

LUCIANA GIANNINI CANTON

Andrea Tonacci: do Teatro das Verdades às Cenas de
Ficção em *Interprete Mais*, *Pague Mais* e *Serras da Desordem*

Dissertação de Mestrado

São Paulo

2014

LUCIANA GIANNINI CANTON

Andrea Tonacci: do Teatro das Verdades às Cenas de Ficção em
Interprete Mais, Pague Mais e Serras da Desordem

Dissertação apresentada ao Programa de Pós- Graduação
em Meios e Processos Audiovisuais da Escola de
Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo,
para a obtenção do título de Mestre. Área de
Concentração: História, Teoria e Crítica

Orientador: Prof. Dr. Cristian da Silva Borges

São Paulo

2014

Autorizo:

divulgação do texto completo em bases de dados especializadas.

reprodução total ou parcial, por processos fotocopiadores, exclusivamente para fins acadêmicos e científicos.

Assinatura: _____

Data: _____

Canton, Luciana Giannini

Andrea Tonacci : do Teatro das Verdades às Cenas de Ficção em *Interprete Mais*, *Pague Mais* e *Serras da Desordem* /Luciana Giannini Canton. – São Paulo: L.G.Canton, 2014.

101 páginas + anexos : 27 il.

Dissertação (mestrado) – Escola de Comunicações e Artes/USP, 2014.

Bibliografia

O exemplar 1 não pode ser emprestado

Termos de Aprovação

Nome do Autor: Luciana Giannini Canton

Título da Dissertação: **Andrea Tonacci: do Teatro das Verdades às Cenas de Ficção em *Interprete Mais, Pague Mais* e *Serras da Desordem***

Presidente da Banca: Prof. Dr. _____

Banca Examinadora:

Prof. Dr. _____ Instituição: _____

Prof. Dr. _____ Instituição: _____

Aprovada em:

____/____/____

*Documentar entre aspas, claro...
É a ficção que busco, porque, para o filme, ela é mais
“verdadeira” que a realidade que vejo.*

Andrea Tonacci

SUMÁRIO

AGRADECIMENTOS

RESUMO

ABSTRACT

LISTA DE FIGURAS

APRESENTAÇÃO

INTRODUÇÃO	1
CAPÍTULO I: O avesso do teatro é cinema: <i>Interprete Mais, Pague Mais</i>	3
1.1 A máquina-câmera de Victor Garcia	9
1.2 O teatro do mundo de Tonacci	13
1.3 Teatro das verdades, cenas de ficção	19
1.4 Teatralidade e performatividade em <i>Interprete Mais, Pague Mais</i>	21
CAPÍTULO II: O avesso do cinema é teatro: <i>Serras da Desordem</i>	26
2.1 A encenação, sem a dívida com o real	27
2.2 O “ser um outro”	32
2.3 Brecht, Grotowski e Carapiru: um teatro do impossível	36
2.4 <i>Serras da Desordem</i> : uma encenação em falsas elipses de tempo.....	39
CAPÍTULO III: Juventude e maturidade de um cineasta	59
3.1 Presentificação e representação: uma possibilidade de coexistência	60
3.2 “Carapiru sou eu”	62
3.3 Documentar entre aspas: uma outra <i>mise en scène</i>	64
3.4 A <i>mise en scène</i> como moldura da <i>mise en présence</i>	67
CONCLUSÃO	75
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	77
Fichas técnicas dos filmes <i>Interprete Mais, Pague Mais</i> e <i>Serras da</i> <i>Desordem</i>	84

AGRADECIMENTOS

Ao professor Cristian Borges, por ter acreditado em minha pesquisa desde o início, naquele encontro casual no ônibus da USP. Por ter entendido minhas crises e dilemas, e ter tido a paciência de me ver sair delas, serei sempre muito grata. Obrigada por me apresentar os autores e me ensinar a conversar com eles, para que eu pudesse caminhar, com meus próprios pés, naquele território tão desconhecido.

À professora Silvia Fernandes, pela generosidade, carinho e os comentários precisos na banca de qualificação. Suas aulas foram uma bússola naquele meu mar revolto de indefinições. Sua delicadeza e postura investigativa me fizeram acreditar que a academia poderia ser um terreno fértil, excitante e vital, e que as ideias podem ser doces como o seu entendimento.

Ao professor Ismail Xavier, pelo carinho e encaminhamento da minha pesquisa, desde as conversas informais até a banca de qualificação. E pela generosidade de dividir comigo um artigo relacionado à minha pesquisa, elaborado durante semanas em que me vi sendo engolida pela baleia de tantos questionamentos, e que levarei comigo como profundo aprendizado para minha vida acadêmica. Obrigada por me mostrar que as ideias se fazem também na beira da anarquia, do caos, de onde termina o mundo.

E, finalmente, ao meu pai, Manoel Canton Filho, que tanto sonhou ver sua filha mestra. Foi seu carinho e incentivo, ao longo dos anos, que me abriu pouco a pouco as portas do conhecimento. Das vezes que pensei em desistir, você estava ao meu lado me incentivando para tentar mais uma vez. É a você, meu querido pai, que dedico este trabalho.

CANTON, Luciana Giannini. Andrea Tonacci: do Teatro das Verdades às Cenas de Ficção em *Interprete Mais*, *Pague Mais* e *Serras da Desordem*. São Paulo, 2014. 101 páginas. Dissertação (Mestrado em Meios e Processos Audiovisuais) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo.

RESUMO: A presente pesquisa analisa e compara o processo criativo de dois filmes de Andrea Tonacci: *Interprete Mais*, *Pague Mais* (1974-1995) e *Serras da Desordem* (2006), com foco na relação do cineasta com os atores documentados, investigando a questão da encenação, performatividade e teatralidade. No primeiro filme, ao documentar a crise de um grupo de teatro, Tonacci explora a teatralidade inerente à realidade que documenta, resultando em uma presentificação que só existe através de seu registro cinematográfico. No segundo filme, ele encena a vida de um índio com o próprio índio, encontrando na reconstituição da vida do outro uma narrativa essencialmente autobiográfica. A comparação dos dois procedimentos visa ao confronto e a uma possível aproximação entre as diferentes formas de *mise en scène/mise en présence* no ato de filmar do cineasta, bem como a um entendimento das diferentes formas de encenar/presentificar o real no cinema de ficção e documentário.

Palavras-chave: Documentário; Encenação; Performatividade; Teatralidade; Andrea Tonacci.

CANTON, Luciana Giannini. Andrea Tonacci: from the Theatre of Truths to the Scenes of Fiction. São Paulo, 2014. 101 pages. Dissertation (Master in Cinema Studies) – School of Arts and Communications, University of São Paulo.

ABSTRACT: This work analyzes and compares the creative process of two films by Andrea Tonacci: *Play More, Pay More* (1974-1995) and *Hills of Disorder* (2006), focusing on the relationship between the filmmaker and the actors, by exploring the notions of staging, theatricality and performativity. On the first film, while showing the crisis faced by a theater group, Tonacci exposes the teatricality inherent to the reality portrayed, resulting in a presentification that only exists through his cinematic device. On the second film, by enacting the story of a native Brazilian, played by the native himself, he finds on the reconstruction of the life of the other a narrative that is essentially autobiographic. A comparison of the two procedures aims at the confrontation and possible approach of these two forms of *mise en scène/mise en présence* on the very act of filming, through an understanding of the different forms of staging/presenting the real on documentary and fiction films.

Key-words: Documentary film; Staging; Performativity; Theatricality; Andrea Tonacci.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1	Ruth Escobar supervisiona a feitura da máquina-cenário	10
Figura 2	Victor Garcia, na cena do filme em que compara seu cenário à câmera de Tonacci	11
Figura 3a	No idílio de Carapiru, ele sonha seu futuro... ..	40
Figura 3b	... até que chamadas prenunciam os acontecimentos	40
Figura 4	O jovem Carapiru à espreita	41
Figura 5	No corte, o trem se move na direção frontal do espectador	41
Figura 6	O massacre como um sonho do passageiro do trem	42
Figura 7	O jovem índio avista o bebê em meio ao massacre	43
Figura 8	Carapiru corre acompanhado pela câmera, numa referência ao Cinema Novo	45
Figura 9	A primeira cena entre Carapiru e Sydney Possuelo revela dois registros diferentes de interpretação	46
Figura 10	Cenas de ficção: a chegada de Possuelo traz outra camada de encenação ao filme	47
Figura 11	Nesta sequência encenada, a professora ganha um <i>close</i> em sua frase-chave	47
Figura 12	Possuelo e Wellington Figueiredo conversam com Carapiru	49
Figura 13	Na televisão da casa de Possuelo, cena dos índios trabalhando na construção da ferrovia	50
Figura 14	Tonacci é menos feliz quando tenta fazer de sua câmera uma subjéctiva de Carapiru	51
Figura 15	Possuelo e Carapiru assistem cenas de guerra	52
Figura 16	Benvindo encontra a marca de bala nas costas do pai Carapiru	53
Figura 17a	A tentativa de encenar um pensamento de Carapiru	54
Figura 17b	Carapiru se vira logo depois do <i>fade</i> : não existe o momento de subjéctividade	55
Figura 18	O primeiro depoimento de Carapiru para a câmera, sem tradução, fecha o filme	56
Figura 19-21	A <i>mise en scène</i> elaborada da sequência	68
Figura 22	“Você me aguarda aqui, que eu vou chegar de mansinho”, diz Possuelo	69
Figura 23	O elaborado plano para o encontro dos protagonistas	69
Figura 24	Com esmerada <i>mise en scène</i> que mistura <i>travellings</i> e movimento dos atores, Tonacci filma o encontro de Carapiru com Possuelo	70

Figura 25	O contracampo da cena anterior	70
Figura 26	O palco de Tonacci, visto agora de dentro	71
Figura 27	O sistema dos três pontos da cena anterior é mantido aqui	72

APRESENTAÇÃO

Esta dissertação surgiu da vontade de entender o trabalho do ator nos limites da ficção e do documentário. Onde termina o que somos e onde começa o que criamos no terreno da representação? Este foi meu questionamento inicial. Para dar conta da amplitude dessa questão, eu deveria focar minha pesquisa em um ou dois filmes. Depois de muito pesquisar, cheguei ao filme *Interprete Mais, Pague Mais* (1974-1995), de Andrea Tonacci, por alguns motivos: era um documentário brasileiro pouco visto e pouco analisado, por ter sido proibido na época de sua realização; era um documentário sobre um grupo de atores que tentava montar uma peça que tematizava a questão do teatro do mundo; era um documentário sobre a crise desse grupo, sobre o que não deu certo, sobre o avesso do que seria aquela representação. Depois de eleger esse filme, situado no Brasil dos anos de 1970 (apesar de ter sido rodado no Irã e na França), como objeto inicial da pesquisa, eu precisava encontrar um filme que tematizasse de outra maneira a questão dos limites do trabalho do ator no documentário, um filme que colocasse a encenação no centro e que fosse um desafio consistente para minha reflexão. Foi então que, assistindo a vários documentários brasileiros recentes, deparei-me com o monumental *Serras da Desordem* (2006), também de Andrea Tonacci.

