, elas possam se enriquecer mutuamente.

QUADRO REFERENCIAL DO DEBATE

Considerando que a relação entre cinema e história já apresenta em si controvérsias, tanto no campo do cinema quanto no da história, faz-se necessário traçar considerações acerca do método de abordagem dessa relação para que, tomando essas considerações como premissas para o desenvolvimento do trabalho, possamos dar seqüência às idéias que se seguem no texto.

Se até aqui situamos o problema central do filme, e o que nos interessa nele, como a relação entre cinema e história, passemos para o debate nesse “campo” propriamente, encarando suas implicações e desdobramentos.

Em um texto intitulado “Sombras esculpindo o passado: Métodos... e alguns lapsos de memória no estudo das relações do cinema com a história” Marcius Freire (2006), ao ressaltar que “as relações do cinema com a história têm merecido uma atenção cada vez maior nos campos da comunicação”, nos expõe a escassez atual de atenção dada ao método pelo qual essas relações seriam abordadas. Segundo o autor:

Não obstante esse crescente interesse, uma questão permanece pouco explorada: a dos procedimentos metodológicos suscetíveis de explorar de forma conseqüente o potencial dessas relações. (FREIRE, 2006, p. 705)

Marcius Freire desenvolve o texto traçando um panorama genealógico dos primeiros trabalhos que viriam propor uma sistematização metódica para a abordagem da relação cinema-história. O texto do autor, ao remeter ao cenário inaugural de proposições metodológicas nesse campo (cinema-história), aponta para um curioso dado: propostas metodológicas muito semelhantes foram feitas na França (Marc Ferro, em 1975) e nos Estados Unidos (J. E. O’connor, em 1988), sem que a americana fizesse qualquer menção à francesa, a qual, como aponta Marcius, foi não só anterior como, inclusive, já antecipava as questões levantadas pela americana.

É a esse estranho fato que Marcius atribui os “lapsos de memória” antecipados no título do texto.

A escolha da expressão “lapsos” aqui não é gratuita. Ela nos remete ao conceito chave da metodologia que o pioneiro francês, Marc Ferro, utiliza para pensar a relação cinema-história.

No célebre artigo “O Filme: uma contra-análise da sociedade?” (1992, p. 79-115), Ferro descreve os traços que configuram sua proposta metodológica, situando o filme

(...) como um produto, uma imagem-objeto, cujas significações não são somente cinematográficas. Ele não vale somente por aquilo que testemunha, mas também pela abordagem sócio-histórica que autoriza. A análise não incide necessariamente sobre a obra em sua totalidade: ela pode se apoiar sobre extratos, pesquisar “séries”, compor conjuntos. E a crítica também não se limita ao filme, ela se integra ao mundo que o rodeia e com o qual se comunica, necessariamente.

Nessas condições, não seria suficiente empreender a análise de filmes, de trechos de filmes, de planos, de temas, levando em conta, segundo a necessidade, o saber e a abordagem das diferentes ciências humanas. É preciso aplicar esses métodos a cada um dos substratos do filme (imagens, imagens sonorizadas, não-sonorizadas), às relações entre os componentes desses substratos; analisar no filme tanto a narrativa quanto o cenário, a escritura, as relações do filme com aquilo que não é filme: o autor, a produção, o público, a crítica, o regime de governo. Só assim se pode chegar à compreensão não apenas da obra, mas também da realidade que ela representa. (FERRO, 1992, p. 87)

A partir da realização de uma espécie de “História Total” do filme, como objeto-imagem, seria possível amplificar a percepção deste, enxergando nele, com “mais clareza”, a realidade que representa. No entanto, Ferro ressalta que;

(...) essa realidade não se comunica diretamente. Será que os próprios escritores chegam a ser mestres das palavras, da língua? Por que as coisas se passariam de forma diferente com o homem da câmera que, além de tudo, filma involuntariamente tantos aspectos da realidade? (...) O documento tem uma riqueza de significação que não é percebida no momento em que ele é feito. (ibid., p. 87)

Deixando de lado a analogia entre palavras e imagens feita por Ferro, que muito nos diz sobre sua concepção de cinema, nota-se que a abordagem do autor concentra-se sobre a intenção autoral para, naquilo que a ela escapa, encontrar sua “pedra de toque”; seu método privilegiado.

Ao afirmar que na imagem fílmica podemos constatar “aspectos da realidade” filmados “involuntariamente” por aquele que a produziu, Ferro elege exatamente essa porção de sentido, não prevista na confecção da imagem, como o elemento no qual a História seria, podemos dizer, flagrada. A esse “elemento revelador”, que para ele é central, ele dá o nome de “lapso”.

O conceito contido na expressão “lapso”, se resumido numa explicação sintética, trata da porção de sentido em uma obra que escapa à intenção daqueles que a produziram.

Citando um exemplo fílmico (*La vie dans un sous-sol*, filme de 1925), Ferro chama a atenção para uma sequência em que um casal consulta a folha de um calendário de 1924 (buscando saber a data de nascimento da criança que esperam), para a ornamentação dessa folha, já em 1924 (ano da morte de Lênin), com uma grande fotografia de Stalin (revelador histórico, segundo o autor, não intencionado pelos produtores da obra). Partindo desse exemplo ele afirma:

Esses lapsos de um criador, de uma ideologia, de uma sociedade, constituem reveladores privilegiados. Eles podem se produzir em todos os níveis do filme, como também em sua relação com a sociedade. Assinalar tais lapsos, bem como suas concordâncias ou discordâncias com a ideologia, ajuda a descobrir o que está latente por trás do aparente, o não-visível através do visível. Aí existe a matéria para uma outra história, que certamente não pretende constituir um belo conjunto ordenado e racional, como a História; mas contribuiria, antes disso, para refiná-la ou destruí-la. (FERRO, 1992, p. 88)

É atento aos desdobramentos teóricos do conceito de “lapsos” que Eduardo Moretin, no texto “O cinema como fonte histórica na obra de Marc Ferro” (2003), faz uma meticulosa sistematização/análise das proposições de Ferro para, por fim, opor-se a elas no que elas têm de central e o que já aparece metonimicamente no conceito de “lapsos”.

Moretin, citando Ferro, diz:

Para ele, esses ‘lapsos’ podem ‘ocorrer em todos os níveis do filme, como na sua relação com a sociedade. Seus pontos de ajustamento, os das concordâncias e discordâncias com a ideologia, ajudam a descobrir o

latente por trás do aparente, o não visível através do visível.

Não acreditamos, no entanto, que a análise das relações entre cinema e história possa ser elucidada a partir das dicotomias ‘aparente’ – ‘latente’, ‘visível’ – ‘não visível’ e ‘história’ – ‘contra-história’. A proposta pelo historiador de que o cinema não é uma expressão direta dos projetos ideológicos que lhe dão suporte deve ser ressaltada: um filme apresenta, de fato, tensões próprias. Estas, porém, não devem ser pensadas nos termos de sua inclusão ou no campo da ‘história’ ou de sua ‘contra história’, tal como faces opostas de uma mesma moeda, *parti-pris* que define um único sentido da obra. Por outro lado, afirmar a possibilidade de recuperar o ‘não visível’ através do ‘visível’ é contraditório, já que essa análise vê a obra cinematográfica como portadora de dois níveis de significado independentes perdendo de vista o caráter polissêmico da imagem. Esse raciocínio só tem sentido para aqueles que, ao analisar um filme, separam da obra um enredo, um ‘conteúdo’, que caminha paralelamente às combinações entre imagem e som, ou seja, aos procedimentos especificamente cinematográficos. Pelo contrário, afirmamos que um filme pode abrigar leituras opostas acerca de um determinado fato, fazendo dessa tensão um dado intrínseco à sua própria estrutura interna. (MORETTIN, 2003, p. 15)

Essa colocação de Moretin nos leva de volta a um trecho do já referido texto de Marcius Freire, onde o autor, ao tratar dos filmes que encenam “fatos históricos”, afirma:

(...) poderíamos considerar que o papel do filme como veículo de divulgação de fatos históricos é apenas um dos dois pilares sobre os quais estão assentadas as relações epistemológicas da história com as imagens animadas. O outro pilar é do filme como fonte histórica a ser explorada pelo historiador assim como ele explora documentos escritos nos arquivos oficiais. Teríamos portanto: o filme como veículo da história e o filme como fonte histórica. (FREIRE, 1992, p. 708)

O autor problematiza essa separação em dois pilares argumentando que, seja através de um ou de outro, o filme se constituiria sempre como documento histórico, uma vez que retrata em si aspectos do presente de sua realização:

Ora, se veiculando fatos históricos, segundo Sorlin, ou simplesmente construindo um sistema de representação qualquer, mesmo na ficção científica, como quer Jameson, o filme estaria sempre remetendo ao momento sócio-histórico em que foi realizado, as imagens em movimento seriam particularmente e antes de tudo ‘fontes históricas’ relativas à época de suas realizações. Isso nos leva a concluir, pelo menos provisoriamente, que os dois pilares de que falávamos se traduzem nesse elemento essencial e caro aos historiadores: fonte histórica. (Ibid., p. 709)

Essa questão levantada por Freire nos leva à continuação do argumento de

Moretin sobre a obra de Ferro, no qual ele afirma:

Um outro ponto merece ser destacado. Aceita-se a idéia de que uma realidade (verso e reverso de uma sociedade) é apreendida pelo filme e percebida, por sua vez, somente pelo historiador. Nesse sentido, cabe destacar o uso constante em sua reflexão das palavras registrar e revelar, expressões tão caras a uma tradição cinematográfica preocupada em trazer para o cinema o ‘real’, esquecendo-se do papel de mediação exercido por ele. (MORETTIN, 2003, p. 15)

Moretin aponta aqui para o que seria o vício cognitivo no método de Ferro: insistir na sujeição do cinema a um papel de objeto passivo (fonte) na construção historiográfica. O privilegio da narração historicisante permaneceria, assim, restrito à escritura pelas mãos do historiador.

Segundo Moretin, na obra de Ferro, “em todos os casos, o referencial é o documento escrito, o saber sobre o passado, ancorado na história e no fato”.

Essa perspectiva que trabalha com o sentido na imagem cinematográfica como algo extrínseco a ela, a se revelar “além” ou “através” dela (no caso em questão, a noção coisificada de “fato histórico”), nos remete a um problema caro à teoria cinematográfica de origem semiológica (Metz, Eco, etc) e às correntes teóricas que a ela se opuseram (a começar por Pasolini).³⁰

As expressões, enfatizadas por Moretim e usadas por Ferro na construção argumentativa de sua proposição metodológica parecem, como Ferro quer nos fazer crer através do conceito de “lapso”, trazer à tona algo que jaz por trás da forma, uma verdade revelada através de uma imagem. Uma realidade para além do jogo de sombras na caverna/ecrã.

Esse pensamento sobre a imagem cinematográfica, que constrói sobre ela um esquema de imagens abstratas – a imagem cinematográfica como “fonte”/representação de uma suposta História inerte que a nutre e sobre a qual ela se inscreve –, se apresenta, no caso do campo teórico que circunda o cinema, como um problema a dividir águas e marcar uma oposição nodal entre suas perspectivas teóricas.

³⁰ Um desenvolvimento mais aprofundado dessa problemática pode ser encontrado no exemplar trabalho realizado por André Parente em “NARRATIVA E MODERNIDADE”. (PARENTE, 2000, pg 18-29)

Sobre essa oposição cabe explicarmos aqui o porque do percurso escolhido no texto que segue.

O CINEMA COMO FORMA SENSÍVEL.

Segundo Pasolini, que propõe um modelo de semiologia do cinema em oposição às correntes semiológicas vigentes com as quais ele dialoga (marcadamente Metz – “Cinema, língua ou linguagem?” in *A significação no cinema*), o cinema seria uma língua. Mais propriamente, uma “língua escrita da realidade”. Uma língua na qual as ações e objetos reais (recursos primeiros do sentido – signos pré-linguísticos) se apresentariam na tela, sem representar (semiologicamente) algo fora deles, mas apresentando-se em si mesmos.

Para Metz, na esteira de Martinet, a premissa básica para a existência de uma língua residiria em sua constituição através da “dupla articulação” (fonemas e monemas), o que, segundo ele, não aconteceria no cinema, já que os planos seriam os elementos mínimos da significação no cinema.

Pasolini, se opondo a Metz, ressalta que o cinema possui sim dupla articulação, ao demonstrar que, anterior ao plano como sentido (significante), haveriam os objetos dos quais ele se compõe. Dessa forma haveria tanto a relação entre os planos (monemas) como a relação entre os elementos no plano (fonemas, que ele chama de “cinemas”) a constituírem-no como tal.

Seguindo esse argumento, ele afirma:

A característica principal dos fonemas é a intraduzibilidade: ou seja, a sua brutalidade e indiferença naturais. Também um objeto da realidade, enquanto cinema, por si próprio, é intraduzível, é um pedaço bruto de realidade. (PASOLINI, 1982, p. 165)

Ainda sobre o cinema como língua ele nos diz:

(...) A língua do cinema é única e universal, e não há, por isso, lugar para a existência de comparações dela com outras línguas: a sua arbitrariedade e convencionalidade referem-se apenas a ela própria. (Ibid., p. 166)

Essa língua da realidade, feita de ações e objetos, reproduziria a realidade

através do seguinte esquema:

A primeira linguagem dos homens parece-me, portanto, o seu agir. A língua escrito-falada não é mais que uma integração e um meio deste agir. Mesmo o grau máximo de autonomia da língua relativamente a este agir humano – ou seja: o momento puramente expressivo da língua – a poesia – não é por sua vez senão uma nova forma de ação: no momento em que o leitor a escuta ou a lê, em resumo: a percepção, liberta-a de novo da convenção lingüística e recria-a como dinâmica dos sentimentos, dos afectos, das paixões, das idéias: redu-la a entidade audiovisual, quer dizer: reprodução da realidade, ação – e eis como o círculo se fecha. (Ibid., p. 167)

Que pesca, na realidade, a gramática da cinelíngua? Pesca as unidades mínimas, as unidades da segunda articulação: os objetos as formas, os actos da realidade, a que chamamos ‘cinemas’. Depois de as ter bebido, guarda-as em si própria, encapsulando-as nas suas unidades de primeira articulação, os monemas, ou seja: os planos. (Ibid., p. 169)

O que falta a Pasolini por em cena é o fato de, assim como os objetos distintos a preencher o plano, a matéria própria que o compõe ser também uma massa plástica a agenciar sentido (O dispositivo fotográfico do cinema da década de 60 ganhou desde então a vizinhança do suporte magnético, do digital, etc).