Esse filme pareceu configurar o exemplo mais amadurecido da questão dos limites do ator/não-ator no documentário/ficção brasileiros, chegando muito perto do que havia conseguido seu antecessor, o muito estudado *Iracema, Uma Transa Amazônica* (1975), de Jorge Bodansky e Orlando Senna. *Iracema* é o testemunho perfeito desse híbrido entre documentário e ficção, que realiza mais do que um ou outro; em *Iracema*, assistimos à índia que o protagoniza transformar-se através da representação e do percurso da filmagem. Mas o que espanta, em *Serras da Desordem*, é Tonacci ter conseguido o inverso de Bodansky, ao transformar-se através da representação do outro (o índio Carapiru), que permanece protegido por um mundo que nunca será o nosso. Carapiru muda, mas graças ao enigma criado por Tonacci – através da conjunção do binômio “cineasta”/“ator de si mesmo” – ele permanece protegido de qualquer revelação mais profunda. O que *Serras da*

Desordem consegue, no final das contas, é a revelação de si (cineasta) através do outro (Carapiru/ator de si mesmo).

Acabei escolhendo, meio que por acaso, dois filmes do mesmo cineasta, e minha conclusão se tornou a comparação entre seus dois procedimentos, um na juventude e outro na maturidade. Mais do que querer provar algo ou chegar a alguma conclusão definitiva, esta pesquisa quer celebrar a coragem do cinema de Andrea Tonacci em abordar de frente a questão do ator nos limites do documentário e da ficção, analisando suas estratégias e conquistas nesse caminho. Na investigação de si e do outro, o cinema se redescobre quando tem a coragem de adentrar suas verdadeiras razões. Espero, com esta pesquisa, conseguir entender essas razões, me encontrar com elas e trazê-las à tona em forma de discurso.

INTRODUÇÃO

Esta dissertação visa a uma investigação do trabalho do ator/não-ator nos limites do documentário e da ficção. Para tanto, foram escolhidos dois filmes de um mesmo cineasta, que polarizam a questão de maneira a suscitar uma investigação aprofundada de seus procedimentos e de suas consequências.

Muito se tem falado sobre performatividade e teatralidade em relação ao teatro, mas essa discussão parece esquecida quando se aponta para o cinema. Da mesma maneira, estuda-se o limite do documentário e da ficção no audiovisual contemporâneo, mas é raro que a questão da interpretação esteja em primeiro plano. Esta pesquisa nasce da crença de que essas duas discussões devem coexistir no panorama crítico do cinema brasileiro atual.

A eleição de Andrea Tonacci se deu pela originalidade e amplitude de suas escolhas, e por tratar-se de um cineasta que arquiteta mundos quase sempre à margem da cinematografia com a qual estamos habituados. É de particular interesse e urgência o estudo do filme *Interprete Mais, Pague Mais*, pelo fato de ele continuar proibido por Ruth Escobar, a produtora que encomendou o projeto, de 1975 até hoje. O filme não é apenas um precioso documento de uma época, mas é também um documentário que se insere na rara condição de investigador de si mesmo.

Esta pesquisa se inicia com uma análise dos procedimentos de Andrea Tonacci em *Interprete Mais, Pague Mais*, ponderando sobre o que seria uma atitude de *mise en scène* e *mise en présence*, tanto de sua parte, como cineasta, quanto da parte de Victor Garcia e Ruth Escobar, respectivamente diretor e produtora da peça teatral cuja turnê internacional deveria ser documentada. Ao trabalhar com diversos níveis de narrativa (narrativa do documentário, narrativa do ensaio do espetáculo, narrativa da espetacularização do documentário), o cineasta cria um espelho refratário, uma espécie de caleidoscópio em que o ponto de vista é, irremediavelmente, o seu próprio. Ao tomar emprestada de Victor Garcia (que por sua vez a havia tomado de Calderón de la Barca) a metáfora do olho que tudo vê, ele se apropria de um olhar sobre os acontecimentos que originalmente era o de Ruth Escobar, para esmigalhar os pontos de vista previstos e expor a própria performatividade de sua câmera em relação aos eventos filmados. Investigando esses procedimentos, iremos então pensar a questão da

presentificação em oposição a uma suposta “*mise en scène* do documentário”, aproximando-a dos ideais artaudianos e grotowskianos.

Serras da Desordem, também de Tonacci, é o segundo filme analisado aqui, por colocar no centro de seus questionamentos um hibridismo entre documentário e ficção, e por radicalizar a questão dos *não-atores interpretando os próprios papéis*, discussão antiga e muito cara tanto ao documentário quanto à ficção. Essa questão, problematizada no cinema de ficção sobretudo a partir do neorrealismo, está longe de ser esgotada. Ao contrário de *Interprete Mais, Pague Mais*, *Serras da Desordem*, apesar de realizado há menos de dez anos, já foi bastante estudado.

Serras da Desordem e *Interprete Mais, Pague Mais* são quase o avesso um do outro, por suas premissas e conclusões: *Serras* é um filme de ficção que tematiza a encenação do passado de um outro (índio) como modo de chegar até uma narrativa essencialmente autobiográfica. *Interprete Mais, Pague Mais* é um documentário que tematiza o quão encenados seriam os fatos que se desenrolam diante da câmera, envolvendo um grupo de atores de teatro. Nossa intenção, ao analisar primeiro um filme, depois o outro, para enfim comparar as análises feitas, é chegar a um entendimento de como o documentário pode ser mais falso do que a ficção, e como a ficção pode ser mais verdadeira do que a realidade observada/documentada. Verdadeiro e falso são apenas dois lados dessa fascinante questão que permeia, desde sempre, as relações entre o teatro e o cinema. Esta pesquisa, partindo do estudo desses dois filmes, vem colocar em primeiro plano essas relações para tentar entendê-las e chegar a uma possível conclusão.

Capítulo I

O avesso do teatro é cinema:

Interprete Mais, Pague Mais

*Interprete Mais, Pague Mais (Jouez Encore, Payez Encore, 1974-1995)*¹ fomenta uma vibrante discussão sobre a teatralidade inerente a um documentário sobre um grupo de atores. Aqui estou pensando o conceito de “teatralidade” tal como definido por Josette Féral: aquilo que faz com que cada performance “tenha sentido e seja reconhecível dentro de um sistema de referências e códigos determinados” (FÉRAL, 2002, p. 5; tradução minha).

A atitude de Tonacci é logo de cara avessa a documentar uma encenação, ou seja, a de ter uma atitude passiva em relação àqueles códigos, o que resultaria em uma espécie de teatro filmado. Com atitude investigativa focada em construir por si mesmo um sistema de códigos e referências próprio, ele encontra a teatralidade inerente ao que registra com sua câmera, e só através dela. Tonacci, afinado com as conquistas do teatro na época, parece já partir do que Jean-Pierre Sarrazac vai chamar, inspirado em Roland Barthes e Bernard Dort, de uma literalidade:

Contra um teatro onde o jogo estético era *representar* o real, o princípio de literalidade afirma a *presença*, a materialidade dos elementos que constituem a realidade específica do teatro. Desde 1926, Artaud se propõe a romper com o princípio de analogia que, da mimesis aristotélica ao realismo do século XIX, dominava a representação teatral: “Os objetos, os acessórios, os cenários mesmos que estão em cena devem ser entendidos num sentido imediato, sem transposição; eles devem ser tomados não pelo que eles representam, mas pelo que são na realidade”. Uma escolha desta, do sensível contra o símbolo, da superfície contra a profundidade, do corpo contra a alma, se tornou uma aposta maior para o teatro dos anos de 1950 (SARRAZAC, 2012, p. 102; tradução minha).

Interprete Mais, Pague Mais é talvez o primeiro filme brasileiro a tematizar a questão da presença dos atores como realidade sensível, como fez Jacques Rivette ao seguir uma trupe de teatro em *Out One: Noli me Tangere* (1971). O projeto de registro da peça, dirigida por Victor Garcia (1934-1982), já assumia, ele mesmo, essa postura artaudiana do corpo contra a alma, tematizando a questão ao colocar atores nus num *Auto Sacramental* de Calderón de la Barca (1600-1681).

Tonacci enxerga, na crise que afeta a montagem da peça, uma oportunidade de explorar a teatralidade dos acontecimentos “fora de cena” – ou seja, em sua realidade sensível – ao serem transformados em *presença* através de sua câmera. Em lugar da

¹ Existem dois títulos para o filme, captado em Shiraz e Paris em 1974, um em português, outro em francês.

mise en scène, portanto, ele executa uma *mise en présence*: abandonando o campo da *encenação*, para entrar no campo do *acontecimento*, da presença daquelas pessoas, como ocorria no cinema direto. Diz Sarrazac:

Essa reivindicação de literalidade que colocaram anteriormente, nos anos de 1950 e 1960, Dort e Barthes, pode parecer hoje insuficiente. [...] nós esbarramos ainda na objeção segundo a qual o conceito de *representação* não é mais colocado o suficientemente em pauta em Brecht, naquilo que ele implica de derrubada em face desse presente absoluto, esse “mais-que-presente”, de uma pura “*mise en présence*” do teatro. Se, nos anos de 1980 e 1990, uma nova exigência de literalidade e teatralidade se faz necessária, ela se liga a um evento cênico que será nesse ponto pura apresentação, pura presentificação do teatro que apagará toda a ideia de reprodução, de repetição do real (SARRAZAC, 2000, p. 63; tradução minha).

A câmera de Tonacci, portanto, inverte a equação esperada do documentário e *presentifica* o real, indo no caminho oposto ao da *encenação*, ao tornar a figura de Ruth Escobar sua protagonista – não do filme nos moldes do documentário que havia sido encomendado, mas do filme que investiga o poder da câmera em *transformar* o real em *presentificação*, chegando só então à sua teatralidade. É portanto pela matriz artaudiana, que entende o ser na realidade, que Tonacci intui e catalisa a crise do grupo de Ruth Escobar, ressignificando a questão da presença.

Neste filme proibido por Ruth Escobar,² rodado em 1974 e só montado em 1995, Tonacci está preocupado não apenas em documentar a teatralidade inerente do ator; sua câmera é um agente ativo de produção da crise e, conseqüentemente, é também produtora dessa crise. *Interprete Mais, Pague Mais*, coincidentemente ou não, foi também o primeiro longa-metragem brasileiro captado originalmente em vídeo. Tonacci munuiu-se da primeira câmera de vídeo da Sony, com fita de rolo de meia polegada, para então transpor o material captado para 16mm, antes de ser montado em moviola.

Interprete Mais, Pague Mais inicia com a figura imóvel de uma mulher iraniana com dois filhos. Tonacci comenta essa passagem:

² O filme permaneceu por mais de dez anos interdito por Ruth Escobar, que parece não haver gostado de algumas cenas mais cruas do documentário, retratando os conflitos da peça. Para sua exibição exigiu que fosse cortada a cena em que aparece tomando banho com uma amiga em uma banheira. Essa cena foi suprimida na versão que hoje circula. O documentário, em função desses problemas, foi finalizado somente em 1995 (RAMOS e MIRANDA, 2000).

Estava andando pelas ruínas do templo de Persépolis (Shiraz, Irã). Acabara de chegar há poucos dias e saíra com o vídeo para descobrir o lugar onde seria encenado *Os Autos Sacramentais*. Deixei-me levar pelas formas, pedras, pelas sombras, e as imagens esculpidas eram como cinema em alto-relevo pelo sol do deserto. A textura parada das coisas de repente movia-se como uma lagartixa, assumiu vida naquela mulher com as crianças que encontrei estáticas diante do tempo estagnado das pedras. Eram o tempo e história viva que estavam a olhar-me. A mosca podia ser eu (TONACCI, 2012, p. 109).

A mosca a que ele se refere incomoda a mulher. Podemos ver nessa postura inicial de Tonacci uma atitude mais clássica em relação à linguagem documental, de filmar o outro como outro, sem interferir em sua realidade sensível. A mosca é a imaginação de Tonacci, concebendo outro tipo de cinema documental, mais combativo, intrusivo, intrometido e interativo; postura que vai se descortinar principalmente na sequência final do filme.