É a partir da concepção semiótica de Pasolini que Deleuze tece seu pensamento sobre cinema e do qual queremos, aqui, nos apropriar para pensar o problema da relação cinema-história.

Segundo Deleuze, a semiologia do cinema teria se constituído sob um círculo vicioso, uma abstração onde as imagens cederiam lugar a uma estruturação sintáctica, realizando um raciocínio tautológico que prescindisse das próprias imagens a autorizá-lo:

O princípio segundo o qual a lingüística é apenas uma parte da semiologia realiza-se, pois, na definição de linguagens sem língua (semies), que compreende tanto no cinema quanto na linguagem gestual, a do vestuário ou mesmo a musical... Por isso mesmo não há razão alguma de procurar no cinema traços que só pertencem à língua, como a dupla articulação. Em compensação, no cinema, encontrar-se-ão traços de linguagem, que se aplicam necessariamente aos enunciados, como regras de uso, na língua e fora dela: o sintagma (conjunção de unidades relativas presentes) e o paradigma (disjunção de unidades presentes com unidades comparáveis ausentes). A semiologia de cinema será a disciplina que

aplica às imagens modelos da linguagem, sobretudo sintagmáticos, como constituindo um de seus principais ‘códigos’. Percorre-se assim um estranho círculo, já que a sintagmática supõe que a imagem seja de fato assimilada a um enunciado, mas que é também ela quem a torna em direito assimilável ao enunciado. É um círculo vicioso tipicamente kantiano: a sintagmática se aplica porque a imagem é um enunciado: mas esta é um enunciado porque se submete à sintagmática. Às imagens e aos signos se substitui o par dos enunciados e da “grande sintagmática”, a tal ponto que a própria noção de signo tende a desaparecer dessa semiologia. Ela desaparece, evidentemente, em favor do significante (...). (DELEUZE, 2007, p. 38)

Sob uma perspectiva marcadamente oposta à semiológica, Deleuze desenvolve seu pensamento sobre a imagem cinematográfica como agenciadora de sentido e, conseqüentemente, sobre a narração no cinema:

(...) para Metz, a narração remete a um ou vários códigos como a determinação da linguagem subjacentes das quais ela deriva, na imagem, a título de dado aparente. Parece-nos, ao contrário, que a narração não passa de uma conseqüência das próprias imagens aparentes e de suas combinações diretas, jamais sendo um dado (...). As formas modernas de narração resultam das composições e dos tipos das imagens-tempo: até mesmo a “legibilidade”. A narração nunca é um dado aparente das imagens ou o efeito de uma estrutura que as sustenta; é conseqüência das próprias imagens aparentes, das imagens sensíveis enquanto tais, como primeiro se definem por si mesmas. (Ibid., p. 39)

O que Deleuze nos evidencia, em concordância com Pasolini, é como, no modelo semiológico, a narração se daria entre o enunciado por analogia e a estrutura “digital” ou digitalizada do enunciado, nunca através das imagens em si e do movimento nelas apreendido, ou seja, em sua imanência.

Para entender a imagem sensível enquanto tal e o movimento nela compreendido, Deleuze se apropria da noção bergsoniana de “modulação”. Ele diz:

(...) Por si mesmas, as semelhanças e as codificações são meio pobres; não se pode fazer grande coisa com os códigos, mesmo multiplicando-os, como se esforça a semiologia. É a modulação que nutre os dois moldes (*código e semelhança*), que faz deles meios subordinados, com a possibilidade de tirar deles uma nova potência. Pois a modulação é a operação do Real, enquanto constitui e não para de constituir a identidade da imagem e do objeto. (Ibid., p. 40)

É submetendo a perspectiva de Pasolini de cinema como “língua escrita da realidade” à “modulação” que se opera nas imagens através do cinema, que Deleuze nos apresenta sua concepção da imagem cinematográfica como sentido. Ele ressalta que

(...) Mesmo com seus elementos verbais, esta não é uma língua nem uma linguagem. É uma massa plástica, uma matéria a-significante, e a-sintática, matéria não linguisticamente formada, embora não seja amorfa e seja formada semiótica, estética e pragmaticamente. É uma condição, anterior, em direito, ao que condiciona. Não é uma enunciação, não são enunciados. É um *enunciável*. (Ibid., p. 42)

Se retornarmos agora à colocação do texto de Marcius Freire (cinema como fonte histórica), sob o prisma do problema colocado por Eduardo Moretim (a relação cinema-história a ser abordada no nível da imanência fílmica), nos depararemos, então, com o que acreditamos ser a questão central na problemática relação “cinema-história”.

O cinema, como bem apontou Deleuze, constitui mais que um mero sistema de representação, ele é em si um meio para possíveis sistemas de pensamento (a se realizarem acompanhando a modulação da matéria).

Assim sendo, as imagens no cinema (matéria pela qual se desenvolveria o pensamento) são, antes de serem “documentos”, peças de um todo que só adquirem sentido quando entendidas relacionalmente (através de sua modulação). Se deixarmos de lado os encadeamentos narrativos de um filme para nos determos em suas imagens isoladamente, estaremos certamente diante de imagens fílmicas, mas não diante do sentido que estas possuem se, e somente se, agenciadas no todo do filme.

A grande ironia que se encontra no célebre trabalho de Edward Muybridge (aquele mesmo a descobrir a fórmula dos 24 cavalos por segundo) é que, mesmo analisados os fotogramas em sua mais cuidadosa atenção, mesmo constatadas as quatro patas no ar, nada aprendemos sobre o movimento mesmo do cavalo. Ao recortar o tempo em pequenos pedaços, acompanhando os trabalhos de Muybridge e Marey, re-encontramos formas, mas nada de duração, nada de movimento.

Estamos, assim, de acordo com Morettin quando ele nos diz que cabe afirmar que o “uso do cinema como ‘arma de combate’ e a exploração de sua potencialidade na

construção de uma história *com* o cinema somente serão concretizadas se o filme for alçado ao primeiro plano” (2003, p. 38), impondo ao historiador a inevitável questão da análise fílmica em suas questões primordialmente cinematográficas, ou seja, não naquilo que o filme *contém*, mas naquilo que ele *produz*, no que ele comporta como matéria, mas também no movimento que apreende através da modulação desta.

Uma vez postas estas conclusões na abordagem das relações entre cinema e história, não bastaria pensar as imagens no cinema representando supostos “fatos históricos” (exteriores ao filme). Faz-se necessário pensá-las como matéria primeira à qual as perspectivas históricas seguem, continuamente, atribuindo sentido.

Sobre como levar a cabo essa empreitada, Jean Louis Leutrat diz:

(...) Não se trata de fazer a obra confessar um sentido ‘inconsciente’ que ela esconderia, não se trata de absorver o social ou o histórico pelo cinematográfico, ou vice-versa, nem se trata tampouco de postular que o sentido seria importado de um ‘exterior’ num recipiente, que deveria ser extraído como um ‘corpo estrangeiro’. *Trata-se de examinar simplesmente como o sentido é produzido* – mas este ‘simplesmente’ exige atenção, saber, precaução ... (...) É preciso paciência, tempo e muita prudência. *Parta-se da hipótese de que, se a questão do cinema na história e na sociedade pertence de direito à história econômica ou institucional, aquela da História e da sociedade nos filmes não é dissociável da história do cinema entendida como história das formas cinematográficas*”. (LEUTRAT, 1995, apud, MORETTIN, 2003, p. 38)

Se queremos uma história que leve a sério o cinema, não como fonte representacional de um mundo dado, o “fato histórico” - noção já abandonada pelo campo da História - ³¹, mas como matéria do mundo real a produzir em si e na relação com o espectador regimes de historicidade, extrapolando de vez o fantasma platônico na noção de “simulacro”, ³² é necessário, primeiramente, encontrar no filme aquilo que ele desenvolve como pensamento por imagens, o que ele agencia no mundo e não apenas o que “representa”, para só então colocá-lo em diálogo com o campo da história, lembrando sempre da possibilidade de mutação de um pelo outro (se justifica a expressão que até então

³¹ A questão central que permeia a mudança de paradigma que conduziu o campo da História à forma contemporânea que ele hoje ostenta, passando da Escola dos Annales até a Nova História aos moldes de um Le Goff

³² Fantasma que por vezes retorna, numa forma atualizada (quiçá mais requintada e discreta), sob a noção de indicialidade fotográfica.

usamos de “cinema-história”).

O que queremos aqui expor é o cinema como uma nova possibilidade ao campo da história, uma vez que articula, através de imagens, inscrições do tempo as quais a literatura da História é, simplesmente, incapaz de produzir.

O CINEMA E A VERDADE

(as *potencias do falso*)

Na continuação do argumento sobre a importância da análise dos filmes que os considere na sua forma de pensamento (sua composição narrativa própria), achamos ser necessário, para a abordagem de *Serras...*, traçar algumas notas mais sobre o pensamento de Gilles Deleuze que, tanto na filosofia quanto na teoria cinematográfica, propôs pensar a relação entre as imagens e o mundo, propondo uma ponte que reunisse um pensamento típico das ciências humanas com um do campo das artes.

Apoiado na argumentação de Nietzsche acerca da noção de “verdade” como criação de sistemas morais³³, Deleuze põe em questão um conflito amplo a marcar a história da filosofia: de um lado uma “filosofia da representação”, o primado da identidade, do outro, a “filosofia da diferença”, na qual se pensa a diferença enquanto tal, sem submeter o “diferente” a nenhuma forma de representação que conduza ao “mesmo” (ao já referido modelo centralizante de “verdade”).

Uma “filosofia da diferença” conceberia a filosofia desvinculada de um modelo referencial sobre o qual se pensaria o mundo. Feita essa proposição, Deleuze chama a atenção para como o “verdadeiro” é concebido como um universal abstrato, sem nenhuma referência às forças que constituem a genealogia de uma verdade.

A essa forma de pensamento (“filosofia da representação”) Deleuze associa o que ele chama de “imagem dogmática” do pensamento. Esta apareceria em três teses essenciais:

A primeira diz-nos que o pensador, na qualidade de pensador, quer e ama o verdadeiro – a veracidade do pensador; que o pensamento possui formalmente o verdadeiro – o inatismo da idéia, o a priori dos conceitos; pensar é o exercício natural de uma faculdade, basta pensar

³³ Nietzsche expõe as pretensões universalistas do modelo cientificista e indica a “verdade” e o “certo” neste como produto discursivo de um determinado sistema que produz as idéias de certo e errado, de verdadeiro e falso, em suma, um sistema de julgamento moral. Essa concepção que permeia a maior parte da obra do autor pode ser encontrada de forma exemplar nas obras *Genealogia da Moral* e *Gaia Ciência* (Cf. NIETZSCHE, 1998 e IDEM., 2002)

“verdadeiramente” para pensar com veracidade – a natureza reta do pensamento, o bom senso universalmente compartilhado. A segunda tese nos diz que somos desviados do verdadeiro por forças estranhas ao pensamento (corpo, paixões, interesses sensíveis), que nos fariam cair no erro, tomar o falso pelo verdadeiro – o erro como efeito das forças externas a se oporem ao pensamento. A terceira diz-nos que, para pensar, precisamos apenas de um método; um método que nos faça pensar bem e verdadeiramente. (VASCONCELLOS, 2006, p. 3-4)

É denunciando, a partir do trabalho genealógico iniciado em Nietzsche, a distinção entre “mundo aparente” e “mundo verdadeiro” como uma oposição de origem moral, que Deleuze propõe seu modelo filosófico. Ele sugere uma filosofia que substitua o transcendente pelo imanente, o verdadeiro pelo falso (o falso aqui não seria como a face reversa da moeda no oposto da qual estaria o verdadeiro, mas como um desvio do verdadeiro, uma fuga do modelo abstrato e universalizante).

Para Deleuze, bem como para Nietzsche, é na arte (pensamento por imagens) que as “potências do falso” encontram sua maior expressão, que criam verdades (transfiguram valores).

(...)A arte precisamente inventa mentiras que elevam o falso a esse poder afirmativo mais alto, ela faz da vontade de enganar algo que se afirma no poder do falso. *Aparência*, para o artista, não significa mais a negação do real nesse mundo, e sim seleção, correção, reduplicação, formação. Então, verdade adquire talvez uma nova significação. Verdade é aparência. Verdade significa efetuação do poder, elevação ao mais alto poder. Em Nietzsche, nós os artistas = nós os procuradores de conhecimento ou de verdade = nós os inventores de novas possibilidades de vida. (DELEUZE, 1976, p. 48-49)

É através dessa noção de falso em oposição à noção de verdade (como forma de pensamento a marcar uma mudança na filosofia) que Deleuze mapeia o divisor de águas do cinema clássico para o moderno (fazendo a filosofia e a arte se re-encontrarem num “pensamento estético”).

Tratando dessa mudança que, segundo ele, aparece no cinema na década de 60 através das narrativas que Pasolini nomeou “cinema de poesia”, as quais citamos no capítulo anterior, ele descreve o que se dava nos domínios do “cinema documentário”:

Era fundamental recusar as ficções pré-estabelecidas, em favor de

uma realidade que o cinema podia apreender ou descobrir. Mas se abandonava a ficção em favor do real, mantendo-se um modelo de verdade que supunha a ficção e dela decorria. O que Nietzsche havia mostrado – que o ideal da verdade era a ficção mais profunda, no âmago do real – o cinema ainda não havia percebido. Quando se aplicava o ideal ou modelo de verdade ao real, muita coisa mudava, pois a câmera se dirigia a um real preexistente, mas, em outro sentido, nada tinha mudado nas condições da narrativa: o objetivo e o subjetivo foram deslocados, mas não transformados; as identidades se definiam de outra maneira, mas continuavam definidas; a narrativa continuava veraz, realmente-veraz em vez de ficticiamente-veraz. Só que a veracidade da narrativa não havia deixado de ser uma ficção. (DELEUZE, 2007, p. 182).