Em seguida, ficamos sabendo que aconteceram “eventos traumáticos” na passagem pelo Irã; vemos alguns ensaios de Garcia com a trupe vestida de macacões brancos no Palácio das Cinquenta Colunas. Em meio às ruínas, Tonacci filma os ensaios de maneira dinâmica, com movimentos de câmera urgentes, aos quais vai adicionar uma música dissonante. É nessa sequência inicial que tomamos o primeiro contato com o que será o refrão do filme, dito por Antônio Pitanga, que representa o personagem Mundo: “porque esta vida humana não é mais que uma encenação”. A frase de Calderón será a porta de entrada para o filme, no qual Tonacci irá estruturar sua tese para, finalmente, prová-la na sequência final. O fracasso do projeto da trupe é transformado em potência pela inteligência do cineasta, que desmascara a teatralidade inerente às relações dos atores fora de cena. As tensões geradas pela crise reverberam até hoje, na continuidade da proibição do filme por Ruth Escobar. A princípio, é incompreensível que um documento de época tão importante ainda esteja represado dos olhos do público. Ao entender a atitude de Tonacci, entenderemos o poder do alcance de sua reflexão.

Ruth Escobar já era uma empreendedora de destaque nos palcos brasileiros em 1974, tendo realizado várias montagens importantes e duas parcerias históricas com o encenador argentino Victor Garcia: *Cemitério de Automóveis* (1959), de Fernando Arrabal, montada em 1968, e *O Balcão* (1955), de Jean Genet, encenada em 1969. Ambas as peças se caracterizavam pelo rompimento radical do espaço cênico e pela

relação mais direta dos atores com o público. Como explica Eder Sumariva Rodrigues:

Arquitetada a partir das propostas do teórico francês Antonin Artaud (1896-1948), essa nova estética teatral pode ser definida como uma mistura de “confusão, o humor, o terror, o acaso e a euforia” [...]. Neste sentido, Arrabal propõe uma experiência cênica que faz o espectador imergir no espetáculo, com o objetivo de fazer o público refletir sobre o comportamento humano [...]. A partir da combinação desses textos dramáticos do Teatro Pânico, juntamente com a irreverente direção de Victor Garcia, *Cemitério de Automóveis* tornou-se um significativo espetáculo na historiografia do Teatro Brasileiro devido às propostas de transformação espacial, projetando um novo modelo de interpretação. Para o crítico Sábado Magaldi, o espetáculo possuía um “desempenho liberto da dicção realista, o desenvolvimento antipsicológico dos conflitos, a violência física e as evoluções acrobáticas punham, diante de nós, um universo inédito, cujos paralelos teóricos parecem irmanar-se ao ritual artaudiano ou mesmo grotowskiano” [...]. As palavras do crítico apontavam para um trabalho interpretativo que explorava o corpo como comunicação entre palco-plateia, fugindo do método stanislavskiano e brechtiano, modelos vigentes na década de 1960 no Brasil (RODRIGUES, 2010, p. 70).

A parceria de Escobar e Garcia fez, portanto, avançar o modelo stanislavskiano e brechtiano, ao propor o resgate de Artaud e ao incluir as experiências de Grotowski.

A afinidade entre Garcia e Genet certamente decorre, em certa medida, do fato de ambos, por influência direta ou não, estarem próximos de Antonin Artaud, parecendo traduzir-lhe ideias, visões e intenções fundamentais. Todos os três são expoentes de um teatro irracional “pré-lógico”, selvagem, “primitivo”, anárquico, sadomasoquista, “cruel”, destinado a, segundo as palavras de Artaud, purificar os espectadores de seus impulsos destrutivos (RODRIGUES, 2010, p. 77).

Ao demolir parte de seu teatro para encaixar o cenário vertiginoso em forma de cilindro, Escobar e Garcia construíram uma estrutura de vinte metros de altura em espiral. Depois de endividar-se e demitir o cenógrafo, e contando ainda com a ajuda de Sábado Magaldi para convencer Garcia a não desistir da montagem uma semana antes da estreia, a primeira apresentação do espetáculo acontece em 1969, com um elenco de quarenta pessoas e três horas de duração.

Para o crítico Yan Michalski “*O Balcão* é o primeiro espetáculo brasileiro que constituiu, segundo tudo leva a crer, uma inovação radical de âmbito mundial na concepção do espaço cênico” [...]. Além de ser uma importante revolução espacial cênica, *O Balcão* foi um imenso sucesso de bilheteria, “no segundo dia de espetáculo, com duas sessões, os ingressos se esgotaram tão logo a bilheteria se abriu”(RODRIGUES, 2010, p. 81).

É nesse panorama efervescente de um teatro calcado, por um lado, na revolução da arquitetura cênica e, por outro, na influência direta de Artaud e Grotowski, que podemos pensar a parceria seguinte, cinco anos mais tarde, de Escobar com Garcia: *Os Autos Sacramentais*, compilação de textos de Calderón de la Barca. É notável também a vinda de Grotowski ao Brasil em 1974, trazido pela própria Ruth Escobar. As ações de Grotowski são pautadas não mais em textos, mas em cantos ancestrais vindos de diversas partes do mundo. Através do canto, os atores seguem uma partitura cênica de movimentos marcados, sem concatenação lógica; a lógica é a da experiência cênica, guiada pelo canto. Essas ações, tais como os *happenings* muito em voga nos anos de 1960, acontecem e terminam, sem desejar se constituírem como peças de teatro; elas realizam, de outro ângulo, as intuições de Artaud. A vinda de Grotowski, exatamente um mês antes da partida da trupe para o Irã, torna mais claro o entendimento do discurso de Escobar contra Garcia, pois é no ator que Grotowski enxerga a renovação do teatro. Diz Grotowski, em sua tese sobre o Teatro Pobre, em 1959: “Devemos visar a descoberta da verdade em nós mesmos, arrancar as máscaras atrás das quais nos escondemos diariamente. Devemos violar os estereótipos de nossa visão de mundo, os sentimentos convencionais, os esquemas de julgamento” (apud GLUSBERG, 2009, p. 34).

1.1 A máquina-câmera de Victor Garcia

Victor Garcia voltara ao Brasil em 1974 trazendo ao Teatro Municipal de São Paulo sua montagem de *Yerma* (1934), de Federico García Lorca. Escobar teve a ideia de montar os *Autos Sacramentais*, sob a direção dele, para o Festival de Shiraz, no Irã, excursionando em seguida pela Europa, e convidou Andrea Tonacci para documentar a turnê.

Com tradução de Carlos Queiroz Telles, os textos foram divididos em duas partes: “na primeira, *A criação do mundo, A criação do homem e O casamento da alma e do corpo*; na segunda, *O grande teatro do mundo e O mistério dos mistérios*” (SOUZA, 2003, p. 148). A máquina-cenário concebida por Garcia representava a íris fotográfica/olho de Deus que tudo vê:

Dia 3 de agosto: vamos à *Folha de S. Paulo*, onde a máquina-cenário está sendo construída. É praticamente o diafragma de uma máquina fotográfica. Essa máquina diafragma tem movimentos constantes: as pazinhas, que abrem e fecham o diafragma, abrem e fecham nossa máquina-diafragma-cenário. Victor nos imagina pulando de pá em pá, acompanhando o ritmo do movimento desse diafragma. A máquina começava bastante inclinada e, no final do espetáculo, quando o Homem corre para seu destino eterno, a máquina devia ficar completamente na vertical, aberta, diafragma aberto para o Homem na sua busca de Deus. Nessa máquina-cenário, espécie de estrutura metálica onde os atores podiam atuar em diferentes níveis de altura, realizando movimentos de acordo com o ritmo da máquina, Victor Garcia propôs ao elenco o nu como forma estética para criar impacto no público. Esta estrutura tinha como objetivo contrapor o texto que abordava sobre a morte e a ressurreição de um homem (plano religioso); quanto à máquina, representou o avanço tecnológico (plano terrestre) (RODRIGUES, 2010, p. 9).

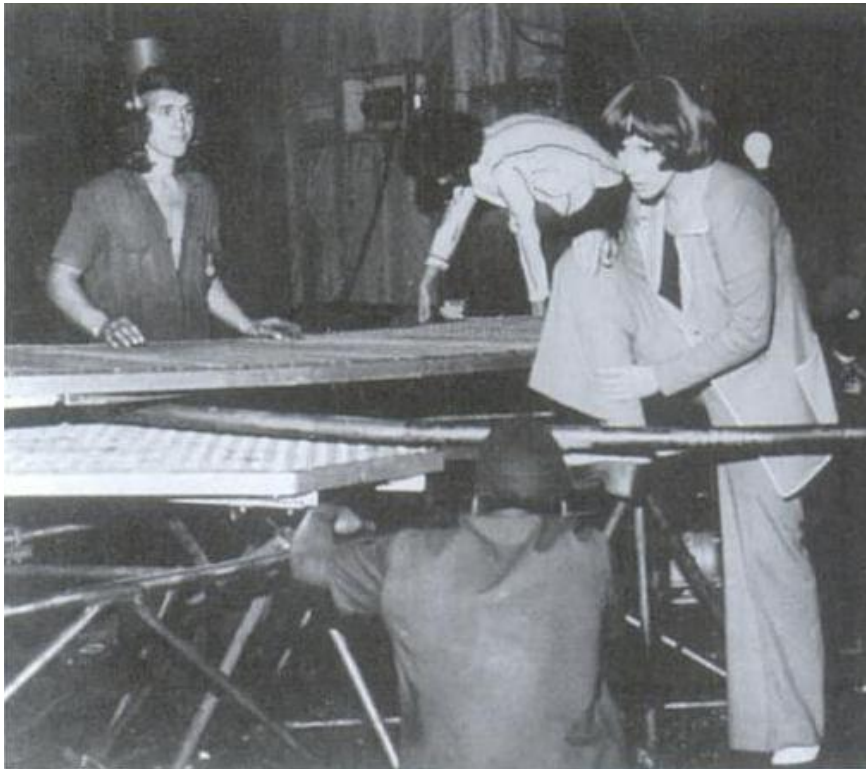


Fig. 1. Ruth Escobar supervisiona a feitura da máquina-cenário.

O próprio Victor Garcia, numa das cenas principais de *Interprete Mais, Pague Mais*, compara a sua máquina-olho à câmera de Tonacci, fazendo um gesto da íris ao redor de seu olho. Ele diz, em francês:

Eu tenho necessidade de um momento onde haja um estado de grandiosidade como mistério, e não quero ninguém em cima do disco, eles estão atrás. Mas o espectador é como a máquina daquele senhor [aponta para a câmera], onde nós olhamos os personagens lá dentro, é uma perspectiva. [...] No momento em que o disco se abre o máximo possível, [...] e se levanta, não há ninguém (apud SOUZA, 2003, p. 148; tradução minha).

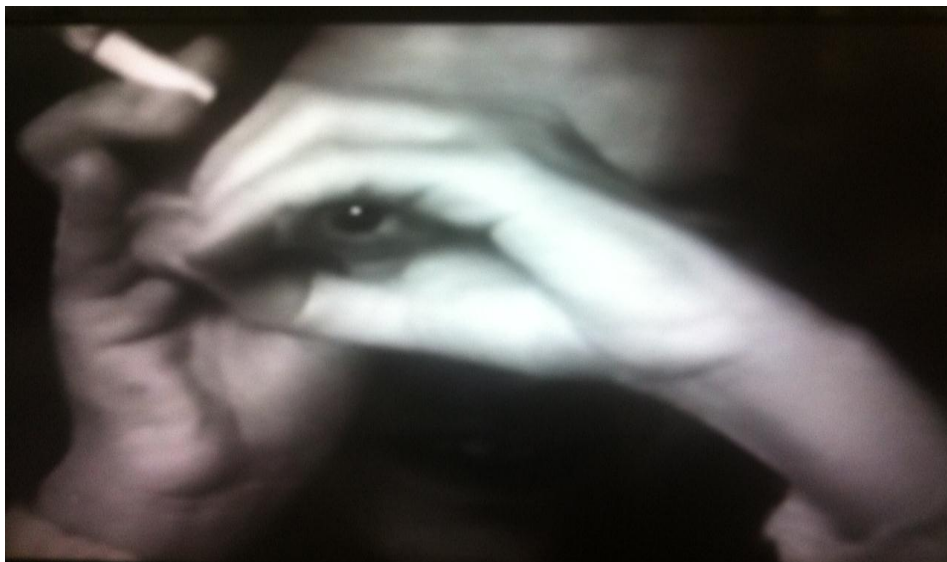


Fig. 2. Victor Garcia, na cena do filme em que compara seu cenário à câmera de Tonacci.

Encenador brilhante na ocupação dos espaços, propondo cenários como engenharias do mundo, Garcia encontra em sua máquina-olho a metáfora perfeita para o olho de Deus, que tudo vê. A máquina-cenário chegou a ser testada no Brasil e funcionou, mas foi extraviada, chegando apenas cinco dias antes da apresentação em Persépolis, em 21 de agosto de 1974. O equipamento apresentou falhas após ser dividido para o transporte. Além disso, os atores tinham medo de se posicionar a quinze metros de altura do chão e, quando as lâminas se movimentavam, havia perigo real de acidente. Depois de várias tentativas malsucedidas de consertar a engrenagem, restava a Garcia apostar na força da nudez dos atores, censurada pelas autoridades iranianas, que avisaram que, “com os personagens nus, não haveria espetáculo” (RODRIGUES, 2010, p. 98).

Sem suas duas principais armas, Garcia foi acusado de diretor amador e a montagem nunca chegou a acontecer conforme previsto. Depois, rumou a Paris, onde não houve nenhuma apresentação, apenas tentativas sucessivas de consertar a máquina. Em Veneza e Portugal, a peça conseguiu ser encenada, contando apenas com a nudez dos atores e sem cenário algum. No documentário, Tonacci só acompanha o grupo no documentário até a França. Ainda no Irã, Ruth Escobar inicia a polarização do grupo contra Garcia, argumentando que os cenários monumentais de Persépolis, cidade sagrada dos iranianos, poderiam substituir a máquina-cenário e criar um espetáculo inesquecível. Garcia é irredutível e o resultado dos atores encenando com o macacão branco, sem o cenário, é catastrófico. Segundo o *The Teharn Journal*, de 24 de agosto de 1974:

Em um dos piores fiascos que o Festival de Artes do Irã jamais sofreu, o diretor argentino Victor Garcia ficou nu na noite passada, mas não da maneira que imaginara. “Autosacramentales”, cotada como o principal evento do festival, resultou apenas em um desastre completo, quando o cenário que Garcia tinha trazido falhou. O temperamental diretor é conhecido pelos seus cenários elaborados. Esse ano, a versão do Genesis, escrita por Calderón de la Barca, deveria ser apresentada num enorme aparato construído como o diafragma de uma câmera. Atores teriam atuado nas sete asas que abriam e fechavam. Infelizmente, a máquina foi danificada no momento do transporte, e engenheiros não conseguiram fazê-la funcionar a tempo para o festival. Sem isso, a arte de Garcia ficou nua. Ele só tinha os atores para trabalhar e o cenário de Persépolis como pano de fundo, e ele falhou em criar uma peça de teatro. Para piorar, a nudez que ele queria – a dos atores – lhe foi proibida. Com essas suas duas marcas registradas – máquinas e nudez – retiradas da peça, Garcia rejeitou a responsabilidade por ela e anunciou que não estava mais no festival. E não foi nenhuma maravilha; “Autosacramentales” seria uma desgraça até para um diretor amador. Garcia nem apareceu para a entrevista de imprensa na manhã seguinte, e deixou sua produtora, Miss Escobar, segurar o rojão. Ela não comentou as ideias artísticas ou os resultados da peça, mas defendeu o diretor que levara para o Brasil seis anos antes. “Eu tenho plena confiança no gênio do Sr. Garcia”, disse, “e vou continuar trabalhando com ele no futuro com prazer. Quando nós aceitamos fazer a peça ontem à noite, corremos um risco, mas eu amo correr riscos” (RODRIGUES, apud FERNANDES, 1985, p. 179; tradução minha).

O filme se desenrola então em Paris, seguindo a trajetória de Escobar, que tenta obter patrocínio de um produtor francês, que lhe diz, “*alors jouez encore*” (então, interprete mais), de onde vem a frase que intitula o filme: *Jouez Encore, Payez Encore*, que significa algo como “interprete mais, que eu pago mais”. O tema do dinheiro paira sobre o filme como uma ave de mau agouro, primeiro na figura do produtor francês, e depois na de Escobar, no final do filme, quando ela veste sua persona de produtora e desqualifica o trabalho do grupo de atores como “um testemunho morto... e eu ainda financio”. O produtor francês é irredutível aos encantos da Ruth produtora, e a partir de então se instaura um clima de melancolia e impasse, em cenas de tentativas de reparo da máquina e diálogos em que Garcia se mostra mais uma vez irredutível. Tonacci vai contrapondo a figura introspectiva e inflexível de Garcia à postura primeiramente paciente, em seguida questionadora e, por fim, explosiva de Escobar.

1.2 O teatro do mundo de Tonacci

Dois globos se abrem no início de *O grande teatro do mundo*, auto sacramental de Calderón de la Barca. Diz o autor que, em um dos globos, haverá “um trono de glória e, nele, o AUTOR sentado; no outro haverá duas portas: um berço pintado numa e, na outra, um ataúde” (DE LA BARCA, 1988, p. 24). No globo celeste está Deus, o AUTOR da peça, que irá denominar os personagens para os atores, que representarão ao longo da peça seus papéis mediados pelo diretor do espetáculo, o MUNDO. O mundo coordena como cada personagem vai atuar no teatro da vida. Terminada a peça, o globo terrestre se fecha, e os personagens comentam sua posição transitória.

Ismail Xavier, em artigo escrito após a qualificação do presente trabalho (XAVIER e CANTON, 2012, p. 16-33), ponderou que a crise do homem com Deus, preocupação importante da arte barroca, está no centro das questões dos autos de Calderón. Ele discorre, nesse trecho do artigo, sobre como Tonacci tem uma postura oposta ao barroco de Calderón:

Aqui e agora, projeta sobre a experiência em foco uma dimensão de teatralidade instaurada exatamente por um olhar que, ao contrário do divino, é contingente, instável, concomitante à experiência com que se defronta e recolhe, não para alçá-la ao plano eterno da verdade, mas para inseri-la no arquivo incerto de uma memória inscrita no tempo e entrelaçada ao conflito dos homens.

Ao definir o olhar de Tonacci como instável e concomitante à experiência, Ismail fala da teatralidade instaurada por esse olhar. Nesse sentido, Tonacci está afinado com o próprio olhar de Garcia, que também deseja o confronto com o texto no território do humano. Garcia não vê a separação de Deus como problema, como encarado pelo homem da época do Barroco; o problema está dado fisicamente no espaço cênico, com a concretude de seu cenário-metáfora. A nudez dos atores seria mais uma prova de que a solução deste mundo estaria no próprio mundo, não fora dele. Garcia estava neste ponto muito afinado com as conquistas do Living Theater da década anterior e do teatro ritual de Grotowski.

Com a máquina-diafragma do cenário parada, entra em cena a máquina-câmera de Tonacci. Ele enxerga na crise a verdadeira oportunidade de ter um filme.

Olho de Deus, o diafragma é absoluto em seu recorte do mundo. Tonacci chega a instigar a crise com sua câmera. Sua atitude é atenta, aguda e sempre distanciada dos eventos que documenta. É na montagem que ele vai encontrar o discurso do filme, contrastando os ensaios de Shiraz com a crise da trupe na França. Nesse contraste de teatralidades instaurado pela montagem, a encenação/ensaio da peça ganha status de comentário e prova de sua teoria. Se Escobar parece ter a atitude de instaurar a “peste” de onde advém o verdadeiro teatro, como quis Artaud, ela mesma será deflagrada como farsa de encenação pelo grupo e, finalmente, por Tonacci.

Escobar é, dentro de todo esse conflito, aparentemente a protagonista única de Tonacci. Do ponto de vista dela, o teatro deve existir no ator e não na engrenagem de Garcia. No momento em que o encenador está nu, e a atriz e produtora, munida de sua arma poderosa de contestação e argumentação de líder, provoca o caos, dinamitando as relações do grupo, Tonacci parece encontrar o clímax ideal para o seu filme. Explorando os diferentes lados da atriz, amante, produtora, ativista de teatro, ele acaba por render uma homenagem ímpar à sua personalidade, ao expor suas contradições e até mesmo um ponto de vista oposto ao dela. É uma pena que a exibição do filme esteja proibida até hoje, pois trata-se de um documento vivo de seu ativismo como produtora, além de constituir um retrato multifacetado de uma época e da figura fluida, quase intangível e não menos importante de Victor Garcia.

Numa cena que funciona como um alívio em meio à crise inevitável, Ruth Escobar está com Maria Rita Costa e Seme Lufti na cama, todos rindo muito, havendo no ar um erotismo pungente e lúdico, como se estivessem sob efeito de álcool ou alguma droga. Escobar parece liberta de sua persona de produtora, e atende ao telefone com certa irresponsabilidade. Ao ouvir uma suposta notícia de que Victor Garcia teria ido embora, ela ri descompassada, acompanhada pelos outros. Essa sequência serve de contraponto em um filme marcado por tensões e insolubilidade. Tonacci faz um retrato pungente de Escobar, um raio X de suas várias personas, públicas e privadas. Entretanto, daquela época até hoje, os ânimos demoraram a se arrefecer, e a exposição da crise continuou sendo vista por ela como algo negativo. Tonacci, nesta entrevista, descreve bem sua dificuldade em terminar o filme e exibi-lo:

Me mudei de São Paulo para o Rio para fugir dela na montagem. Não queria a presença dela, não era sobre ela que eu estava fazendo o filme. Essa era a condição, não ser sobre ela. Documentei o grupo, as relações, não era sobre a peça com ela. E

tive problemas. Quem salvou esse filme foi o Paulo Emilio. Ele exibiu filmes brasileiros nas aulas, um dia ele foi exibir o meu filme e a Ruth mandou a polícia, porque ela não queria a exibição. A sorte ou azar é que tinha uma cópia de um filme do André Luiz Oliveira, e levaram o filme dele em vez do meu. Paulo Emilio sumiu com a cópia, escondeu na casa dele e ficamos sem saber do paradeiro da cópia. Um dia eu recebo um telefonema, era 1980 e pouco, e a Lygia Fagundes Telles me liga, dizendo que encontrou um pacote com um bilhete do Paulo Emilio para mim. O Paulo Emilio salvou o filme... [Entrevistador: Mas era a versão mais longa?] Era, existe a versão integral, que foi remontada. Tive de concordar com ela em tirar duas cenas para poder ter acesso ao negativo, que ela sequestrou. A fita de vídeo também desapareceu. Bem, eram cenas inconvenientes para ela e eu retirei, mas fiquei com os negativos, que não mando nem para a Cinemateca. Mas eu tenho de dizer que, antes de ver, ela não interferiu. Queria ver, antes de pronto, mas não viu. Acho que o documentário permite eu me inserir na situação. Você pode estudar, mas, quando está filmando, você não sabe o que acontecerá – é um primeiro e último encontro com o entrevistado (apud CAETANO e col., 2005, p. 1).