Sob tal perspectiva, o modelo verídico, que aspirava a verdade tanto no campo do documentário como da ficção, pretendia adequar as imagens subjetivas (o que a personagem vê) e as objetivas (o que a câmera vê) e manter suas identidades. Em contraposição a esse modelo surge, por volta de 60 (cinema direto – Cassavetes e Shirley Clarke; “cinema do vivido” – Pierre Perrault; cinema verdade – Rouch), um novo modelo de documentário que, embebido pela narrativa poética de que fala Pasolini, aderiu a uma irreduzível multiplicidade. As imagens subjetivas e objetivas passavam a se contagiar e a perseguirem-se umas às outras. Esse “novo documentário” inventa, assim, uma nova narrativa cinematográfica, que não mais recusa a ficção, mas se opõe ao modelo de verdade que ela orienta.

A potência falsificadora desses novos cinemas, ao constituir as personagens sem a resolução de suas identidades como no caso do cinema clássico, constituiria no filme a independência de uma cronologia causal sobre a qual os eventos se dariam. Ela sujeitaria, assim, a “história” dentro da narrativa a uma dinâmica temporal “descontínua”:

O desvio do modelo histórico, centrado no ponto de vista do verídico e do eu que se projeta em outros, dá lugar à simulação, ao não-verídico e à potência do falso. Por ele, os personagens estão sempre se tornando outros, indistinguindo os estados de tempo e as camadas da realidade. A questão não é mais apreender uma identidade pela separação entre o objetivo e o subjetivo e sua posterior resolução e identidade. (ROCHA, 2006, p. 62)

Nesse regime de imagens nós não lidamos mais com uma “imagem indireta do

tempo”³⁴ que resulta do movimento (uma cronologia narrativa resultante de um encadeamento de ações – No caso das “imagens de arquivo” pensamos: a habitual predeterminação que marca a ordem da passagem de um documento a outro), mas uma “imagem-tempo”³⁵ direta da qual resulta o movimento. Não é mais um tempo cronológico que pode ser perturbado por movimentos anormais, mas um tempo crônico, que produz movimentos anormais e essencialmente falsos.

Deleuze, ao considerar a história do pensamento, constata que o tempo sempre pôs em crise a noção de verdadeiro, “(...) não que a verdade varie conforme as épocas. Não é o mero conteúdo empírico, é a forma, ou melhor, a força pura do tempo que põe a verdade em crise.” (2007, p. 159)

A descrição cristalina³⁶ atingia já a indiscernibilidade do real e do imaginário, mas a narração falsificante que lhe corresponde vai um pouco adiante e coloca no presente diferenças inexplicáveis; no passado, alternativas indecíveis entre verdadeiro e falso. O homem verídico morre, todo o modelo de verdade se desmorona, em favor da nova narração. (Ibid., p. 161)

Essa concepção de cinema moderno pelas suas potências falsificantes nos parece de suma importância ao pensar *Serras da Desordem* em sua relação com a História, para que possamos então pensar o filme não como mero depósito de material de acervo, mas como pensamento vivo, como possibilidade historiográfica nova/diferente (antes de tudo, cinematográfica) desenvolvida através do deslocamento daquilo que nosso hábito tenderia a pressupor como a cronologia de eventos pré-estabelecidos (uma história já dada, preexistente ao filme, e à qual ele viria contribuir), falseando assim a própria noção linear de História.

Se, orientados pela noção de “verdadeiro”, nos atrelarmos a uma historiografia

³⁴ Cf. DELEUZE, 2007.

³⁵ Idem

³⁶ Por “descrição cristalina”, em oposição à “descrição orgânica” (que supõe a independência de seu objeto), ele entende uma descrição que se vale por seu objeto, que o substitui, cria-o e apaga-o a um só tempo, e está sempre dando lugar a outras descrições que contradizem, deslocam ou modificam as precedentes. (DELEUZE, 2007, p.155-156)

linear/continua/evolucionista, ao aceitarmos o filme em sua imanência como ponto de partida para a problematização da relação cinema-história, nos depararemos com um impasse: As “potencias do falso”, como elemento narrativo do filme, se apresentam como a impossibilidade de referenciarmos-nos numa história factual, evitando assim a busca por um conteúdo que transpareça nas imagens do filme como matéria a se “revelar” por trás da “representação”.

O modelo dos deslocamentos de identidade (movimentos falsificantes) em *Serras da Desordem* configura relações entre as imagens que se dão por si só, sem se apoiarem em um modelo de encadeamento externo ao filme. Esse percurso, pelo qual somos conduzidos através da montagem, opera a co-relação entre as imagens e seus tempos, de um extrato do tempo – arquivo – a outro.

Conforme sugerido na descrição filmica do cap. 1, a conjugação sincrônica de um cinema observacional aos moldes de Flaherty em 1920³⁷ e um cinema-direto nascido em 1960, nos dá a ver essas formas de cinema em seus problemas políticos na constituição da alteridade ameríndia na imagem cinematográfica, ou seja, em sua relação com o olhar não-ameríndio.

Esse procedimento constitui a história pela relação entre as imagens mesmas, e não mais sua referencia externa.

Pensem nas diversas imagens e estilísticas cinematográficas que precedem e sucedem as seqüências do *Jornal Nacional* ao retratar o caso de Carapirú. Após acompanharmos Carapiú, de *bon sauvage* a membro familiar na família camponesa, após assistirmos na Televisão, junto com Carapirú na casa de Possuelo, as imagens da conflituosa relação entre os índios e sua representação política (o bloqueio feito nas ferrovias e o confronto com a Funai), após inúmeras imagens que apresentam diferentes descrições do índio, chegamos às seqüências do *J.N.* e ao tom de espetacularização midiática com a qual elas tratam essa alteridade. O sentido das seqüências do “JN” se faz

³⁷ Ressaltamos aqui que, a despeito das informações extrínsecas ao filme (a relação de Flaherty com o ator que interpreta Nanook, com a mulher que interpreta a esposa de Nanook, o iglú construído, as encenações dirigidas, etc. - Traços que dão a essa produção um caráter participativo entre ator e diretor) a estética do filme privilegia uma abordagem observacional (a integridade dos gestos, o privilégio das operações técnicas, a câmera invisível privilegiando a dramaturgia naturalista, as cartelas que reforçam a descrição visual, etc.)

relacional ao se situar num panorama de diferentes olhares/cinemas sobre o “mesmo” tema, expondo, desta forma, como a mudança na narração acaba por mudar seu próprio objeto.

Diante de tais procedimentos e problemas, não nos interessa, aqui, atermo-nos mais aos fatos históricos dos quais os primeiros se alimentam ou às identidades sobre as quais eles propõem um movimento, sem tomar esse movimento mesmo como o problema central. O que ganha relevância, então, é entender como estes movimentos de co-relação entre imagens abrem a possibilidade de compreensão do passado como contínua inscrição presente. É a relação entre as diferentes formas de apresentação da História que nos permite perspectiva-la.

Trata-se de pôr em cena não apenas algo que ficou para trás, mas as tensões que compõem os discursos da história em suas formas narrativas (audiovisuais), encontrando neles o caráter político envolvido na imagem que, mesmo sob a sombra de uma preexistente determinação (uma cronologia histórica da qual seriam apenas a evidencia documental) se (re)inventa a todo instante, atualiza o sentido histórico presente em cada temporalidade. Põe em jogo como os sujeitos vêem/constroem seu “mundo histórico”.³⁸

³⁸ A expressão tomada de empréstimo de Bill Nichols (NICHOLS, 2005), se submetida a esses termos, nos parece não se sustentar como pano de fundo sobre o qual se constituiriam as “vozes” na *enunciação* do mundo no cinema, estratégia que, segundo Nichols, conforma as *representações* de um mundo preexistente ao filme, realiza a intenção do filme enquanto discurso. Falta nos perguntarmos qual o papel do espectador na construção desse mundo primeiro, que não apenas a de “paciente” espectador de suas representações/enunciações através de outrem, enfim, de um sujeito desprovido de força na construção dialógica de sentido pela imagem.

FALSA HISTÓRIA – OU UMA NOVA HISTÓRIA; a se fazer

Conforme já apontamos, para Deleuze, o cinema

(...) não é uma língua universal ou primitiva, nem mesmo uma linguagem; deve ser pensado como materialidade, como uma matéria pensante, autônoma, o que o filósofo chama de matéria inteligível. Essa matéria inteligível traz à luz movimentos e processos de pensamento (imagens pré-lingüísticas) e pontos de vista tomados sobre esses movimentos e processos (signos pré-significantes). Essas imagens pré-lingüísticas e esses signos pré-significantes fazem do cinema uma psicomecânica que possui uma lógica própria: uma lógica constituída de imagens – imagens-movimento que caracterizam o cinema clássico e as imagens-tempo do cinema moderno. (VASCONCELLOS, 2006, p. 117)

Segundo essa proposição, o cinema moderno realizaria, através da relação com o tempo (sua forma de apresentação), a fuga de um modelo de representação que remete à “verdade” (a qual os encadeamentos sensório-motores viriam reconstituir):

Não creio em uma especificidade do imaginário, mas em dois regimes de imagem: um que se poderia chamar de orgânico, que é o da imagem-movimento, que opera por cortes racionais e por encadeamentos, e que projeta por ele mesmo um modelo de verdade (a verdade é o todo...) e o outro é um regime cristalino, o da imagem-tempo, que procede por cortes irracionais e só tem reencadeamentos, e substitui o modelo de verdade pela potencia do falso como devir”.³⁹ (DELEUZE, 1992, p. 86, apud VASCONCELOS, 2006, p. 117-118)

Acentuamos, no entanto, que o tempo/sentido no regime de “imagem-tempo” se constitui através desses cortes irracionais (bem como do “plano-sequência”) no decorrer do filme. Ao veicularmos em um filme imagens de outro filme (pressupondo que o espectador conhece a origem dos fragmentos fílmicos), opera nas imagens algo além da estrutura temporal própria à sua articulação interna (ou à instância pictórica e sonora das imagens – sua legibilidade), elas trazem consigo uma parcela de sentido que as extrapola à medida em que são também metonímias da totalidade da qual se originaram (em *Serras...*, a imagem de Paulo César Peréio em meio aos troncos de árvore cortados não se encerra em si – ela nos

³⁹ DELEUZE, Gilles, apud, VASCONCELOS, ibidem.

conduz até *Iracema, uma transa amazônica*); trata-se dos códigos atrelados a imagens já tomadas de antemão ao filme como “imagens do passado”. Mais uma vez estamos diante da noção de “arquivo”.

Considerada tal codificação das imagens, essa possibilidade de edição com “imagens de arquivo” trata de uma montagem que não investe no esquema sensório-motor, mas que tampouco se constitui como uma experiência do tempo sem lastro histórico, uma vez que este reaparece nas imagens pela pré-determinação histórica que as codifica.

No entanto, a montagem de *Serras...*, ao perverter a significação inicial dessas imagens, utilizando-as como distintas de sua aparente função documental (que reconduziria à noção temporal/histórica que a codifica), realiza uma particular subjetivação (re-contextualização) dessas imagens:⁴⁰ elas já não aparecem como prova de um tempo; documento que alude a um substrato histórico, mas como “imaginário” histórico; formas audiovisuais da qual a memória é composta. É a montagem com essas peças de memória que permite atualizá-las.

Essa operação impõe um novo problema à questão do cinema-história, atrelando os problemas da história, que tratam da imagem como objeto documental, aos problemas da imagem como compositora de um imaginário histórico (em suas formas sensíveis) a constituir não apenas a memória, mas também o sentido histórico.

É o que nos lembra Chris Marker, através de uma citação de George Steiner que serve de epígrafe ao filme *O tumulto de Alexandre*: “Não é o passado que nos domina. São as imagens do passado”⁴¹

Se considerarmos que as imagens fílmicas (os fragmentos re-utilizados) contém em si a problemática da representação com a qual trabalha a História (elas trazem consigo o sentido de “arquivo”/documento), a montagem em filmes como *Serras da Desordem* tem uma complexidade no lidar com a questão de “verdade” e “história” que é especial.

Em *Serras...* cria-se um tempo próprio, que se faz na montagem, mas não no movimento (o esquema sensório-motor que conduziria à “reconhecimento”), trata-se de um

⁴⁰ Pensemos no exemplo do começo do filme (0:03:43), no qual imagens de arquivo aparecem junto à sugestão de subjetividade do personagem – seu sonho? – colando as imagens de uma memória-sonho às imagens do mundo/da história.

⁴¹ In “Le tombeau d’Alexandre”, Chris Marker, 1993.

tempo no sentido, na síntese (feita pela edição) dos códigos próprios de cada sentido/temporalidade que os planos (re-utilizados) evocam ao serem mesclados ao restante do filme. O que se ressignifica, falseia, re-ordena, não são apenas as imagens-documentos, mas nossa memória constituída por elas.

Para abordar esse problema, parece-nos inevitável pensar no que Bernardet chama de “ressignificação”, sempre através dos problemas que a montagem falsificante do cinema moderno traz à “re-apresentação” historiográfica do tempo no cinema, as indistinções temporais, especificamente. Sob este prisma, ressignificar é o mesmo que falsear o sentido original em benefício de um sentido próprio à narração.

Ampliando o argumento sobre imagens que são ressignificadas em sua re-articulação narrativa queremos, no próximo capítulo, abordar as noções foucaultianas de “arqueologia” e “genealogia”, privilegiando uma abordagem histórica descontínua e incorporando ao texto mais noções/conceitos que, como arquivos conceituais, ao serem articulados nos permitem extrair sua força ao pensamento, como ferramentas para tratar das imagens em questão.

CAPÍTULO 3

Arqueologia: As Formações Discursivas

IMAGENS E FORMAS

Aquilo que até agora tratamos como estilísticas cinematográficas específicas a se alternarem na narrativa de *Serras...* (sob a noção de identidade narrativa no 1º capítulo), sejam os fragmentos filmicos reutilizados ou as diversas formas plásticas construídas na captação de imagens própria ao filme (35mm, vídeo, câmera na mão, planos fixos, entrevista, encenação, som direto, voz *off*, etc.), configuram “tipos” narrativos que poderiam ser pensados de acordo com uma terminologia nos moldes daquela proposta por Bill Nichols (2005).⁴² Bastaria dizer que o filme ora se realiza em modo “observativo”, ora “poético”, ora “reflexivo”, e assim por diante, mas de nada nos serviria dar nomes às formas em si, se não nos debruçássemos sobre elas no que mais ofertam a esse filme: sua variação e a relação entre elas, que essa variação expõe.