Na cena final do filme, o grupo, abalado pela inflexibilidade de Garcia e por seu apego à máquina, continua ensaiando, tentando encontrar uma saída prática para a crise. Dois meses se passaram e nada de uma solução. É quando Escobar convoca uma reunião no palco, manda abrir a cortina (pois assim ele estaria iluminado) e pede para Tonacci filmar. Ela inicia um monólogo que logo irá revelar a temperatura explosiva da situação, inicialmente falando sobre o conteúdo da peça, que em pouco tempo se revela uma crítica feroz ao trabalho individual e coletivo dos atores. Independente da máquina, afirma que “isso está uma merda”, que não pode colocar aquele trabalho em cima da máquina. Victor Garcia a princípio está presente, embora Tonacci nunca o enquadre, mantendo a câmera em Escobar. Garcia afirma em *off*, retrucando: “*a mi, no me hables de esta manera*”. Percebemos, em seguida, que Garcia foi embora, pois as falas, que antes se dirigiam a ele, agora apenas lhe fazem referência. Escobar salvaguarda Garcia em todo seu ataque ao que está sendo feito na sala de ensaio. É quando a figura dele desaparece que ela toma o primeiro plano, tendo plena consciência do registro da câmera. Mas seu “plano de filmagem” é desmascarado por seu assistente Carlos Augusto Strasser:

Strasser – O André [sic] tá filmando... você está fazendo um numerozinho.

Ruth – Eu não estou fazendo numerozinho nenhum.

Strasser – Você queria abrir a luz daqui para o André poder filmar.

Ruth – Eu abri a luz de cima.

Strasser – Então, você queria abrir a luz de cima para o André poder filmar.

Ruth – Até o tempo que for necessário.

Strasser – Então, você está dando um showzinho à parte pra testemunhar.

Ruth – Exatamente, até para passar em cadeia.

Strasser – Exatamente, você vem com um padrão.

Ruth – Eu quero passar em cadeia. Isto é um testemunho vivo. O que aconteceu até agora foi um testemunho morto.

Strasser – Você vai ganhar muito dinheiro com isso.

Ruth – Vamos tirar o dinheiro da jogada, tá?, Carlos Augusto.³

Aqui, o dinheiro surge novamente como refrão do filme. “Interprete mais que eu pago mais” é a postura do produtor repetida aqui, agora por Escobar. Essa passagem é muito expressiva e mostra claramente a visão equivocada que a produtora tem da figura de Tonacci. Ela o vê como um repórter de televisão ou como um cinegrafista de um filme institucional. Esse degrau de entendimento que separa Escobar de Tonacci, sobre o poder e o alcance da câmera, é o trampolim para que o cineasta possa sobrevoar de vez aquela situação e retratar aquele grande “Teatro do Mundo”.

Strasser, que deveria ser o fiel aliado da produtora, permanece calado a maior parte do filme e mostra-se uma figura alerta intelectualmente, mas sempre à sombra de Garcia nas discussões e impasses. Ele parece incorporar, agora, junto com o mediador Pitanga, o que restou de racionalidade no caos que se instaura. Escobar reclama da falta de carne e presença dos atores.⁴ É então que Maria Rita Costa, a VIDA na peça, surta e catalisa todo o emocional há muito represado pelo grupo. Em contraste com a postura manipuladora de Escobar, a ingenuidade de Costa, que grita “Eu não aguento mais!”, leva-a a contrapor-se à figura de Garcia:

Ele [Victor] nunca esteve presente, uma vez sequer na vida dele, nunca... nesses quatro meses [...] Isso é uma porra, eu não fico nessa merda mais, eu vou embora, eu não sou louca, eu não estou a fim de enlouquecer, eu não fico aqui... esse palhaço...

Costa cai na armadilha de Escobar e, por oposição, traz um teatro como imaginado por Artaud, com sua peste, pulsional, o teatro que só pode advir de uma crise profunda nos sentidos. Outros atores, como Alice Gonçalves e Jura Otero,

³ Transcrição minha feita a partir do filme.

⁴ Vale lembrar que ela não atuava nesta produção, e que chegou a fazer o papel de MORTE, mas desistiu, um pouco pela nudez, um pouco pelo risco envolvido com a máquina.

também choram (BRITTO, 1996, p. 168). A combinação de Escobar, como grande AUTORA da peça, e de Tonacci, como o encenador que cria o MUNDO cinematográfico, revela-se agora explosiva em seu antagonismo. Ao contrário do teatro do mundo de Calderón, Tonacci não está subordinado a Escobar; ele é, ao mesmo tempo, AUTOR e MUNDO. Ao arrancar Escobar de seu globo celeste e jogá-la no seu teatro como apenas mais um personagem, Tonacci reivindica sua postura, eternizando-a com a pá de cal da permanência cinematográfica. É a vitória de um teatro do mundo cinematográfico, cujos personagens irão lamentar apenas quando não pertencerem mais a este mundo. Se Escobar proibiu o filme durante tanto tempo (e hoje seus herdeiros continuam a fazê-lo), é por não perdoar que Tonacci a tenha transformado num simples personagem daquele mundo, destronando-a de seu papel de figura central.

Outras figuras que merecem destaque são Leina Krespi, sempre em silêncio no filme. Ela fazia o papel protelado por Escobar, o da MORTE. É ela quem está interpretando nos ensaios de Shiraz quando Tonacci corta, pela primeira vez, a sequência da crise, num claro comentário e reforço de sua perspectiva. Estamos de volta ao Palácio das Cinquenta Colunas, onde Krespi diz “... vida/morte/vida”, fala seguida pela de outro personagem, visivelmente escolhido a dedo por Tonacci, que recita: “Já que está declarada essa guerra nesta casa, que ela não se transforme numa tragédia infeliz. Entre o bem e o mal rivais não me atrevo a decidir qual será o meu herdeiro”. A agitação é grande, outros atores falam, uma atriz cai. Voltamos para o grupo em Paris. Os atores choram, se abraçam, se dispersam. Escobar ainda administra a crise, tentando manter a posição de dona da verdade. Ouvimos a voz dela em *off*: “Vê, Victor Garcia está enlouquecendo as pessoas”. Strasser, frio, mas tentando um tom conciliador, comenta que as pessoas não têm estrutura. É quando Pedro Veras se inflama contra a postura dele:

Vai tomar no cu, Carlos Augusto. Agora sou eu que vai dar show, que merda. Pessoa não tem estrutura, porra? Pessoa não tem estrutura no teu cu! [...] Tão vendo o que está acontecendo, e tão pensando em estrutura. No seu cu! Ninguém tá pagando pecado que nem tu, não, que diz que é santo e tá pagando pecado nessa terra, vai tomar no seu cu.

Veras inverte novamente o status do grupo contra Escobar, e agora contra Strasser, defendendo Costa e o restante dos atores contra a postura superior deste. A

suposta “estrutura emocional” pode remeter também à estrutura do cenário, sempre ausente e problemática. Veras explode contra a atitude altiva e fria de Strasser. Ele se apropria das palavras de Strasser contra Escobar, dizendo “agora sou eu que vai dar show”, desmascarando o embate entre o calculado e a pulsão vital, entre o programado e o acontecido/que está acontecendo. Antes dele, no meio do caos instaurado, também uma atriz já tinha se revoltado contra a câmera de Tonacci: “Pega essa câmera, põe essa câmera pra puta que pariu, vem cá menino, pega essa câmera põe pra lá, acabou a câmera”.

Alternando novamente a cena em Paris com as cenas de ensaio em Shiraz, Tonacci mais uma vez desmente Escobar, ao revelar os atores no Irã como um testemunho vivo do projeto da peça, e não o testemunho morto apregoado por ela. Antônio Pitanga, que interpreta o MUNDO/diretor, é o próximo na montagem de Tonacci a falar, durante o ensaio em Shiraz, cantando e narrando:

Iê, iê, olha lá... Ouvi o pregão do mundo, vai... já te falei...
passarei ao teatro das verdades, pois essas foram cenas de ficção.
Quando o homem recebe uma fortuna, tenta guardá-la feita sua sorte; mas quando menos espera, tudo perde. Assim, um berço em pé recebe o homem, e o berço caído é sua tumba; viver, ser feliz, tumba... eu me despeço.

1.3 Teatro das verdades, cenas de ficção

É Antônio Pitanga quem traz de maneira clara a questão performativa como ela é pensada originalmente por J. L. Austin (apud HALL, 2000, p. 184), afirmando a palavra enquanto ato. Ele diz, sugerindo que Strasser tome a direção dali para frente do grupo: “Eu quero continuar, com o Carlos Augusto [...] mas a partir do momento que eu estou falando aqui, Ruth. Eu não tô falando antes, eu tô falando a partir de agora”.

Pitanga será a voz da ponderação, ao tentar amansar Escobar ao longo de toda a cena. Ele é o alter ego legítimo de Tonacci, o que entende a postura do cineasta e os papéis que ali estão dados. Querer continuar é talvez a única saída possível para o impasse; é a postura mediadora oposta à postura intempestiva da produtora. Tonacci encontra em Pitanga um precioso aliado, e é a ele que dá a fala final do filme, na qual o ator desmascara o entendimento mútuo de ambos em relação a todo aquele “teatro”, falando diretamente para a câmera: “Andreaaa...”.

Continuando o paralelo entre a peça de Calderón e o filme, é nesse momento que se inicia o teatro das verdades, fora do filme, com a continuidade da excursão da trupe, da qual Tonacci não participa mais, e a conseqüente proibição do filme. “Pois essas foram cenas de ficção”: a fala do diretor/MUNDO/Pitanga ecoa e redimensiona o filme documentário. Cenas de ficção? Que ficção é essa? A ficção montada pelo AUTOR/Deus/Tonacci a partir de eventos “reais”?

A questão central que se coloca ao final do filme é se os eventos retratados por Tonacci constituiriam um “teatro das verdades” ou “cenas de ficção”. A resposta é que, a partir do momento em que a câmera capta tais “cenas”, ela as transforma, através da instauração de sua teatralidade, em narração/ficção. Se a narrativa vem sempre carregada de algum elemento de ficção, ela nada mais faz do que revelar essa teatralidade, cujo avesso seria a realidade fora da cena do filme, seu teatro das verdades. Assim, ao assumir, através da montagem, o papel de “olho que tudo vê/DEUS” e “encenador deste MUNDO”, Tonacci instaura a reversão, tomando para si o papel tornado disponível de AUTOR (antes, Escobar), em contraponto fílmico aos PERSONAGENS (grupo e Escobar). Tonacci só é AUTOR quando transforma sua produtora em PERSONAGEM. Ao criar cenas de ficção a partir do que foi

documentado, Tonacci tem a lucidez de apontar o teatro das verdades para fora do filme, fazendo a teatralidade ressoar para além da diegese, empurrando os limites do aceitável e desejável no formato de seu documentário.

Interprete Mais, Pague Mais sobrevive à prova do tempo como um retrato pungente do fazer teatral dos anos de 1970, mas, também, como um problematizador da própria arte de se retratar o real pelo cinema. É na crise que o teatro fica exposto, como tematizou Artaud (2006, p. 3). Assim, no *gran finale*, em que os atores da montagem não atuam, ou atuam como eles mesmos, Tonacci cria uma cena que é o inverso da cena teatral, colocando em primeiro plano a questão do ator como presença que se afirma enquanto ato.

1.4 Teatralidade e performatividade em *Interprete Mais, Pague Mais*

Féral observa que “a teatralidade é o resultado de um ato de reconhecimento por parte do espectador” (FÉRAL, 2002, p. 10). Ela entende que a performatividade está sempre inscrita na teatralidade. Enquanto a teatralidade é o que faz a performance reconhecível e significativa através de um conjunto de referências e códigos, a performatividade, segundo Féral, “encontra-se no cerne do que faz qualquer performance única cada vez que é performada” (FÉRAL, 2002, p. 5). Quero defender aqui que Tonacci, ao abordar diretamente as duas noções no filme, não privilegia uma em detrimento da outra; nem tenta harmonizar essas duas vertentes. O que ele faz é confrontar a teatralidade de Escobar com a performatividade das reações dos atores que irão se opor a ela.

Performativo é o ato de realizar algo enquanto se enuncia esse algo, noção que surgiu nos anos de 1950 para tratar dos atos performativos da fala. Quem definiu o termo foi John Austin, partindo da teoria pragmática de Wittgenstein, como uma palavra ou frase que realiza algo de fato ao ser enunciada. Como explicou Teresa Mendes Flores:

Estes enunciados não descrevem nenhum estado de coisas, mas realizam qualquer coisa ao serem pronunciados e pelo fato de o serem. [...] Os exemplos típicos: “Declaro a sessão aberta”, proferido pelo presidente da mesa num congresso; “Sim” (aceito esta mulher como minha fiel e legítima esposa), proferido pelo noivo na cerimônia matrimonial; “Nomeio esta ponte ‘Ponte Vasco da Gama’”, pronunciado pelo Ministro das Obras Públicas ao cortar a fita; “Prometo telefonar-te amanhã”, proferido, por exemplo, entre dois amigos. Estes enunciados não informam ou descrevem a declaração de abertura da sessão do congresso, o que alguém disse num casamento, nem sequer informam sobre um telefonema. Eles realizam efetivamente (sob dadas condições) a abertura da sessão, o casamento e a promessa em causa. São num sentido forte verdadeiros atos (FLORES, 1994, p. 3).

Richard Schechner, importante pesquisador dessa questão, mapeou a origem e o desenvolvimento do termo performativo, lembrando a frase do coveiro de Hamlet ao falar do suicídio de Ofélia: “*An act hath three brunches – it is to do, to act, to*

perform” (SCHECHNER, 2006, p. 167).⁵ Diz Schechner: “O coveiro divide a ação entre seus atributos físicos (*‘do’*), seus aspectos sociais (*‘act’*), e suas qualidades teatrais (*‘perform’*)” (SCHECHNER, 2006, p. 167; tradução minha).

Quem reivindica definitivamente a questão do performativo e a coloca no centro da discussão do teatro contemporâneo é a mesma Josette Féral, em 1985, em seu ensaio “Performance e teatralidade, o sujeito desmistificado” (FÉRAL, 1985, p. 28-35). Ela sublinha que a performatividade é responsável por aquilo que torna uma performance única a cada apresentação e lança então, mais recentemente, o conceito de “teatro performativo”, colocando a ênfase na realização da própria ação performática e não em seu valor de representação (FERNANDES, 2011, p. 11-23).

No cinema, o termo foi associado ao documentário, a partir da década de 1990, por Bill Nichols, que, ao descrever os vários tipos de documentário, define assim o modo performático, no qual o cineasta é participante: “Esse modo de documentário enfatiza o aspecto subjetivo ou expressivo do próprio engajamento do cineasta com seu tema e a receptividade do público a esse engajamento. Rejeita ideias de objetividade em favor de evocações e afetos” (NICHOLS, 2005, p. 63).

Interprete Mais, Pague Mais trata diretamente a questão da performatividade, mas não chega a ser um “documentário performático”, tal como descrito por Nichols. Não é a natureza subjetiva de Tonacci que está em jogo, nem a anúncio de Escobar é algo que se realiza enquanto ato. Quem resolve essa equação é o olhar objetivo do cineasta, mas não por “evocação e afeto” como quer Nichols, e sim por confronto e subversão.

A intuição do embate entre o performativo e o teatral por Tonacci é a força motriz do filme. É na crise da representação de *Os Autos Sacramentais* e no conflito das posturas que Tonacci encontra, em sua síntese cinematográfica, a “produção de presença”, tal como definida por Hans Ulrich Gumbrecht (GUMBRECHT, 2010, p. 12) e Sarrazac. A vida real documentada, quando observada em sua dimensão teatral e performativa, será *presentificada* por ela, ao transformar o ocorrido em *discurso/performance*.

A meu ver, *Interprete Mais, Pague Mais* é uma resposta cinematográfica à altura das revoluções do teatro naquele momento histórico dos anos de 1960-1970. Ao intuir que o filme só existiria ao agarrar o evento, em vez de “dourar a pílula” ou

⁵ “Um ato tem três galhos: são estes o fazer, o atuar e o performar”, Hamlet, 5, 1:11. (Tradução minha.)

apenas narrar os fatos, Tonacci expõe e exponencializa aqueles acontecimentos, para virar definitivamente do avesso o jogo entre os participantes.

O caos instaurado, as feras fora das grades, entre elas o próprio cineasta, espectador e ao mesmo tempo protagonista da crise. O filme de Tonacci faz jus a esse teatro das verdades, deixando exposta sua crise, como queria Artaud em seu Teatro da Crueldade. “Se falta enxofre à nossa vida”, diz Artaud, “ou seja, se lhe falta magia constante, é porque nos apraz contemplar nossos atos e nos perder em considerações sobre as formas sonhadas de nossos atos, em vez de sermos impulsionados por eles” (ARTAUD, 2006, p. 3). Ao impulsionar, no ato de filmar, a teatralidade na direção da performatividade, Tonacci se distancia da *mise en scène* e se apropria da *mise en présence*, abrindo caminho para uma nova forma de reflexão entre o teatro e o cinema brasileiros.

CAPÍTULO 1

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ARTAUD, A. **O teatro e seu duplo**. São Paulo: Martins Fontes, 2006.
- AUSTIN, J. L. **How To Do Things with Words**. Cambridge, MA: Harvard University Press, 1962.
- BRITTO, S. **Fábrica de ilusões: 50 anos de teatro**. Rio de Janeiro: Salamandra/Funarte, 1996.
- DE LA BARCA, C. **O grande teatro do mundo**. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1988.
- FÉRAL, J. (org.). **Théâtralité, écriture et mise en scène**. Québec: Hurtubise, 1985.
- FÉRAL, J. Foreword. **Substance #98/99**, University of Winsconsin System, v. 31, 2002.
- FÉRAL, J. Por uma poética da performatividade: o teatro performativo. **Revista Sala Preta**, São Paulo, v. 8, n. 1, p. 187-210, 2008.
- FERNANDES, S. Teatralidade e performatividade na cena contemporânea. **Repertório**, Salvador, n. 16, 2011.
- GLUSBERG, J. **A arte da performance**. São Paulo: Perspectiva, 2009.
- GUMBRECHT, H. U. **Produção de presença: o que o sentido não consegue transmitir**. Rio de Janeiro: Contraponto/Ed. PUC-Rio, 2010.
- HALL, K. Performativity. **Journal of Linguistic Anthropology**, v. 9, n. 1-2, p. 184-187, 2000.
- RAMOS, F. (org.). **Enciclopédia do cinema brasileiro**. São Paulo: Senac, 2000.
- SARRAZAC, J.-P. **Critique du théâtre**. De L'utopie au désenchantement. Paris: Circé, 2000.
- SARRAZAC, J.-P. (org.). **Léxico do drama moderno e contemporâneo**. São Paulo: CosacNaify, 2012.
- SCHECHNER, R. **Performance Studies**. An introduction. Nova York/Londres: Routledge, 2006.
- SOUZA, N. **A roda, a engrenagem e a moeda: vanguarda e espaço cênico no teatro de Victor Garcia no Brasil**. São Paulo: Editora Unesp, 2003.

TONACCI, A. Fotogramas comentados. **Devires**, Belo Horizonte, v. 9, n. 2, p. 109, 2012.

XAVIER, I.; CANTON, L. O teatro do mundo, de Calderón de la Barca, a máquina-olho, de Victor Garcia, e a câmera lúcida, de Andrea Tonacci. **Devires**, Belo Horizonte, v. 9, n. 2, p. 16-33, 2012.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS EM SUPORTE ELETRÔNICO

CAETANO, D.; VOGNER, F.; GUARNIERI, F.; MARTINS, G. Entrevista com Andrea Tonacci. **Contracampo**, n. 79, 2005. Disponível em: <<http://www.contracampo.com.br/79/artentrevistatonacci.htm>>. Acesso em: 26 jun. 2013.

FLORES, T. M. **Agir com palavras**: a teoria dos actos de linguagem de John Austin. Porto: Universidade Fernando Pessoa, 1994. Disponível em: <<http://www.bocc.ubi.pt/pag/flores-teresa-agir-com-palavras.pdf>>. Acesso em: 26 jun. 2013.

RODRIGUES, E. **A dinâmica da produção teatral de Ruth Escobar**: entre estética e poder, arte e resistência. Florianópolis: UESC, 2010. Disponível em: <<http://www.ceart.udesc.br/ppgt/dissertacoes/2010/eder.pdf>>. Acesso em: 26 jun. 2013.

Capítulo II

O avesso do cinema é teatro:

Serras da Desordem

2.1 A encenação, sem a dívida com o real

Começaremos abordando o conceito de encenação, embora a primeira ideia a vir à mente, quando se discute *Serras da Desordem*, seja a de *reencenação*. Reencenação, ou, em inglês, *reenactment*, não parece ser um termo preciso para definir a *mise en scène* do filme. O prefixo *re-*, tanto em português quanto em inglês, refere-se à repetição de uma *ação/act* ocorrida. Talvez o termo reencenação seria mais bem aplicado se a proposta de Tonacci fosse realizar um documentário, não uma ficção. Reconstituir não significa, necessariamente, reencenar; os fatos podem ser reconstituídos com uma encenação, *sem a dívida com o real* implicada no reencenar. Por isso irei preferir, ao contrário de alguns pesquisadores que já trataram dessa questão no filme,¹ o termo *encenação*. Tonacci chegou a cogitar no seu filme como um documentário, onde caberia, então, o termo *reencenação*; mas logo ele se afirmou no caminho da ficção. É só pela *ficcionalização* dos fatos que ele consegue contar a história do índio como a *sua própria história*. Essa investigação é muito pessoal para Tonacci, que vê a figura do índio/outro, paradoxalmente, como seu alter ego.

Em *Interprete Mais, Pague Mais*, vimos um Tonacci jovem, combativo, instaurador de sua própria narrativa, subvertendo a proposta inicial de sua contratante, como já analisado aqui. Em *Serras da Desordem*, surge um Tonacci maduro, reflexivo, disposto não ao combate, mas à investigação da história de si mesmo/outro que se propõe a encenar com seu protagonista, o índio Carapiru.