Fernão Ramos (2004) parece ter avançado em relação à opção taxionômica de Nichols ao propor, num exercício categórico para o documentário, uma abordagem da história deste através dos paradigmas éticos que o nortearam⁴³.

Opondo-se a uma abordagem que entende o documentário através de parâmetros totalizantes numa perspectiva crítica contemporânea, Ramos ressalta a importância de “frisar que nossos valores, por mais sustentáveis que pareçam, não ocupam o centro irradiador da história” (2004, p. 169).

Através de um viés historicizante dos “tipos” de documentário, ele propõe como objetivo de sua abordagem

(...) detectar as estruturas que congregam esses valores morais em sistemas ideológicos congruentes, dominantes em determinado período

⁴² O exaustivamente citado trabalho de Nichols apresenta o documentário segundo “tipos narrativos” específicos que poderiam ser divididos em seis modos, cada um a realizar uma forma narrativa específica (NICHOLS, 2005, p. 135-177).

⁴³ RAMOS, 2004, p. 168-184

histórico. A realização e a recepção da narrativa documentária aparecem particularmente vinculados à dimensão moral das condutas dos agentes sociais. É possível determinar como diferentes sistemas éticos se articulam a partir de distintos procedimentos estilísticos. Ao abandonarmos a posição moralista normativa, encontramos a ética em sua relatividade histórica (...). (Ibid., p. 168)

Para tratar da diversidade estilística do documentário, Ramos sugere três campos éticos deste no séc. XX. Num primeiro tempo, o documentário estaria situado num sistema de produção cinematográfico diretamente vinculado ao financiamento estatal. O documentário se constituiria, então, pelo seu modo de produção, como função social do estado, mais propriamente, uma função educativa.

A visão do documentário tendo como missão educar as massas está no embasamento ético que sustenta o discurso documentarista em todo o planeta na primeira metade do séc. XX. (Ibid., p. 171)

O autor sustenta que essa visão seria, no seu contexto próprio, o norte a partir do qual se estabeleceriam as relações tanto de produção quanto de recepção dos filmes. Essa “missão”

(...) caracterizada como educativa (educação das massas para a democracia, no caso griersoniano) delinea o sistema de valores éticos do primeiro documentário, a partir do qual o conjunto de espectadores/cineastas desses filmes estabelece valores que norteiam sua conduta com relação ao que está sendo veiculado/produzido(...). (Ibid., 170-171)

Sobre esse “eixo educativo” Ramos descreve os traços estilísticos presentes no documentário da primeira metade do século XX, pondo em jogo determinada forma enunciativa e a disposição política-ideológica que lhe serve de substrato: *Voz over*, fotografia de estúdio, sonorização posterior, encenação, etc.

Seguindo em sua abordagem, Ramos trata dos 2 campos éticos seguintes, problematizando o aparecimento do cinema direto a privilegiar uma relação mais “livre” do espectador com as imagens (Segundo tempo: “Ética do recuo”) em oposição à passividade que lhe cabia no documentário educativo, este sobre um molde “expositivo” (NICHOLS, 2005, p.142), tal qual o “sociológico” (BERNARDET, 2003, p.15), sendo comumente

enunciado pela “voz de deus” ou “voz do dono”.⁴⁴ Em seguida, apresenta o caráter reflexivo que sucedeu a suposta neutralidade narrativa defendida pelo cinema direto (Terceiro tempo: “Ética participativo-reflexiva e além”).

Por hora as especificidades estilísticas e do contexto ético de cada tempo, como abordadas pelo autor, não nos são importante. O que nos interessa notar aqui é como a exposição das formas narrativas feita por Ramos indica, a despeito de sua inaplicabilidade à totalidade das produções dos períodos que descreve (por exemplo, no 1º tempo ético, Ruttmann, Ivens, Vertov, etc), uma normatividade a atuar fortemente no campo do documentário, de forma distinta em cada período descrito. Isso nos permite dizer que, se o documentário pode ser pensado como um campo de saber (o que o possibilita como objeto da análise histórica, como Ramos a faz), este seria, em momentos distintos, orientado por distintos modos de produção de saber.

Então, o que poderia se encerrar como mero conjunto de tipologias estilísticas, o que acreditamos pouco acrescentar às análises filmicas propriamente, se apresenta como emaranhado de tensões extrínsecas à feitura fílmica, mas que se manifestam nela mesma.

Essa abordagem põe em jogo não apenas formas estilísticas próprias e sua diversidade, mas as problematiza política e eticamente em sua contextualidade histórica. Assim, no decurso da história do documentário, as formas narrativas viriam corresponder demandas não só estéticas como financeiras, políticas, sociais, etc.

Esse tipo de abordagem do documentário como conjunto de tipologias narrativas em seus aspectos contextuais, ao mesmo tempo em que demarca momentos históricos do documentário, reconstruindo uma abordagem tradicional de História do cinema (celebração de datas), ao tratá-las em sua condição de expressividade de determinado momento histórico, libera essas tipologias de seu marco temporal e as situa como formas expressivas possíveis (mais ou menos nos moldes de Nichols), porém tendo sempre no horizonte analítico as normatividades históricas que a conformaram como forma de saber e, portanto, que elas evocam.

⁴⁴ As expressões entre aspas são dos célebres livros sobre documentário de Jean Claude Bernardet (BERNARDET, 2003) e Bill Nichols (NICHOLS, 2005) que, num esforço taxionômico parecido com o de Ramos, definem o documentário numa esteira histórica de formas narrativas, situando essa abordagem categórica num horizonte comum.

O “modo” narrativo remeteria sempre, desta forma, ao seu contexto de “emergência” – à normatividade que o confeccionou, ainda que disposto em contexto e com funções distintos. Assim, o modelo de entrevista, tão recorrente na produção documentária contemporânea, situaria esse tipo de conformação da imagem, segundo essa perspectiva, sempre no horizonte do dialogismo cunhado pelo cinema verdade na década de 60.

No entanto, essa abordagem, como Ramos nos apresenta, situa as formas expressivas do documentário calcadas na idéia de intencionalidade discursiva, como se expressassem o conjunto de valores (“sistemas ideológicos congruentes”) que seus autores colocam em jogo ao produzir suas imagens, bem como do público ao contemplá-las; um diálogo lógico de oposições ideológicas.⁴⁵

Esse conjunto normativo que definiria determinadas formas expressivas, se atrelado à noção de intencionalidade, como entendemos, escamoteia mais uma vez as tensões extrínsecas à feitura fílmica em sua diversidade, diversidade contemplada por Ramos na abordagem que faz do “1º tempo ético”, que situa, na rede social que conformaria o conjunto normativo da narrativa, as questões econômicas e políticas de seu modo de produção, ou seja, os diversos agentes envolvidos na conformação normativa que não apenas o sujeito que enunciaria determinado “discurso” segundo tal normatividade.

Acreditamos que o que há de mais interessante na abordagem das normatividades a balizar as formas narrativas se dê, não pela intenção discursiva, mas por sua inserção em um campo de relações de força sempre mutável, no qual as mudanças se dão menos por uma consecução lógica do que pela sobreposição de uma força à outra (conforme tentaremos demonstrar).

Se demonstramos, no 1º capítulo, que *Serras...* utiliza diversas “tipologias” em sua totalidade narrativa, queremos agora situar mais precisamente não mais quais são essas tipologias, mas o que é posto em jogo ao alterná-las como *Serras...* o faz, dando a ver então

⁴⁵ Após partir das condições sociais e materiais que norteavam o 1º tempo ético, Ramos, de acordo com a concepção enunciativa do cinema em Nichols, e se orientando pela perspectiva de Noel Carroll (*From Real to Reel: Entangled in Nonfiction Film*), descreve os tempos seguintes como um embate de posturas epistemológicas/ideológicas que vão do existencialismo sartreano no recuo do cinema direto a uma abordagem “pós-estruturalista” na reflexividade anti-colonial do cinema verdade, deixando para segundo plano a forma de produção, o destino de exibição, os meios de financiamento, as mudanças práticas decorrentes da emergência dos materiais leve e o som sincrônico, etc.

o que está contido em cada uma delas relacionalmente, e assim contemplar o trajeto que juntas elas compõem.

“Saíamos” do cinema propriamente por algumas páginas mais (apenas para reencontrá-lo) e pensemos no campo das ciências humanas algumas colocações sobre narrativas da/na história e as diversas formas de enunciação que compreendem.

Se é verdade que, desde que Grierson bateu seu martelo normativo na década de 20, ou mesmo antes, quando a antropologia começou a produzir seu objeto em alguns quadros por segundo, algo de “saber” circunda o cinema documentário como campo de produção audiovisual, cabe a nós a tarefa de “problematizar” esse saber em suas diferentes formas históricas, escavar seus extratos em busca das relações que os fizeram emergir e o trajeto que vão traçando; uma “arqueologia do saber”.

AS IMAGENS/FORMAS DO SABER

Ao tratar de temas como a loucura, a clínica psiquiátrica, a sexualidade ou o comportamento criminoso, Michel Foucault, ao longo de sua obra, realizou abordagens históricas que entendem tais temas ou objetos, não como problemas postos de antemão e para os quais a História viria reconstituir um percurso de atualizações, mas como temas e objetos a serem entendidos através de sua “emergência” e transformação histórica.

Opondo-se a um modelo de história no qual a referência são os objetos/problemas contemporâneos e a tarefa analítica é a reconstrução do trajeto temporal destes (reconstruir a história da loucura partindo do nosso entendimento contemporâneo de loucura), o autor nos apresenta uma abordagem que situa seus objetos/problemas como constituídos historicamente através de circunstâncias que permitiram que se constituíssem como tais. Ele nos demonstra, através de minucioso trabalho com documentos, como tais problemas, que até certo momento não existiam nos moldes com os quais hoje os contemplamos, “emergiram” e se consolidaram institucionalmente como problemas dados.

Assim como Ramos circunstancializa a noção de documentário em momentos distintos na história, Foucault trata seus objetos/problemas em suas distintas conformações temporais (os desvios e descontroles psíquicos – observados a partir de uma falta do sujeito para como os padrões de auto-controle que configuram certa subjetividade normalizada no contexto das formas de regulação sociais – hoje, comumente homogeneizados e enquadrados pela expressão loucura, certamente não se assemelham àqueles do século XV).

Para abordar esses problemas em suas constituições, Foucault utiliza a noção de “saber sujeitoado”,⁴⁶ designando os saberes marginais e paralelos (o saber do louco, do delinquente, do enfermeiro, etc.) que pairaram na periferia da história e não se institucionalizaram enquanto peças discursivas no interior do campo de saber considerado verdadeiro (como o fez o saber do médico/medicina, por exemplo), bem como “os conteúdos históricos que foram sepultados, mascarados em coerências funcionais ou sistematizações formais” (FOUCAULT, 2002, p. 11).

⁴⁶ Cf. FOUCAULT, 2009a e FOUCAULT, 2002

Esses saberes “derrotados” pela história, invisíveis em sua construção/configuração narrativa (que configuram desde formas arquitetônicas das instituições, práticas de confinamento até às confissões e escritos dos “homens infames” rejeitados pela escrita histórica), segundo Foucault, dariam a ver, a partir de uma analítica do poder, o confronto de forças que os silenciaram, evidenciando uma multiplicidade de saberes livre de um registro hierarquizante, e sobre os quais a violência da história, expressa nas conformações sociais, elege os vencedores, menos por jogo lógico/causal que por uma constante batalha.

Em seu livro *A Arqueologia do Saber* (FOUCAULT, 2009a), o autor opera uma mudança em sua abordagem, transferindo o foco, que marcava seus trabalhos anteriores, do problema da emergência de determinados objetos/temas/estratégias para sua confecção como modos de produção do saber. A preocupação deixa de ser os saberes que circundam e confeccionam campos específicos e se volta para os modos de produção de saber propriamente.

Como os saberes que lhe importam não são apenas aqueles institucionalizados e cuja permanência se garantiu, mas também os “saberes sujeitados”, ele define uma abordagem distinta da epistemologia (que, pela premissa cientificista, seria uma abordagem histórica auto-centrada) e à qual ele nomeia de arqueologia.

A arqueologia não se ocupa dos conhecimentos descritos segundo seu progresso em direção a uma objetividade, que encontraria sua expressão no presente da ciência, mas da episteme, em que os conhecimentos são abordados sem se referir ao seu valor racional ou à sua objetividade. A arqueologia é uma ciência das condições históricas de possibilidade do saber. (CASTRO, 2009, p. 40)

O saber para Foucault aparece, então, em todos os campos, sejam científicos ou não, razão pela qual sua perspectiva ganha a dimensão interdisciplinar que permite que a abordemos aqui.

REGULARIDADE DISCURSIVA

Foucault problematiza a expressão dessas “condições históricas” em termos de normatividade, concebendo a produção de saber sempre através de regras que delimitariam os enunciados possíveis de serem realizados, em determinado contexto, nos campos de saber “oficiais” em que se inserem.

A arqueologia é, mais precisamente, uma análise das condições históricas de possibilidade (do *a priori* histórico⁴⁷) que fizeram que em um determinado momento somente determinados enunciados tenham sido efetivamente possíveis e não outros. (Ibid. p. 177)

Essas “condições históricas de possibilidade do saber” de que fala Foucault, condições extrínsecas aos enunciados que compõem os campos de saber, são exatamente o contexto (não mais ético como Ramos aponta, o que implicaria intencionalidade discursiva, mas a totalidade da rede social em jogo) que se conformaria materialmente nesses enunciados, através das regras de formação discursiva pertinentes naquele momento aos campos nos quais se inserem.

O conjunto de regras estabelecido por um jogo de forças, por exemplo as práticas normalizadoras que separam o normal do anormal, o são do louco, configurariam formas enunciativas que expressariam em si, pela relação entre os termos que mobiliza, esse conjunto normativo.

Ainda nos referindo ao texto de Ramos, poderíamos dizer: a “missão educativa” do cinema documentário da primeira metade do séc. XX, conformada pela vinculação com o Estado, aparece como normatividade do enunciado em seus termos; a *voz over* enuncia, pedagogicamente, como quem orienta as massas, a fotografia está atrelada a um esquema industrial de estúdio, os atores encenam uma informação didatizada, etc.

O contexto de um enunciado se expressaria então, formalmente, neste. Assim como a arquitetura da instituição prisional expressa as relações de vigilância que a configuram, no caso do cinema, a distancia física entre a câmera e o corpo que filma, as

⁴⁷

Cf. FOUCAULT, 2009a pag.143-145

formas de financiamento de um filme, os dispositivos técnicos utilizados para a filmagem, a diferença entre os agentes no processo de realização fílmica, o destino da exibição, etc., se apresentariam sensivelmente, por fim, na imagem.

Sáímos do cinema, mas apenas para retomá-lo. Exposta a correlação das abordagens do cinema e da filosofia/história, continuemos o texto com o projeto arqueológico de Foucault, tendo sempre em mente que, ao falar de uma, falamos da outra.

Para a realização do projeto arqueológico Foucault utiliza duas noções centrais, correlatas e que enviam uma à outra, e que são de suma importância no nosso entendimento tanto de *Serras da Desordem* quanto da relação cinema-história: “enunciado” e “formação discursiva”.

ENUNCIADO/FORMAÇÃO DISCURSIVA

Referenciado no pressuposto nietzscheano de que a história se tece, como a guerra, através da contínua colisão e disputa entre forças, Foucault apresenta os objetos históricos, que hoje nos são dados como “verdadeiros”, como cunhados através de batalhas nas quais coube ao discurso vencedor a tarefa de proclamá-los “verdade”⁴⁸.

Essa perspectiva que coloca os objetos históricos como discursos do “verdadeiro”, entende a produção deste sempre atrelada ao poder; verdade e poder corresponderiam, assim, a dois termos de uma só relação. É através de relações de poder, pela via de práticas normalizadoras que se produziriam as categorias “verdadeiras” de louco, doente, pervertido, anormal, e assim por diante.

Transportada para o caso do cinema documentário, essa perspectiva nos permite notar como, ao longo da história, diferentes práticas normalizadoras produziram a categoria “outro” e, já nos adiantando sobre a abordagem de *Serras...*; a categoria “índio”.

Por ‘verdade’, entender um conjunto de procedimentos regulados para a produção, a lei, a repartição, a circulação e o funcionamento dos enunciados.

A ‘verdade’ está circularmente ligada a sistemas de poder, que a produzem e apóiam, e a efeitos de poder que ela induz e que a produzem. ‘Regime’ da verdade. (FOUCAULT, 2009b, p. 14)

Sob tal pano de fundo teórico, Foucault propõe uma abordagem histórica que se concentra sobre as relações de força como produtoras de saberes, desta forma, analisar os saberes estabilizados (campos reificados no decurso de sua aparição histórica) implica compreendê-los nas relações de força que os fizeram emergir na história bem como naquelas que o transformaram ao longo dela.

Apesar de hoje parecer banal e auto-evidente, dada a disseminação dos estudos culturais no campo acadêmico, é só através de um procedimento que considera os enunciados em sua exterioridade, como normatividade, que podemos perceber a abordagem colonialista que aparece nas imagens do “selvagem” nos discursos e imagens do final do

⁴⁸ Note-se que, não por coincidência, encontramos mais uma vez a questão da verdade como problema central a direcionar nossa abordagem.

séc. XIX e início do XX.⁴⁹

Realizar a abordagem dos objetos da história pela sua composição, como tessitura de relações de poder, significa entender como se deram e se dão essas relações de poder como produtoras de tais objetos, deslocando o enfoque do objeto para as relações a defini-lo: a normatividade que os formata.

A abordagem de Foucault se situa numa análise discursiva (como se formam os discursos) mas se diferencia do comumente entendido por análise discursiva (esta última a acompanhar, por muitas vezes, o tratamento das análises filmicas)

A primeira tarefa da arqueologia é negativa, desprender-se das categorias tradicionais com as quais a história das idéias ou da literatura (*e, por que não, do cinema*) descrevem o que foi dito (*mostrado*) (autor, livro, obra). Aparece assim um domínio de análise constituído por todos os enunciados efetivamente ditos ou escritos (*ou mostrados*), em sua dispersão de acontecimentos e em sua singularidade.(CASTRO, 2009a, p. 136)

Foucault então define o domínio próprio da Arqueologia afirmando suas especificidades. Enquanto a lingüística trabalha com enunciados, descrevendo-os, através do estabelecimento das regras que permitiriam eventualmente construir novos enunciados (no caso do cinema, a grande sintagmática em Metz e a totalidade das análises semiológicas), para a Arqueologia o problema é outro, não segundo quais regras é possível construir novos enunciados, mas como aconteceu que somente tais enunciados tenham existido e outros não.

Ao passo que a História do pensamento, por sua vez, busca encontrar, para além dos enunciados ou através deles, o sujeito que os enuncia, suas atividades conscientes ou inconscientes (um abordagem da intenção enunciativa), a Arqueologia, todavia, nunca os remete a uma instância fundadora, mas somente a outros enunciados, para expor suas correlações, suas exclusões, etc.

Desta forma, Foucault faz da Arqueologia uma prática descritiva dos diversos discursos e suas relações, buscando compreender campos discursivos singularizados em

⁴⁹ Há toda uma série de textos que, de forma desconstrutiva, analisa a história do filme etnográfico o situando no paradigma contemporâneo sob uma “crise da representação”. Cf. DEVERAUX, 1995. ou CRAWFORD, Peter I. & SIMONSEN, 1992.

suas “regras de formação”. Para ele, os enunciados aparecem inseridos em circuitos de normatividades discursivas e, pelo estabelecimento de relações entre os diversos enunciados, seria possível apresentar como operaram os conjuntos normativos que permitiram que enunciados diversos coexistissem em um só campo, como uma unidade discursiva, demonstrando assim a própria arbitrariedade a constituir o campo no qual se inserem.

Tomemos como exemplo mais claro o próprio campo do documentário que, longe de ser constituído por uma unidade, é uma dispersão de discursos. Fazer uma abordagem arqueológica do cinema documentário implicaria então descrever as normatividades discursivas específicas que nortearam os trabalhos de Vertov, Grierson, Cavalcanti, Rouch, Lanzmann, Wiseman, Pelechian, Marker, etc., mantendo-os sob o mesmo teto de “cinema documentário”.

Foucault ressalta que componentes como objeto, tipo enunciativo (estilo), conceitos, tema/teoria/estratégias, não configuram individualmente a unidade de um discurso (como se o que definisse, por exemplo, o cinema etnográfico, fosse seu objeto, sua abordagem fílmica ou sua estratégia epistemológica). Pelo contrário, são esses componentes que são regulados por conjuntos de regras (que mudam ao longo do tempo), uma vez que nenhum deles singularmente define um discurso.

A tarefa à qual ele se propõe é, não encontrar a unidade de um campo, mas descrever seus processos de transformação, à medida que variam as formações discursivas, já que a dita unidade de um campo como, por exemplo a ciência, unidade procurada nos níveis do objeto, do tipo de enunciação, dos conceitos básicos e dos temas, é na realidade uma dispersão de elementos (tal qual o “cinema documentário”).

Aí esta a razão pela qual Foucault desrespeita o estabelecido e analisa os discursos neutralizando as possíveis unidades. Os discursos são uma dispersão no sentido de que são formados por elementos que não estão ligados por nenhum princípio de unidade como os acima enumerados. O que permite precisar ainda mais o ponto de partida de “A arqueologia do saber”: a análise dos discursos será a descrição de uma dispersão. Mas com que objetivo? Para estabelecer regularidades que funcionem como lei da dispersão, ou formar sistemas de dispersão entre os elementos do discurso como uma forma de regularidade. Em outras palavras, trata-se de formular regras capazes de reger a formação dos

discursos. A essas regras, que são as condições de existência de um discurso, e devem explicar como os discursos aparecem e se distribuem no interior de um conjunto, Foucault chama “regras de formação.” (MACHADO, 2009, p. 146).

Como os objetos, enunciados, conceitos e temas, não são individualmente considerados critérios pertinentes/suficientes para a delimitação de uma unidade, a análise então se inverte: se esses componentes não servem de regra, eles são regulados em seu aparecimento e transformação.

(...) A descoberta dessas regras, que disciplinam objetos, enunciados, tipos enunciativos, conceitos e temas, caracteriza o discurso como regularidade e delimita o que Foucault chama de ‘formação discursiva’. Em suma, um discurso, considerado como dispersão de elementos, pode ser descrito como regularidade, e portanto individualizado, descrito em sua singularidade, se suas regras de formações forem determinadas nos diversos níveis. (Ibid., p. 146)

Por exemplo; planos de câmera fixa, longos “planos-sequência” observacionais, ausência de diálogo entre quem filma e quem é filmado, equipe reduzida, apesar de não corresponder a uma unidade que defina o documentário, pode ser descrito nas regularidades discursivas do documentário americano ao início de 1960 – fôrma “cinema direto”.

Aparece assim um domínio de análise constituído por todos os “enunciados” efetivamente ditos, escritos, (mostrados), em sua dispersão de acontecimentos e em sua singularidade.

Esclarecidas as colocações acima, passemos para o porque trazer para a problematização da relação cinema-história a abordagem de Foucault.

ENUNCIADO COMO ARQUIVO: ENUNCIADO COMO *FÔRMA*

O que se encontra no começo histórico das coisas não é a identidade ainda preservada da origem – é a discórdia entre as coisas, é o disparate. (FOUCAULT, 2009b, p.18)

A história, com suas intensidades, seus desfalecimentos, seus furores secretos, suas grandes agitações febris com suas sínopes, é o próprio corpo do devir. É preciso ser metafísico para lhe procurar uma alma na idealidade longínqua da origem. (Ibid., p. 20)

A abordagem foucaultiana, como demonstramos, se define primeiramente como uma oposição àquela do campo da História, buscando se livrar do caráter interpretativo que o permeia. Enquanto a História se preocuparia em interpretar os documentos, atribuindo-lhes sempre uma instância além de si (seja pelo modelo estrutural de formação enunciativa através da análise semiológica dos documentos, ou pela abordagem da intencionalidade na confecção destes), a arqueologia seria fundamentalmente descritiva e entenderia os documentos não essencialmente, mas relacionalmente. Desta forma, a importância de um documento já não reside naquilo ao que ele enviaria (um fundo a ser descortinado pelo historiador) mas em sua imanência enquanto peça de um jogo onde os discursos/enunciados se relacionam produzindo regimes de verdade (“enunciados positivados”).

A tarefa principal da história já não consiste em interpretar o documento, determinar se diz a verdade ou seu valor expressivo, mas, antes, em trabalhá-lo desde o interior: ‘Ela organiza, o divide, o distribui, o ordena, o reparte em níveis, estabelece séries, distingue o que é pertinente e o que não é, assinala elementos, define unidades, descreve relações. (FOUCAULT, 2009b, p. 7)

É importante ressaltar que os discursos/documentos seriam expressivos em si, na medida em que sua conformação sensível é fruto do jogo de relações no qual ele se insere, a formação discursiva que o configura. A arqueologia se propõe a ser uma ciência descritiva das práticas enunciativas:

A arqueologia não é uma ciência interpretativa, não trata os documentos como signos de outra coisa, mas os descreve como práticas. Não busca, com isso, estabelecer a transição continua e insensível que une todo discurso ao que o precede e o que o segue, mas sua especificidade.

Não está ordenada à obra (para encontrar ali a expressão da individualidade ou da sociedade, a instância do sujeito criador; não é nem psicologia nem sociologia); define práticas discursivas que atravessam as obras. Finalmente, tampouco pretende estabelecer o que foi dito em sua identidade (o que os homens no momento em que proferiram seus discursos pensaram, quiseram, tentaram ou desejaram dizer) mas é uma re-escritura dos discursos em sua exterioridade (...). (CASTRO, 2009, p. 41)

Os diversos discursos de um determinado campo, todos eles como documentos da história, trariam consigo, em sua apresentação, os traços da regularidade que os norteia. De forma análoga ao exemplo que viemos repetindo da descrição sensível que Ramos faz do que ele chamou de “1º tempo ético”, a descrição arqueológica trataria os enunciados, em sua imanência, como regularidade discursiva (a voz off, o tipo de plano, a encenação, o tratamento fotográfico, etc.) enxergando na materialidade dos documentos as cicatrizes de sua exterioridade, o que só é possível contemplar ao relacionarmos esses documentos com os demais que o rodeiam (as diversas “formas cinematográficas” que existiram desde o aparecimento do cinema).

A ênfase na regularidade discursiva permite enxergar os documentos não apenas como formas, mas agora “fôrmas”. Se nos debruçarmos sobre os documentos (no nosso caso as imagens) localizando neles a normatividade a produzir enunciados positivados (aqueles que corresponderiam à determinadas regras de formação de um campo em um momento específico), são essas regras/fôrmas mesmas que reaparecem, se apresentam sensivelmente.⁵⁰

É a essa fôrma que Foucault entende pela expressão “arquivo” (que nos foi e é tão cara até aqui):

A arqueologia define uma metodologia de análise dos discursos que não é formalista nem interpretativa. Enquanto a unidade de trabalho das metodologias formalistas é a proposição-significante e a unidade da interpretação é a frase-significado, a arqueologia se ocupa de *enunciados e formações discursivas*. ‘Meu objeto não é a linguagem, mas o arquivo, quer dizer, a existência acumulada de discursos. A arqueologia, como eu a entendo, não é parente da geologia (como análise do subsolo) nem da genealogia (como descrição dos começos e das sucessões), é a análise do

⁵⁰ É referenciado nesse apontamento de Foucault (2009a, p. 8) que Le Goff (1990, p. 470-471) nos apresenta a mudança de paradigma histórico sob a dicotomia “Documento/Monumento”; imagem síntese da inovação operada pela Nova História.

discurso em sua modalidade de arquivo'. (Ibid., p. 42)

É-nos necessário, neste ponto, precisar melhor o que entendemos por arquivo.