A história de *Serras da Desordem* é a reconstituição dos acontecimentos vividos por Carapiru, desde o massacre de sua família por interesses de terra até o reencontro com seu filho e sua penosa inserção na sociedade não indígena do Brasil contemporâneo. Como bem explicou Ismail Xavier (2008, p. 11), *Serras* inicia com uma sequência flahertyana de reconstituição. Após o idílio de Carapiru com sua família, que em muito lembra um Paraíso perdido, vem a queda, com o brutal massacre de toda a família pela posse das terras. A partir desse fato, Carapiru é lançado em uma aventura fora de seu habitat: o mundo não indígena brasileiro. O

¹ Dos trabalhos de mestrado e doutorado pesquisados, Fabiana Ferreira Lopes fala em *reconstituição* e *reencenação* (LOPES, 2012, p. 48, 49); Bernardo Teodorico Costa Souza fala em *ressignificação* da história (SOUZA, B., 2010, p. 21); e Clara Leonel Ramos fala de *reencenação*, *reconstrução* e *ficcionalização* (RAMOS, 2013, p. 142).

filme então se desenrola amargamente em toda sua trajetória após a tragédia. O trunfo principal de Tonacci é ter o próprio índio como seu protagonista; em entrevista, ele afirma que a ideia original era contratar um ator para o papel de Carapiru; não o fez por falta de verba. Depois, pensou em encenar a história com o próprio índio, que aceitou. Isso explica por que ele classifica o filme como ficção. Diz Tonacci:

O roteiro nasce primeiro da transcrição do depoimento do Sydney [Possuelo]. Aí ele é formatado em termos da continuidade de uma história, como uma narrativa descritiva de fatos ou de situações, onde eu pudesse ter um cronograma, uma cronologia de eventos, períodos, datas etc. A partir dali, eu monto um caminho de pesquisa. E vou atrás de cada um dos personagens da história. Porque até aí eu só tenho os nomes, sei mais ou menos onde moram. Então faço o percurso. [...] Mas voltando ao roteiro: era um roteirão, com orçamento para a Ancine, para a Lei do Audiovisual. Mas, durante muitos anos, não consigo verba, nada. Saí muito frustrado... Então decidi fazer um documentário, simples, com os dados que eu tinha. Mas esse documentário não correspondia àquela sensação de uma história que era minha. Era a minha tristeza que eu queria que estivesse lá... No fim, pelo conhecimento que eu tive do Carapiru, da situação e das pessoas, pensei: por que não com eles? Por que não pedir para o Sydney fazer o papel do sertanista no filme? Por que não pedir para o Carapiru, ver se ele topa, quem sabe? É isso, quando eles toparam, o filme começou a ser feito. Coincidiu que com isso o orçamento baixou, virou o que eles chamam de filme de B.O. [baixo orçamento], que é até um milhão. Desisti da Lei do Audiovisual, entrei na Lei Rouanet, e daí foi um processo um pouco automático, de entrar nesses concursos e em quatro ou cinco anos eu consegui fazer o filme. Pretendia ter feito em dois, mas a filmagem parou no meio por causa do acidente com o Carapiru, e a montagem parou no meio por causa de um acidente numa das ilhas de edição. Tivemos que recomeçar tudo de novo (apud ZEA e col., 2007, p. 252-254).

A escolha de Carapiru abre uma multiplicidade de sentidos não só para o próprio papel, mas para o filme como um todo, explodindo as fronteiras do documentário e da ficção, da *mise en présence* e da *mise en scène*. O que Carapiru tem a mais que um ator? Tonacci constrói o principal interesse de seu filme em torno dessa aparente contradição: *reviver* não será nunca *viver verdadeiramente*, mas, sendo *revalidado pela própria pessoa que viveu*, esse *reviver/encenar* ganha um *lastro* (por estar calcado no real = *mise en présence*) e uma *relevância* (por ser a metáfora desse real, e não o real em si = *mise en scène*) ímpares, que não existiriam se o filme fosse encenado por um ator.

A primeira pista parece encontrar-se em Robert Flaherty (1884-1951) e na questão da autenticidade da encenação documental que residiria nos “não-atores”, ou nos “intérpretes de si mesmos”, pensando naquele que é documentado sempre como o *outro*, o *diferente de mim*. Essa noção clássica do outro perpassa também o cinema-verdade de Jean Rouch (1917-2004): pois, entre eu e um negro, ainda existe uma vírgula (*Moi, un Noir* [1958], no original). É claro que Tonacci sabe que, ao decidir escolher Carapiru como seu protagonista, a questão do outro estará não só intensificada, mas presentificada no filme como *afirmação* e *negação* coexistentes e pulsantes. *Afirmação* do próprio filme como documento da existência de Carapiru e sua história; e *negação*, uma vez que o filme nunca será a história, mas será sempre a *versão da história feita pelo cineasta*. Tonacci usa vários recursos, do cinema e do vídeo, para criar uma multiplicidade de pontos de vista, tal como defendeu Eduardo Viveiros de Castro em seu perspectivismo ameríndio.

Para Viveiros de Castro, o índio tem uma visão de cosmogonia em relação ao limite do eu e do outro, incluindo os animais, que para eles se pensam como humanos. No perspectivismo ameríndio, é a soma dos diversos pontos de vista (homem/natureza) que cria um único universo, e não o inverso, como na América não índia (CASTRO, 2002, p. 345-400).

Mas *Serras da Desordem* é um filme essencialmente não índio e, nesse sentido, se torna a prova das falhas de todos os seus recursos. Num cinema de maturidade, Tonacci assume a limitação definitiva do seu ponto de vista, e investiga suas próprias razões e seus próprios vazios *através* de Carapiru. O *estar expatriado* é o tema deste tocante filme. Carapiru é sempre um enigma para nós, não índios, por mais que em seu trajeto vejamos que ele vai se formatando aos hábitos da cidade. Essa formatação é sempre de fora para dentro, e Carapiru parece permanecer imune a ela. O que torna o protagonista de Tonacci a força motora do filme é a contradição latente entre a identificação e a não identificação com sua figura, e as consequências de a própria vítima da tragédia ser o ator protagonista do filme.

Nesse embate direto das duas personalidades, a de Carapiru e a de Tonacci, não há vencedores. Tonacci exponencia a história de Carapiru, e nós espectadores passamos a maior parte do filme tentando identificar os traços da história pregressa naquele personagem dócil, aparentemente indefeso, mas que se torna mais fechado e mais melancólico no decorrer do filme. Para nosso olhar não índio, *Serras da*

Desordem é a vitória de uma narrativa poderosa que é, de maneira paradoxal, profundamente ocidental, épica, com todos os elementos do herói. É daí que vem a profunda tristeza do filme, e seu principal trunfo: o de demonstrar que o outro sempre será o outro, não importa o quanto eu encene, roteirize, discursar sobre ele. Tonacci chega ao final deste grande filme como começou, sozinho; não estabelece um vínculo afetivo com seu protagonista, pois, no fundo, entende que está falando de si mesmo. A verdadeira tragédia de *Serras* é a tragédia da incomunicabilidade entre o mundo da cidade e o mundo indígena. Ao contrário do filme de Flaherty, aqui a comunhão com o outro não é mais possível. Em *Serras*, o máximo a que se pode chegar é ao encontro consigo mesmo e com o questionamento que advém daí. Por isso trata-se de um filme profundamente autobiográfico: um filme que descreve uma história para escrever outra história.

Se *Serras da Desordem* consiste na encenação de uma história, essa história a ser encenada não é a sua própria, mas a do outro/si mesmo. Ao falar do outro, falo de mim. Eu e o outro estamos intimamente ligados justamente por estarmos definitivamente separados. A melancolia profunda do filme vem dessa constatação, desse ponto de chegada que talvez Tonacci não tenha previsto. Na busca de si, o outro será sempre o outro. Carapiru continua existindo em nosso imaginário, mas esse nunca será seu verdadeiro mundo. Criador de um personagem pulsante e pungente numa narrativa épica, o cineasta percebe que sua criatura, mesmo que presentificada pela encenação cinematográfica, será sempre uma expressão de seu próprio ponto de vista. Preso em seu universo essencialmente ocidental, o artista Tonacci agoniza ao esgotar suas possibilidades de aproximação ao personagem através do filme. A única aproximação possível encontra-se na consciência de si mesmo e de seus meios e fins. Esse belíssimo filme é a expressão desse descontentamento, que só pode vir da profunda análise de si mesmo. Ao questionar seus meios e fins, Tonacci nos brinda com sua impossibilidade, sua limitação, sua aguda visão dos fatos, e, ao assumir suas próprias armas e motivos, acaba ele mesmo se revelando para nós. Se *Nanook*² era a narrativa de um encontro do eu com o outro, da comunhão do eu com o outro, *Serras* é a narrativa do encontro do eu através do outro, através da impossibilidade dessa

² *Nanook, o Esquimó* (1922), filme de Robert Flaherty, é considerado o primeiro documentário em longa-metragem da história do cinema. Nele, a questão da encenação já se colocava em primeiro plano. Ver, entre outros, *Flaherty and Film: Robert Gardner interviewing Frances Flaherty*. Disponível em: <<http://www.youtube.com/watch?v=pM7k60egxHo>>. Acesso em: 7 jul. 2014.

comunhão. É assim que podemos decifrar a frase emblemática de Tonacci: “Carapiru sou eu”. Diz Tonacci:

Acho que isso foi em 1993. O Sydney tinha vontade de fazer um livro sobre algumas das experiências de vida dele. E aí começamos com um gravadorzinho desses, sentávamos de vez em quando num parque ou na casa dele e eu gravava as histórias dele. Ele ia contando, a intenção era que eu editasse tudo aquilo. Uma das histórias que ele me contou foi a história do Carapiru, que depois virou a história do *Serras da Desordem*. Esta história me pegou, particularmente, porque eu passava por um momento de separação. Eu estava me separando, meu filho Daniel tinha nove anos, eu era totalmente família, sou até hoje. Mas essa separação me deixou muito afastado da possibilidade de estar com ele, privou-me da convivência. E a história do Carapiru é uma história de perda e, durante dez anos, de desconhecimento da possibilidade do reencontro. Carapiru reencontra o filho depois de dez anos. Então a história tinha para mim algo de conhecido mas também de esperança, e eu acabei transformando essa história num roteiro. No fundo, o filme fala muito de nós, de nossos sentimentos, de meus sentimentos (apud ZEA e col., 2007, p. 247).

2.2 O “ser um outro”

“Porque eu é um outro”, célebre frase de Arthur Rimbaud (1854-1891) – que tematiza de maneira poética a questão da identidade e da alteridade,³ e que Gilles Deleuze (1925-1995) vê como essencialmente kantiana, distinguindo o “*je*” do “*moi*” –, parece-nos um bom ponto de partida para pensar a questão clássica da alteridade na antropologia e, conseqüentemente, no documentário. Tonacci, que já tinha um profundo conhecimento da questão indígena, por trabalhar com ela há muitos anos, entende desde o início que seu ponto de vista e o de seu protagonista nunca irão se cruzar. É nesse abismo, nessa distância pungente da fricção desses pontos de vista, que o filme vai encontrar sua potência constante. Nada será totalmente revelado, e nesse enigma ele encontra sua força. Tonacci declara que seu filme é um filme de ficção, pois sabe que nunca chegará a documentar Carapiru, a não ser pelo “Carapiru sou eu” – nas palavras do próprio Tonacci. Um olhar documentarizante, como definiu Roger Odin (ODIN e LYANT, 1984, p. 263-277), não é mais possível, pois quando “eu é o outro” estamos legitimamente no campo da ficção. A carta de Rimbaud diz:

Quero ser poeta, e trabalho para tornar-me *vidente*: o senhor não compreenderá de modo algum, e eu quase não poderia explicar-lhe. Trata-se de chegar ao desconhecido pelo desregramento de *todos os sentidos*. Os sofrimentos são enormes, mas é preciso ser forte, ter nascido poeta, e eu me reconheci poeta. Não é absolutamente minha culpa. Está errado dizer: Eu penso. Deveríamos dizer: Me pensam. Perdão pelo jogo de palavras. Eu é um outro (RIMBAUD, 1871, p. 1).⁴

Ao projetar seu olhar ficcionalizante sobre Carapiru, Tonacci torna-se o próprio poeta que entende que “é errado dizer: eu penso. Deveríamos dizer: me pensam”. Ao abrir seu ponto de vista a esse ponto cego e coletivo, o filme lida, o tempo todo, com a potência desse ato e a melancolia de sua indissolubilidade. “Me

³ “Car je est un autre”, frase de Arthur Rimbaud que aparece em duas de suas cartas: uma para Paul Demeny, de 15 de maio de 1871, e outra, traduzida aqui por mim (ver nota 4), para Georges Izambard, Charleville, de 13 de maio de 1871.