Derrida, numa tentativa de problematizar essa expressão, nos remonta à sua etimologia, problematizando seu caráter dual:

Arkhe, lembremos, designa ao mesmo tempo o *começo* e o *comando*. Este nome coordena aparentemente dois princípios em um: o princípio da natureza ou da história, *ali onde* as coisas *começam* – princípio físico, histórico ou ontológico –, mas também o princípio da lei *ali onde* os homens e os deuses *comandam*, *ali onde* se exerce a autoridade, a ordem social, *nesse lugar* a partir do qual a *ordem* é dada – princípio nomológico. (DERRIDA, 2001, p. 11)

(...)Como o *archivum* ou o *archium* latino (palavra que empregamos no singular, como era o caso inicialmente do francês 'archive', que outrora era usado no singular e no masculino: 'un archive'), o sentido de 'arquivo', seu único sentido, vem para ele do *arkheion* grego: inicialmente uma casa, um domicílio, um endereço, a residência dos magistrados superiores, os *arcontes*, aqueles que comandavam. Aos cidadãos que detinham e assim denotavam poder político reconhecia-se o direito de fazer ou de representar a lei. Levada em conta sua autoridade publicamente reconhecida, era em seu lar, *nesse lugar* que era a casa deles (casa particular, casa de família ou casa funcional) que se depositavam então os documentos oficiais. Os *arcontes* foram os seus primeiros guardiões. Não eram responsáveis apenas pela segurança física do depósito e do suporte. Cabiam-lhe também o direito e a competência hermenêuticos. Tinham o poder de *interpretar* os arquivos. Depositados sob a guarda desses arcontes, estes documentos diziam, de fato, a lei: eles evocavam a lei e convocavam a lei. Para serem assim guardados, na jurisdição desse *dizer a lei* eram necessários ao mesmo tempo um guardião e uma localização. Mesmo em sua guarda ou em sua tradição hermenêutica, os arquivos não podiam prescindir de suporte nem de residência. (Ibid., p. 13)

Assim o arquivo emerge como uma convergência, por um lado é dado natural, e por outro o produto de uma autoridade hermenêutica.

Segundo Derrida, "é bem verdade que o conceito de arquivo abriga em si essa memória do nome *arkhe*. Mas também se conserva *ao abrigo* desta memória que ele abriga: é o mesmo que dizer que a esquece". E eis aqui a mágica operada na dualidade do arquivo; a passagem do arquivo como natureza (prova de uma origem) para o arquivo como lei (interpretação de uma autoridade), e vice versa, se dá na institucionalização do arquivo, 'nesse lugar' em que uma coisa se mistura com a outra para então produzir uma última,

mista, mas cujo caráter híbrido há-de ser, para selar o arquivo em sua forma de verdade, esquecido, recalcado.

Essa dualidade processada na noção de arquivo, e que Derrida nos apresenta, encontra seu correlato no entendimento foucaultiano da noção de “normatividade discursiva”. A convencionalidade discursiva (o que em Derrida aparece como autoridade/convencionalidade hermenêutica) se camufla ao positivar determinado discurso como saber legítimo; “regime de verdade” (a “naturalização” do arquivo que recalca sua fabricação). Se em Derrida a oposição contida na dualidade do arquivo não cessa de operar clivagens no nosso léxico (ontologia/nomologia), em Foucault ela encontra uma explicação sintética: Documento como fôrma discursiva – “Arquivo discursivo”.

Para Foucault “o arquivo é, de início, a lei do que pode ser dito, o sistema que rege o surgimento dos enunciados como acontecimentos singulares” (2009a, p. 147) ou, em outras palavras, o sistema das condições históricas de possibilidade dos enunciados.

Ao invés de vermos alinharem-se, no grande livro mítico da história, palavras que traduzem, em caracteres visíveis, pensamentos constituídos antes e em outro lugar, temos na densidade das práticas discursivas sistemas que instauram os enunciados como acontecimentos (tendo suas condições e seus domínios de aparecimento) e coisas (compreendendo sua possibilidade e seu campo de utilização). São todos esses sistemas de enunciado (acontecimentos de um lado, coisas de outro) que proponho chamar de *arquivo*. (Ibid., p. 146)

Essa abordagem de Foucault, acima descrita, se pretende aplicável aos diversos campos de saber, dado o seu entendimento de “enunciado” e “discurso”, seja à literatura ou à medicina, à ficção novelesca e aos documentos burocráticos do estado. Ela nos serve então, agora que a explicitamos em sua especificidade, ao cinema e à relação que chamamos de “cinema-história”.

Em acordo com toda a problematização foucaultiana que apresentamos, nos parece inevitável que, na conjugação dos campos “cinema” e “história”, se coloque como problema central a descrição das normatividades discursivas do cinema ao longo da história. O que significa realizar um pensamento da história no cinema sem perder de vista a “história do cinema entendida como história das formas cinematográficas”. Agora

explicitando-a como dispersão e produto de um jogo de forças, trazendo para a imanência da imagem aquilo que a ela escapa e nela se faz presente; as relações e formas de poder que a configuram como tal.

A noção de enunciado, objeto central da análise arqueológica de Foucault, deve então ser entendida não como estrutura de enunciação, (o que é próprio da semiologia e contra a qual já apresentamos a bem colocada oposição de Deleuze no que diz respeito ao cinema) mas agora como fôrma discursiva, na qual o discurso já não é mais intenção ou estrutura, mas materialização das normatividades históricas, e o qual é sempre perspectivado pelo presente em sua conformação e consequência política.

É exatamente este o ponto de inflexão mais importante entre o que apresentamos como abordagem arqueológica e o entendimento problematizado anteriormente (no cap.2) de “cinema-história”, que, à luz das colocações correlatas de Pasolini (a oposição à semiologia metziana) e Deleuze (cinema como matéria sensível) nos apresenta sua adequação ao problema “cinema-história” no nível arqueológico.

Recapitulemos: Pasolini nos apresenta como os objetos da realidade (fonemas - “cinemas”) seriam unidades da imagem, ao mesmo tempo em que os planos, uma realidade que “fala” através de seu objetos, trazendo o sentido no cinema para sua instância sensível. Deleuze, embasado nessa perspectiva de Pasolini de cinema sensível, nos fala do cinema como matéria “formada semiótica, estética e pragmaticamente” a “modular” os objetos (recorte, enquadramento, montagem, duração, etc). Se sobrepusermos essas duas proposições levando em conta as “formações discursivas” como Foucault as apresenta, teremos o cinema apresentando os “enunciados” em sua condição material última; os objetos materialmente normativizados.

Fica claro como não se trata de encontrar nas formas expressivas um objeto através do qual, e com a ajuda do contexto que o envolve⁵¹ se entenda a expressividade histórica das imagens cinematográficas, mas entender nestas mesmas (sua materialidade) como enunciados/arquivos, o contexto histórico (como normatividade discursiva) que as definem e que elas expressam como produto de um jogo de forças.

⁵¹ Como proposto por Marc Ferro (FERRO,1992), e por vezes repetido no campo teórico “cinema-história”.

Retornemos agora à noção de “arquivo”, levantadas no cap.1, que acompanha as imagens dos outros filmes que compõem *Serras...*:

Se conseguimos nos fazer entender até aqui, então fica claro que as estilísticas que variam em *Serras...* são também, como os “arquivos”, conformação de normatividades. Se abordamos essas estilísticas como referência a contextos históricos (expressos em sua normatividade discursiva), elas apresentam seu objeto sob a mesma duplicidade do arquivo – natural e político; são regras positivadas, verdades construídas, e tem, por isso, o mesmo efeito que as “imagens de arquivo”.

Ao apresentarmos (como faz *Serras...*) as “vozes”⁵² narrativas em associação direta com extratos temporais (a mescla entre imagens e sentido de arquivo), temos como resultado uma sequência de formações discursivas (modos enunciativos) mas sem a noção de intencionalidade discursiva, que é solapada pela “reprodutibilidade” desses enunciados (se os modos enunciativos podem ser reproduzidos através de uma fôrma, então eles são apreendidos como regras e não intenção discursiva)

Dá-se a ver, então, como as formações discursivas é que moldam as intenções enunciativas, e como sua disposição temporal (e conseqüente variação formal) indica que devemos deslocar a atenção do objeto reificado para as normatividades do enunciado em sua dimensão histórica.

A sequência do “Índio Nanook”, sequência de abertura do filme como descrição do “índio”, apresenta não apenas o corpo de Carapirú ou uma intenção de Tonacci, mas as normatividades discursivas do cinema de Flaherty (como descrição cinematográfica e etnográfica). Certamente não é uma coincidência que a imagem que abre o filme do qual partimos alude ao ponto de inflexão na narrativa que marca o cinema documentário como formação discursiva; fôrma (o próprio Rouch se dizia filiado a Flaherty e Vertov, não aos autores, mas às suas fôrmas cinematográficas).

Essa forma de abordagem do passado que tratamos aqui, se compromete politicamente com o tempo presente na medida em que as relações de força, segundo o

⁵² Nichols, 2005. Utilizamos aqui essa expressão, tão cara a um modelo de análise calcado na enunciação documentária, para apresentar a contradição que essa abordagem apresenta àquela que tomamos de referência.

entendimento que priorizamos, não cessam jamais; logo, tanto a emergência quanto a permanência das relações de poder a conformar regras discursivas explicam menos um passado morto que um cenário contemporâneo como constante palco de batalhas.

O deslocamento do enfoque dado aos procedimentos normativos do saber, para a consecução das lutas a conformá-los na esteira da história, é aquilo de que Foucault, se remetendo às pesquisas de Nietzsche (de maneira exemplar em NIETZSCHE, 1998), se utiliza para fazer a passagem do termo “Arqueologia” para “Genealogia”.

GENEALOGIA

Se a genealogia tem como objeto o “fora-de-quadro” (confronto de forças expresso em conformações normativas) dentro do próprio quadro (enunciado sensível), ao propor a arqueologia como método, “re-inscritura dos enunciados em sua exterioridade”, o cinema se mostra como um objeto privilegiado para essa abordagem por apresentar em seus enunciados (que são imagens, antes de tudo sensíveis – Pasolini e Deleuze) a exterioridade como traço da memória; imagem-arquivo. Basta ver os planos de Carapirú ao início do filme, em meio à mata, para que os que conhecem as diversas “fôrmas” do filme etnográfico vejam imediatamente o cinema de Flaherty (como fôrma primeira do cinema etnográfico) reaparecer na tela.

Assim, a montagem com esses enunciados é tanto uma rearticulação da memória, quanto genealogia enquanto processo fílmico, abrindo os arquivos ao fazê-los se confrontarem entre si, não mais como “verdades” veladas, mas agora como conjunto de regras: normatividade. As verdades que jaziam estáveis em nossa memória (imagem-arquivo) se apresentam, então, como regras e normas, como poder. Poder a ser deslocado e re-configurado.

A essa empreitada genealógica, que faz do confronto entre “verdades” um palco de lutas onde o destaque é para a violência e dominação, Foucault sugere:

O problema político essencial para o intelectual não é o de criticar os conteúdos ideológicos que estariam ligados à ciência ou fazer com que sua prática científica seja acompanhada por uma ideologia justa; mas saber se é possível constituir uma nova política da verdade. O problema não é mudar a “consciência” das pessoas, ou o que elas têm na cabeça, mas o regime político, econômico, institucional de produção da verdade.

Não se trata de liberar a verdade de todo sistema de poder – o que seria quimérico na medida em que a própria verdade é poder – mas de desvincular o poder da verdade das formas de hegemonia (sociais, econômicas, culturais) no interior das quais ela funciona no momento.

Em suma, a questão política não é o erro, a ilusão, a consciência alienada ou a ideologia; é a própria verdade. (FOUCAULT, 2009b, p. 14)

Para dar seqüência às conclusões que seguem abaixo nos é necessário, neste momento, retomar uma distinção pela qual já passamos mas que, para

privilegiar um transcorrer mais orgânico do texto, não foi trabalhada minuciosamente.

A expressão “enunciado” aparece em duas referências teóricas centrais ao texto, mas com sentidos distintos:

Em Deleuze ela aparece como associada à lingüística, estrutura de significação adequada ao modelo semiológico e contra a qual ele aponta seu entendimento de imagem como matéria “a-ssignificante e a-sintaxica, matéria não linguisticamente formada”; enunciável.

Ele nos diz:

A diversidade das narrações não pode se explicar pelos avatares do significante, pelos estados de uma estrutura da linguagem que se suporia subjacente às imagens em geral. Ela remete apenas a formas sensíveis de imagens e a signos sensitivos correspondentes que não pressupõem narração alguma, mas dos quais resulta tal narração e não outra. Os tipos sensíveis não se deixam substituir por processos de linguagem (...). (DELEUZE, 2007, p. 167)

Num outro quadro teórico, Foucault utiliza a expressão “enunciado”, não apenas de forma distinta da lingüística, mas também em oposição a ela. O enunciado aparece como produto de regularidades discursivas, como “acontecimento” discursivo, em oposição a “estrutura” discursiva que calca a lingüística.

O problema é ao mesmo tempo distinguir os acontecimentos, diferenciar as redes e os níveis a que pertencem e reconstruir os fios que os ligam e que fazem que se engendrem, uns a partir dos outros. Daí a recusa das análises que se referem ao campo simbólico ou ao campo das estruturas significantes, e ao recurso às análises que se fazem em termos de genealogia das relações de força, de desenvolvimentos estratégicos e de táticas. Creio que aquilo que se deve ter como referencia não é o grande modelo da língua e dos signos, mas sim da guerra e da batalha. A historicidade que nos domina e nos determina é belicosa e não lingüística. Relação de poder, não relação de sentido. A história não tem “sentido”, o que não quer dizer que seja absurda ou incoerente. Ao contrario, é inteligível e deve poder ser analisada em seus menores detalhes, mas segundo a inteligibilidade das lutas, das estratégias e das táticas. (FOUCAULT, 2009b, p. 5)

Essa apropriação que Foucault faz dos discursos, e que a princípio poderia nos confundir, abrange uma concepção destes muito além da esfera propriamente lingüística.

Um enunciado, segundo sua perspectiva, deve ser abordado segundo estratégias normativas e em sua relação com os demais enunciados, se conforma como um documento na concepção que a nova história tem deste, enfim, nos monumentos, imagem que Le Goff utiliza para designar a matéria do historiador, sejam as estatuas que povoam as praças ou os documentos escritos oficiais, arquivados sob o domínio do estado.

Cientes do abismo que separa a fala da visão, acreditamos que, apesar de se destinar aos discursos como o que é dito/escrito, esse entendimento de Foucault do “enunciado” nos permite, sem prejuízo na análise, transportar sua abordagem para o cinema sem que encontremos aí uma contradição com Deleuze que, pelo contrario, a corrobora ao afirmar que a imagem cinematográfica é “formada semiótica, estética e pragmaticamente”.

A referência para ambas as abordagens está referenciada num tratamento de seus objetos em sua constituição imanente (ainda que para traçar co-relações ou inseri-los num quadro maior), abandonando de vez a referencia estrutural à lingüística que norteia a semiologia e as abordagens no nível simbólico.

Exposta a correspondência das abordagens, fica explicada nossa substituição da noção de “forma” pela de “fôrma”. Ainda que a abordagem não se preste a enunciados ditos/escritos, ela é capaz de adentrar na relação de forças que configuram semioticamente uma imagem e como essa relação de força se perpetua como regularidade.

O ponto importante da análise é que as regras que caracterizam um discurso como individualidade se apresentam sempre como um sistema de relações. São as relações entre objetos, entre tipos enunciativos, entre conceitos e entre estratégias que possibilitam a passagem da dispersão à regularidade. Assim, enquanto se processam emergências e transformações, na medida em que se estabelece a regularidade da relação, o sistema permanece com características que permitem individualizá-lo. (MACHADO, 2009, p. 148)

No nosso caso, o “sistema” é composto pelas regularidades do cinema etnográfico, do cinema documentário, enfim, do cinema, sem nos esquecermos das formas que também rebatem sobre ele – a televisão e a publicidade.

Se a imagem não é enunciado, estrutura, em associação à lingüística, ela certamente o é, todavia – ao tratarmos de enunciados historicizados (fôrma) –, enquanto

normatividade.

CINE-ARQUEOLOGIA/GENEALOGIA

Já não falamos mais de arquivos como documentos, mas como normatividades discursivas que se apresentam em sua forma sensível.

Sobre as mudanças de Carapirú, o personagem falsário que, como alegoria de “índio”, não cessa de se transformar, podemos dizer: À medida que o quadro não cessa de mudar (com um “mesmo” objeto em cena), o que salta em destaque é a moldura; a exterioridade a sempre atuar como “fôrma”.⁵³

Essas mudanças em *Serras...* realizam uma apresentação dos enunciados, fazendo-os, na sua oscilação, se revelarem como conformações políticas, como jogo de forças na trajetória da construção de seu objeto. Flaherty disputa com Adrian Cowell, com Thomas Reis, com o cinema direto, com o cinema verdade, com o jornalismo televisivo, com a mídia impressa, etc. Todos eles parecem dizer: “Este que aqui se apresenta é o ‘Índio’”.

Além de apresentar essas fôrmas todas, lembremos, o filme também as reproduz/simula (as diversas materialidades e estilísticas de que se serve), assim, através da variação de fôrmas, *Serras...* faz Carapirú transitar de um quadro a outro (serializando e ordenando essas formas discursivas), situando esse personagem/tema/objeto como algo além dessas fôrmas expressivas e que delas escapa, algo em constante movimento; movimento, como o filme demonstra, sempre feito de relações de força; “protegido” pelo sertanista, espetacularizado pelo JN, “etnografado” pelo olhar observacional, objetificado pelo INCRA, participante no “cinema verdade”, reclamado pela FUNAI, alienígena no jornal impresso, manipulado como ator de Tonacci, enfim, inapreensível como expresso na fala de um trecho do filme, sempre “uma outra humanidade”.

É este o estranhamento que marca o já citado texto de Consuelo Lins e Claudia Mesquita sobre a idéia de crer e não crer (a crença diante das imagens), ou mesmo sob a noção de uma variabilidade dos afectos (em termos espinosistas) como apresenta um texto

⁵³ O falsário no cinema é sempre um personagem “X” (a se transformar – DELEUZE, 2007. P161-164), aqui esse personagem, como alegoria de uma identidade (o “outro”), não falseia si mesmo, mas essa identidade que, à medida que mudam as configurações da imagem, muda também enquanto identidade.

de André Brasil (2008) sobre *Serras...*

Se não podemos dizer quem é Carapirú, é porque e somente porque Carapirú é sempre uma formação discursiva, um quadro normatizado que apresenta seu objeto sob a tensa relação do ocidente com essa sua alteridade.⁵⁴

Esta variação de fôrmas cinematográficas, longe de apenas apresentar diferentes “representações” de um mesmo objeto ao longo da história, ao apresentá-las sensivelmente (e, como defendemos até aqui, o cinema é primeiramente sensível), dá a ver ao olhar histórico as normatividades discursivas com as quais se constitui diversos objetos (tomados como o mesmo) ao longo da variação histórica.

Reiteramos então que, a problematização de *Serras...* no campo de diálogo cinema-história implica, ao nosso ver, submeter o filme a um inevitável olhar histórico-arqueológico (as imagens/enunciados como conformação discursiva) que privilegia as formas cinematográficas em sua sensibilidade, logo, o que vêm saltar aos olhos na trajetória das imagens em *Serras...* (sua estratificação temporal) é uma constante batalha política a conformar a imagem.

Eis aqui o trabalho da genealogia.

⁵⁴ No que diz respeito ao trabalho literário, existe uma extensa bibliografia sobre as estratégias etnográficas na confecção do “outro” como objeto da antropologia, e que podem ser tomadas como referência. Primeiramente com a coletânea *Writing Cultures* (CLIFFORD, J. e MARCUS, George, 1986) e em um segundo momento as obras de Geertz, Clifford, Marcus, Crapanzano, etc.

CONCLUSÃO

O FILME E O ARQUIVO

Agora que o privilégio da análise se apresentou como a confrontação de normas discursivas, fôrmas, somos obrigados a nos lembrar de que essa operação não é uma novidade enquanto prática cinematográfica mas, pelo contrario, permeia toda a história do cinema.

São inúmeros os filmes que, acompanhando as experiências russas de montagem no início do séc. XX, montam e remontam os discursos da história, compilando diferentes apresentações de um mesmo ou diversos temas.

Esses filmes, feitos de outros filmes, ainda que sem o enfoque que priorizamos, já aparecem na bibliografia sobre cinema em alguns textos que se dedicaram ao seu extenso conjunto de obras que podemos dizer serem, no mínimo, inquietantes.

Dentro da instituição documental, a prática da compilação se encontra em uma situação que podemos qualificar como curiosa. Forma parte de sua tradição histórica, inegavelmente, como vamos comprovar⁵⁵; mas ao mesmo tempo sua utilização (e ilustração do princípio geral) da montagem vai contra o que poderíamos chamar *bazinianamente* a ontologia da imagem documental, por atentar contra sua vocação de objetividade e de evidencialidade. Esta condição ‘subversiva’ do filme de compilação é o que o levou a ser negado pela instituição documental e o que ao mesmo tempo lhe emparelha com outras praticas que privilegiam a montagem: daí seu interesse e daí a dificuldade de separar na análise o que na prática estende pontes para paradigmas distantes do documental. (WEINRICHTER, 2009, p. 36 – tradução nossa)

A abordagem teórica de filmes feitos de outros filmes, que aparece inicialmente no trabalho de Jay Leyda em sua obra *Films Beget Films* (1964),⁵⁶ é um primeiro relampejo

⁵⁵ É a essa tarefa que se presta a extensa pesquisa de doutorado de Weinrichter, concentrada no livro aqui citado

⁵⁶ Primeiro texto dedicado ao tema, em 1964, está ainda distante das inflexões que o cinema moderno realiza na narrativa cinematográfica, ou os procedimentos de hipertexto, que ganham sua expressão máxima com a internet.

de idéias sobre esse tema e alude mais ao processo que ao resultado, mas inclui a noção essencial de que o produto resultante é uma obra de idéias, é dizer, que se acrescenta algo ao (sentido do) material montado.

Sobre esta abordagem de Leyda, Weinrichter escreveu:

O termo cinema de montagem (que Leyda rejeita) também poderia ser válido, à condição de reconhecer a tradição da qual surge e suas fortes conotações de transformação do material utilizado: uma imagem adquire seu sentido ao ser juntada com outras. Mas ainda assim faltaria a idéia de que se trabalha com material alheio arrancado de seu contexto, essa noção de apropriação que subjaz no termo “encontrado” que se contém em *found footage*. Por isso esse termo, filme ou material encontrado, é o que nos parece mais inclusivo para denominar a prática do princípio de apropriação cinematográfica. (Ibid., p. 15)

Tomando como exemplo o processo fílmico de *Serras*... que “simula”/reproduz normatividades discursivas, já podemos dizer que o “filme de arquivo” como operação de montagem na qual o produto é uma obra de idéias, também se realiza na utilização de imagens que se fazem arquivo enquanto regularidade discursiva (o que aparece de forma exemplar em uma série de obras “enquadradas” sob a expressão americana “Mockumentary”).

É todo um corpus de filmes que utilizam normatividades discursivas bem familiares/próprias ao campo do documentário (de *No Lies*, Mitchell Block - 1974 a *Zelig*, Woody Allen - 1983, dentre incontáveis outros), apresentando-as exatamente como arquivos; e é só porque a fábrica de verdades/arquivos recalca o exercício de fabricação, que ainda somos, repetidas vezes, surpresos por como esses filmes evidenciam truques retóricos, não de si mesmos, mas daqueles outros aos quais se referenciam.

Essa estratégia, longe de estar presente apenas em obras marginais, é figura central na história do cinema, desde os filmes de Welles a Sganzerla e certamente em Tonacci, cuja estréia no cinema é um longa metragem que não cessa de parodiar o próprio cinema em suas fôrmas: *Bang Bang* (TONACCI, 1971).

Se um primeiro olhar descreve *Zelig* (Woody Allen, 1983) como pura fábula, um segundo, substituindo a expressão forma por fôrma, permite dizer: *Zelig* é uma compilação de arquivos discursivos. O personagem Zelig, destituído de identidade própria,

segue como as imagens do filme, de uma fôrma a outra.

Se nos voltarmos agora para *Serras...*, o elemento encenação, cujo Cap. 1 não tratou em suas minúcias no filme (o que é decorrência da priorização em nosso recorte), reaparece novamente ao colocarmos este em analogia com a formação discursiva como modalidade de arquivo; fôrma. Posto que a encenação trata também de uma apresentação modulada por normatividades (fôrma discursiva), *mise-en-scène* deixa de ser ficcionalização (como negação do real) para se tornar, de acordo com a literalidade da expressão, “posto-em-cena”. Mais uma modalidade de fôrma das diversas a variar ao longo do filme.

Traçadas essas notas, refazendo a correlação entre Foucault e Derrida em sua noção de “Arquivo”, fica dada a razão para deslocarmos a expressão privilegiada por Weinrichter (“metraje encontrado”) para outra, corrente na língua portuguesa e que, ao nosso ver, melhor se aplica à abordagem que fazemos aqui: *Filme de arquivo*.

SERRAS DA DESORDEM: DEVORADOR DE ARQUIVOS

Conforme já apontamos, as “imagens-arquivos” são esses signos historicizados (formação discursiva) e com os quais a memória remonta à história em suas facetas visuais.

Se nos é difícil delimitar onde opera a imagem enquanto formação discursiva (referência histórica) e sua materialidade mesma, é porque ambas estão num mesmo plano, são “arquivos” da memória/imaginário.

A operação de “ressignificação”, como *Serras...* a realiza, implica não somente na re-contextualização desses arquivos, mas em sua reconfiguração *como arquivo*. As “caixas pretas” (LATOUR, 2000) nas quais coisa e discurso se fundem sob o nome de “verdade”, vão se abrindo e destruindo o arquivo. As imagens-arquivo se desfazem para se tornar imagens apenas, num mar delas que preenche o filme multiplicando-as e revelando o cenário no qual elas disputam a vez. Duelam violentamente pela dominação.

No vídeoclipe que descreve o passar de 10 anos no Brasil, cuja referência a *Iracema, uma transa amazônica* nos permite nomear “videoclipe Brasil Grande⁵⁷”, as imagens que apresentam o desmate da Amazônia, a exploração desenfreada do solo, o assassinato de Marighella, a violência da repressão militar, os conflitos indígenas e a movimentação política dos operários, enfim, as fôrmas de um jornalismo político, um cinema militante (*Jango* – Tandler, 1984; *Linha de Montagem* - Tapajós, 1982, *Braços Cruzados, Máquinas Paradas* – Gervitz e Toledo, 1979, etc) e outras mais, como “saberes sujeitados”, vão sendo silenciadas pela publicidade progressista, longos e estáveis *travellings* de *grua* e amplas *panorâmicas*, o espetáculo imagético do futebol e do samba.

⁵⁷ Tião “Brasil Grande” é o personagem de Paulo César Peréio em *Iracema...* e que, de forma caricatural, sintetiza a mentalidade progressista de ocupação da Amazônia pelas forças produtivas do sul do país.

GENEALOGIA COMO INTERPRETAÇÃO (NARRATIVA)

O nome eleito, com efeito deveria indicar que a “metragem” encontrada não é só a matéria bruta com a qual se trabalha, não designa simplesmente o material que se intercala para evocar ou ilustrar um discurso: *found footage* é a “técnica”, o “conteúdo” e o “foco” mesmo do discurso, o tema explícito deste tipo de cinema. Assim, por citar o primeiro exemplo histórico famoso, *Padenie dinastii Romanovich (A queda da dinastia Romanov, 1927)*, de Esfir Shub, não é um filme “sobre” o Czar Nikolai II senão um filme “sobre” as filmagens caseiras e oficiais da corte czarista, sobre os traços ideológicos que contém, sobre sua textura material, sobre o ato de apropriar-se delas, sobre o trabalho de re-montá-las, sobre o desvio de seu sentido original, e finalmente sobre a percepção que tem o espectador desse trabalho de desmontage” (Ibid., p. 16)

Conforme viemos apontando, o que nos permite perspectivar as fôrmas cinematográficas é a sua disposição relacional; motivo pelo qual Foucault se debruça sobre um infindável conjunto de documentos “oficiais” ou não, interrogando os enunciados todos sobre suas relações

Se a tarefa fundamental da arqueologia/genealogia é serializar, comparar, confrontar, produzindo assim o sentido relacional que configura a verdade nos documentos (sua normatividade positivada em determinado campo de saber), no cinema, onde as normatividades são apresentadas em signos pré-linguísticos (imagens), essa operação de serialização, comparação, confrontação tem um nome, e é aquilo mesmo que configura sua operação intrínseca e primordial: Montagem

É através da relação entre as imagens, suas fôrmas, que nos é possível compreendê-las como acontecimentos singulares no decurso do tempo, contemplando a “emergência” desses acontecimentos e a passagem de um a outro como disputa:

As diferentes emergências que se podem demarcar não são figuras sucessivas de uma mesma significação; são efeitos de substituição, reposição e deslocamento, conquistas disfarçadas, inversões sistemáticas. Se interpretar era colocar lentamente em foco uma significação oculta na origem, apenas a metafísica poderia interpretar o devir da humanidade. Mas se interpretar é se apoderar por violência ou sub-repção, de um sistema de regras que não tem em si significação essencial, e lhe impor uma direção, dobrá-lo a uma nova vontade, fazê-lo entrar em um outro jogo e submetê-lo a novas regras, então o devir da humanidade é uma série

de interpretações. E a genealogia deve ser sua história: história das morais, dos ideais, dos conceitos metafísicos, história do conceito de liberdade ou da vida ascética, como emergências de interpretações diferentes. Trata-se de fazê-las aparecer como acontecimentos no teatro dos procedimentos. (FOUCAULT, 2009b, p. 26)

Defendida a idéia de que as normatividades enunciativas no cinema se expressam sensivelmente, realizar um arqueologia da imagem indígena no cinema (o que acreditamos acontecer em menor ou maior grau em *Serras...*) é, inevitavelmente, realizar uma leitura historicisante das relações entre índio e branco mediadas pelo dispositivo sensível próprio do cinema (a máquina cinematográfica). As imagens que vemos na tela no decorrer do filme são, ao olhar arqueológico, uma relação, um acontecimento.

Há toda uma tradição da história (teleológica ou racionalista) que tende a dissolver o acontecimento singular em uma continuidade ideal – o movimento teleológico ou encadeamento natural. A história “efetiva” faz ressurgir o acontecimento no que ele pode ter de único e agudo. É preciso entender por acontecimento não uma decisão, um tratado, um reino, ou uma batalha, mas uma relação de forças que se inverte, um poder confiscado, um vocabulário retomado e voltado contra seus utilizadores, uma dominação que se enfraquece, se distende, se envenena e uma outra que faz sua entrada mascarada. As forças que se encontram em jogo na história não obedecem nem a uma destinação, nem a uma mecânica, mas ao acaso da luta. (Ibid., p. 28)

Ao perceber em *Serras...* essa mudança de *regimes de verdade*, os acontecimentos que marcam cada imagem e a transformação de um discurso em outro, nos perguntamos: Aonde se insere o índio como força a submeter as demais na produção de seu regime de verdade, na construção de sua própria imagem?

Talvez ao assumir nas mãos a câmera (“Video nas Aldeias”), e se enunciar pela caixa preta/câmara escura; dispositivo do branco, para o branco (por enquanto).

SEQÜÊNCIA FINAL

Mesmo lá, no lugar onde nossos imaginários se contentariam em assentar a figura de Carapirú, ele se mostra inadequável, inapreensível.

Após passar por diversas formas/fôrmas, finalmente Carapirú está de volta aos Avá, na reserva agora repleta de signos que denotam as transformações, fruto da relação com as diferenças culturais que esse mesmo personagem experimentou ao longo de sua trajetória; não foi só ele que se transformou ao longo do tempo.

Imagens de um quati amarrado pelo pescoço, se debatendo incessantemente na tentativa de se livrar da corda que o aprisiona, são seguidas de Carapirú em meio aos outros índios.

Eles discutem, Carapirú se livra das roupas arremessando-as, toma nas mãos arco, flecha e machado e ruma em direção à mata, que vemos num plano geral, vasta como antes, mas agora com helicópteros que a sobrevoam e um trem de carga que passa ao fundo.

Um plano aéreo detalha o helicóptero camuflado, aparato bélico-militar, e em seguida somos arremessados em mais um contra-plongée do trem atravessando o quadro. É a mesma música e plano que assistimos na seqüência descrita no cap. 1 (a 3ª identidade), mas agora a direção do trem é a inversa. Se era com violência que esse elemento era introduzido anteriormente no filme e no universo ameríndio, é com violência que ele aparece se retirando, deixando para traz os traços dessa relação entre culturas que o filme em sua totalidade tematizou. O filme encerra, então, um movimento cíclico.

Aqui Carapirú retorna à experiência de sua vagância, a qual circunda o filme sem jamais se apresentar em imagens. Ele estaria por fim só, sem as molduras que o configuravam aos olhos do espectador que o contemplou passar de uma imagem a outra. Ele seria, por fim, outra coisa que não imagem.

Ainda o vemos, não deixamos de vê-lo jamais (sempre dentro do quadro).

Ele adentra a mata em DV colorido e, pela primeira vez, vemos Tonacci em quadro, e, em seguida Raulino (fotógrafo do filme).

Tonacci não se dirige a Carapirú, mas interpela um interprete, dando o comando que vai reger a *mise-en-scène* seguinte.

A equipe passa de fora para dentro do quadro e vemos a escolha do cenário, a colocação do ator. Pede-se silêncio e são dados os comandos de quem dirige a cena.

Vemos em quadro toda a equipe que, em silêncio, vai compondo em 35mm PeB o primeiro plano que abriu o filme (Carapirú-Nanook), apresentando o índio-imagem que antes parecia sozinho e é agora títere das artimanhas do cinema.

A insistência do objeto câmera no quadro, nas mãos de Raulino, faz desse procedimento auto referente uma repetição, e estaríamos apenas reafirmando a reflexividade do cinema verdade (“Crônicas de um Verão”), não fosse a ênfase que a sequência seguinte dá a essa operação:

Carapirú assentado, num plano típico de entrevista, fala (dialogismo próprio do cinema verdade) e, mais uma vez não o entendemos, a voz da intérprete fora do quadro não acompanha seu fluxo de palavras e esse permanecem um som o qual somos incapazes de decifrar.

A essas palavras que não se fazem expressar é sobreposto um ruído que acompanha o movimento. Vemos sobre Carapirú e seu discurso, através de uma inserção por computação gráfica, a imagem de um avião caça e um ruído que cala qualquer outro.

A esse ruído se agrega um outro. O do trem, e dos espectadores, que agora se reconhecem nele.

Esse procedimento de fazer a imagem fora do quadro ressoar dentro dele, cuja referencia mais celebre começa em Vertov (um *Homem com uma Câmera*, 1929), se desdobra no documentário da década de 1960 e ecoa até hoje na produção contemporânea, poderia se encerrar em si, configurar mais um dos filmes que pouco fazem além de se assumirem como filmes, logo incapazes de totalizar um objeto que não eles mesmos. Mas *Serras...* trabalha esse procedimento de uma maneira distinta. O fora de quadro não aparece como mero apelo retórico para um elogio da desconstrução narrativa ou reflexividade do processo filmico.

Em *Serras...* há dois grandes objetos concretos, não apenas normatividades discursivas que se expõem como tal:

Há a história que, tão concreta quanto possível (imagem como matéria sensível), expressa toda a violência que a ela subjaz, e há Carapirú, alegoria indígena que,

se aparece a todo instante como configuração normativa, como os olhos que vêm e não o objeto olhado, é porque ele escapa. Sob todo o infortúnio da história, mesmo sob a violência do aparato “bélico-civilizatório”, Carapirú ainda fala, sem legendas, sem tradução. Reafirma, pelo hiato entre uma fôrma e outra, que ele independe delas, e que existe fora do filme/do cinema.

Se todo o discurso/configuração imagética de Carapirú se fez violência, ele então é, de forma exemplar no último plano do filme, afirmado fora destes; Fora de Campo, como sugere Comolli.

Não se trata, aqui, dos ‘limites’ do cinema, mas apenas do limite das convenções culturais. Longe de serem transgredidos pela mistura dos gêneros ou pela ambivalência dos códigos, os “limites” do cinema se encontram, ao contrario, verificados, validados, reativados por elas. Para a partir desses limites, se ter uma experiência externa e não mais interna, é preciso, sem dúvida, *sair do cinema*, romper com ele, ou seja, trocar não os códigos, mas os próprios parâmetros da cinematografia, a inscrição verdadeira, a articulação campo/fora-de-campo, que são de fato abandonadas pela imagem de síntese – verdadeira saída da cena cinematográfica, quando ela a simula. (COMOLLI, 2008, p. 91)

REFERÊNCIAS

- BERNARDET, Jean-Claude. *Cineastas e imagens do povo*. São Paulo, Cia das Letras, 2003
- _____, “O espectador como montador”. Caderno *Mais!, Folha de São Paulo*, 15 de agosto de 1999
- _____, “A Subjetividade e as Imagens Alheias” in BERTUCCI, Giovanna (ORG.) *Psicanálise, Cinema e Estéticas de Subjetivação*. Rio de Janeiro, Imago, 2000.
- _____, “A Migração das imagens” in TEIXEIRA, Francisco Elinaldo (org.). *Documentário no Brasil - Tradição e Transformação*. São Paulo, Summus Editorial, 2004
- BRASIL, André, “Carapiru-Andrea, Spinoza: a variação dos afetos em ‘Serras da Desordem’” in *Devires: Cinema e Humanidades*, 2008, vol.5 nº 2
- BURKE, Perter (org.). *A Escrita da História*, Novas Perspectivas. São Paulo: Editora Unesp, 1992.
- _____, *Testemunha ocular. História e imagem*, Bauru: Editora da Universidade do Sagrado Coração de Jesus, 2004.
- CAETANO, Daniel (org.) *Serras da Desordem*. Rio de Janeiro: Azougue editorial, 2008.

- CAMPOS, Luana. “O cinema nas potências do falso devir e hibridizações”. *Revista Travessias*, v. 2, 2008.
- CASTRO, Edgardo. *Vocabulário de Foucault. Um percurso pelos seus temas, conceitos e autores*. Belo Horizonte: Autêntica, 2009.
- CLIFFORD, J. e MARCUS, George. *Writing Culture. The poetics and politics of ethnography*. Los Angeles, University of California Press, 1986.
- COMOLLI, Jean-Louis. *Ver e poder. A inocência perdida: televisão, ficção, documentário*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008
- CRAWFORD, Peter I. & SIMONSEN, Jan K. *Ethnographic Film. Aesthetics and Narrative Traditions*. Aarhus: Intervention Press, 1992.
- DELEUZE, Gilles. *Cinema II – A imagem-tempo*, São Paulo: Brasiliense, 2007
- _____. *Conversações*. Rio de Janeiro, Editora 34, 1992.
- _____. *Nietzsche e a Filosofia*, Rio de Janeiro, Editora Rio, 1976
- DERRIDA, Jacques. *Mal de arquivo: uma impressão freudiana*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2001.
- DEVEREAUX, Leslie & HILLMAN, Roger (Eds.), *Fields of Vision. Essays in Film Studies, Visual Anthropology and Photography*, Berkeley: University of California Press, 1995
- FERRO, Marc. *Cinema e História*. São Paulo: Ed. Paz e Terra, 1992.
- FOUCAULT, Michel. *A Arqueologia do Saber*. Rio de Janeiro: Forense Universitária,

2009a.

- _____. *Em Defesa da Sociedade*. São Paulo: Martins Fontes, 2002
- _____. *Microfísica do poder*. Rio de Janeiro: Graal, 2009b.
- FREIRE, Marcius. "Sombras Esculpindo o Passado: métodos ... e alguns lapsos de memória no estudo das relações do cinema com a história", in: *Fragmentos de Cultura*, v.16, n.9/10, set-out/2006.
- FRANÇA, Andréa; "O cinema entre a memória e o documental" in *Revista Intexto* nº 19 V.2, 2008
- GODARD, Jean-Luc. *Introdução a uma verdadeira história do cinema*. São Paulo, Martins Fontes, 1989.
- LATOUR, Bruno. *Ciência em ação: como seguir cientistas e engenheiros sociedade afora*. São Paulo: UNESP, 2000.
- LEYDA, Jay, *Films Beget Films*, London, George Allen & Unwin 1964.
- LE GOFF, Jacques. *História e Memória*. Tradução Bernardo Leitão; Irene Ferreira & Suzana Ferreira Borges. Campinas: Editora da UNICAMP, 1990.
- 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.
- MACHADO, Roberto. *Foucault, a ciência e o saber*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar,

2009

- MORETTIN, Eduardo. “O cinema como fonte histórica na obra de Marc Ferro”. In: revista *História: Questões & Debates*, Curitiba, n. 38, ed. UFPR, 2003.
- NIETZSCHE, Friedrich. *Genealogia da Moral: uma polêmica*. Trad. Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.
- _____. *Gaia Ciência*. Trad. Paulo César de Souza. São Paulo, Companhia das letras, 2002.
- NICHOLS, Bill. “A voz do documentário”. In: RAMOS, Fernão Pessoa (org). *Teoria Contemporânea do Cinema, v.2. Documentário e narrativa ficcional*. São Paulo: SENAC, 2005b.
- NICHOLS, Bill. *Introdução ao documentário*. Campinas: Papirus Editora, 2005.
- PARENTE, André. *Narrativa e modernidade : os cinemas não-narrativo do pós-guerra*. Papirus, 2000.
- 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.
- ROCHA, Marília, “O Ensaio e as travessias do cinema documentário”, dissertação de mestrado, UFMG, 2006
- TACCA, Fernando de. *A imagética da comissão rondon*. Campinas: Papirus, 2001.

- TEIXEIRA, Francisco Elinaldo. (org.) *Documentário no Brasil - Tradição e Transformação*. São Paulo, Summus Editorial, 2004.
- VASCONCELLOS, Jorge. *Deleuze e o Cinema*. Rio de Janeiro: Editora Ciência Moderna, 2006.
- WEINRICHESTER, Antonio. *Metraje encontrado: la apropiación en el cine documental y experimental*. Pamplona: Fondo de Publicaciones del Gobierno de Navarra, 2009.

FICHA TÉCNICA DE *SERRAS DA DESORDEM*

Direção e Produção Executiva.....Andrea Tonacci
Roteiro.....Andrea Tonacci (com a colaboração de)
Sydney Ferreira Possuelo e
Wellington Gomes Figueiredo
Produção.....Sergio Pinto de Oliveira, Érica Ferreira
Wellington Gomes Figueiredo
Fotografia e Câmera 35mm e DV.....Aloysio Raulino / Alziro Barbosa
Fotografia e Câmera DV.....Fernando Coster
Som direto.....Valéria Martns Ferro, René Brasil
Cenografia, Figurino e Efeitos.....Arnaldo Zidan
Montagem.....Cristina Amaral
Musica.....Rui Weber
Edição de Som.....Natália Rabczuck
Mixagem.....José Luiz Sasso
Finalização Digital.....Aloysio Raulino

Duração: 135 min
Formato de tela: 1:1.85
Som: Dolby 5.1
Bitola: 35mm