⁴ No original, “Je veux être poète, et je travaille à me rendre Voyant: vous ne comprendrez pas du tout, et je ne saurais presque vous expliquer. Il s’agit d’arriver à l’inconnu par le dérèglement de tous les sens. Les souffrances sont énormes, mais il faut être fort, être né poète, et je me suis reconnu poète. Ce n’est pas du tout ma faute. C’est faux de dire: Je pense: on devrait dire: On me pense. – Pardon du jeu de mots. – Je est un autre”. (Tradução minha.)

pensam”: se alguém pode dizer essa frase no filme, esse alguém não é Carapiru, mas o próprio Tonacci.

Em sua tese sobre *Serras*, Fabiana Ferreira Lopes defende a visão coletiva da história proposta pelo sociólogo francês Maurice Halbwachs (1877-1945) em seu conceito de memória coletiva:

Segundo Halbwachs (2011), a memória é uma elaboração do passado feita, no presente, por indivíduos que pertencem a um determinado grupo. Pela perspectiva de Halbwachs, a memória coletiva e a individual se entrelaçam e influenciam mutuamente. Se, por um lado, as lembranças de cada indivíduo formam a memória do grupo, por outro, com frequência, o indivíduo se apoia na memória coletiva para confirmar algumas de suas lembranças (LOPES, 2012, p. 25).

Acredito que, uma vez que somos os receptores dessa história narrada, o conceito de memória coletiva reverbere no filme. Mas, infelizmente, essa memória coletiva pouco tem do perspectivismo ameríndio: ela é uma memória do homem da cidade. A memória de Carapiru é uma outra, inacessível, inenarrável. O que prevalece no filme é o autorretrato de um ocidental, branco, europeu. Carapiru é Tonacci *apenas no filme*. “Um outro sou eu” equivaleria à frase atualizada de Rimbaud, mais adequada ao filme, porém acrescida de seu contexto, “um outro sou eu *enquanto filme, enquanto poesia*”.

Consuelo Lins e Cláudia Mesquita definem duas camadas na representação de Carapiru no filme:

Já que Carapiru, protagonista da história real, interpreta seu próprio papel no passado, duas camadas constantemente interagem: Carapiru é ator, agente da ficção (na encenação do passado), e é “ele mesmo”, objeto do olhar “documental” do filme (no presente) (LINS e MESQUITA, 2008, p. 5).

Clara Leonel Ramos rebate, discordando:

Embora essas duas temporalidades estejam presentes no filme, e seja indiscutível o caráter múltiplo da presença de Carapiru, discordo da separação entre “o ator” e “ele mesmo”, que de certa forma repõe a já discutida dicotomia entre *stage acting/screen being* apresentada por Marquis. Em primeiro lugar, porque essa separação elimina a dimensão performática da atuação de Carapiru no presente. Como vimos, independentemente de seu nível de

consciência sobre a performance, essa é uma dimensão que está sempre colocada (RAMOS, 2013, p. 163).

Talvez a discussão sobre as temporalidades não devessem ser pensadas apenas em relação a Carapiru; acredito que elas devam passar primeiro pelo entendimento do mecanismo de projeção entre o cineasta e seu personagem. Em *Serras*, Tonacci procura o “*je*” (eu transcendental), mas só pode encontrar o “*moi*” (eu fenomenal). Não é a distância do tempo cronológico entre os acontecimentos, mas a distância perene da condição ontológica que está em jogo entre narrador e narrado, personagem e autor, criador e criatura. Tonacci não consegue ir além de sua própria condição de outro, e afirma isso com o filme. Essa afirmação reverbera em nós, espectadores, pois ele também é, para nós, um outro, ou “Carapiru somos nós”.

O gesto do poeta nunca se igualará ao do representado, nem mesmo quando este é a caneta com a qual aquele escreve. Carapiru está imortalizado pelo filme e pela narrativa épica que o filme traça de sua trajetória. Mas Carapiru é um outro, ele é irrepresentável, e sua imagem filmada não é um pedaço de sua vida.

Nessa sinuca de bico da ficção, o poeta vence justamente porque é vencido. *Serras da Desordem* é o retrato não de um vínculo, mas de sua impossibilidade. Nesse sentido, é como se o cinema de Flaherty tivesse perdido definitivamente a inocência. Se já não existem limites (a não ser na leitura que fazemos, como quer Odin) entre a ficção e o documentário, e se nosso ponto de vista é que determina esse limite, a história de Carapiru está definitivamente perdida. Seu relato é o relato desse fracasso.

Nessa distância infinita entre o eu e o outro, sobram apenas alguns momentos fugazes de comunicação. Roberto Machado, comentando a reflexão de Deleuze sobre a frase de Rimbaud, considera o tempo como aquilo que distingue o “*je*” do “*moi*”:

Em termos kantianos, “*Je est un autre*” é o paradoxo do sentido interno, o que significa dizer que o sentido interno “só nos representa à consciência como nos aparecemos e não como somos em nós mesmos, porque só nos intuímos como somos internamente afetados” (MACHADO, 2009, p. 112).

Esse embate entre a consciência de como aparecemos a nós e de como realmente somos é latente no filme de Tonacci. Tentemos entender agora como a questão da *mise en scène* e da *mise en présence* se encaixa aqui, pensando em Carapiru como alter ego de Tonacci. Machado continua:

O que determina, o que afeta o sentido interno é o entendimento, e o seu poder originário de ligar o diverso da intuição, que assim exerce uma ação sobre o sujeito passivo. Por outro lado, o sentido interno contém a forma da intuição, mas sem a ligação do diverso que ela contém; o sentido interno não contém uma intuição determinada. É afetando, é determinando o sentido interno que o entendimento produz a ligação do diverso que a forma da intuição contém. Assim, o “*je*”, o eu transcendental, é distinto do “*moi*”, do eu fenomenal, porque o tempo os distingue no interior do sujeito. O paradoxo do sentido interno significa que a determinação ativa, eu “penso”, determina minha existência, “eu sou”, mas só a determina sob a forma do determinável, isto é, sob a forma de um eu passivo no tempo.

Portanto, eu, considerado como sujeito pensante, me conheço como objeto pensado dado a mim mesmo na intuição do mesmo modo que conheço outros fenômenos, isto é, não como sou, mas como me apareço. O único conhecimento que podemos ter de nós mesmos é o do eu fenomenal, que está no tempo e não para de mudar. Neste sentido, o “eu penso” só pode conhecer o que ele não é.

Isso equivale a dizer, aqui, que apenas podemos intuir nossa *mise en scène*, nosso “*moi*”, ou seja, o como aparecemos. Como somos em nós mesmos, o “*je*”, só pode ser alcançado pela *mise en présence*. O tempo distingue o eu transcendental do eu fenomenal no interior do sujeito. Se o eu fenomenal é o único conhecimento que podemos ter de nós mesmos, e este eu não para de mudar, só podemos conhecer o que não somos. Nesse sentido, é coerente a projeção de Tonacci num eu fenomenal (*moi*) do índio. Só podemos conhecer aquilo que não somos. Para Carapiru, não existe a distinção entre “*je*” e “*moi*”; por isso, ele parece *conhecer o que realmente é*. Ao colocar Carapiru em sua *mise en scène* com Possuelo, Tonacci pode encontrar ao mesmo tempo seu eu fenomenal e seu eu transcendental: sua *mise en présence*, na figura de Carapiru.

2.3 Brecht, Grotowski e Carapiru: um teatro do impossível

Essa dupla natureza da escolha de Carapiru para interpretar seu próprio papel pode ser lida também a partir da noção de distanciamento brechtiano e do projeto de um teatro épico. O distanciamento, que gera a consciência do espetáculo, faz com que o foco seja não a submersão do espectador na história, mas sua capacidade de refletir a partir dela. Épico é o teatro concentrado na narrativa e não na catarse. Talvez por acaso, talvez não, a catarse do reencontro de Carapiru com o filho foi evitada por Tonacci, que justifica não ter filmado o reencontro por problemas de produção:

Eu pretendia ter filmado o encontro do pai e do filho. Eu poderia ter filmado, afinal eu trabalhei com os dois, o Carapiru e o Tiramukõn. Mas, no meio do filme, tivemos que interromper tudo. Pois em 2002 o Carapiru foi atropelado em Brasília, na saída do hotel. Há cenas do Carapiru que foram rodadas depois do acidente. Ele parece estar atordoado, e está realmente. O que é transmitido pela imagem é esse desespero de querer voltar para casa, ele não aguentava mais aquilo ali. Havia uma carga emocional tão forte, gerada por uma situação física, que criou uma coisa que é visível na tela. E isso funciona cinematograficamente. É à revelia dele? É, claro que é, mas é à revelia de qualquer um de nós, qualquer foto que nos pega de surpresa registra um momento em que você não está objetivo para a lente. Eu tive que interromper a filmagem durante seis meses. Depois não tivemos mais a oportunidade de reencenar o encontro entre o pai e o filho. É mesmo um total anticlímax. Então é o Sydney que narra este encontro, que aconteceu na casa dele. Os dois sentam, ficam quietos um tempão, e depois um fala durante uma hora, aí o outro fala durante duas horas, aí parece que ambos entoam alguma coisa... e acabou. Não tem abraço, não tem choro (apud ZEA e col., 2007, p. 248).

De qualquer forma, o distanciamento “natural” de Carapiru em relação à interpretação de seu próprio papel é notável, e talvez seja isso que a torne tão cativante. Carapiru aceita fazer o filme não para contar sua história, mas para poder rever seus conhecidos. Tonacci conta:

Nós somos assim. Projetamos. Interpretamos através de um conhecimento nosso a imagem que está na tela. Se ela não fornece a resposta da nossa expectativa, no mínimo nos dá um instante de questionamento, nos dá uma abertura para o que é. Eu acho que o sentido no cinema passa por essas brechas. Quais são as chances que nós temos de ver que o outro não corresponde à nossa maneira

de pensar ou de ser? O Carapiru, que graças a Deus não parece ter a menor ideia do que seria realmente um ator, sabe, no entanto, que ele foi representar. Mas eu acredito que ele estava fazendo aquilo mais para mim, e porque ele queria reencontrar as pessoas que ele tinha encontrado. Ele confiou que eu ia levá-lo de volta para a aldeia, que foi uma coisa que ele me pediu como condição. Mas ele não tinha a exata consciência do que é um filme, do que é uma representação, produção (apud ZEA e col., 2007, p. 248).

Ao contrário de Sydney Possuelo, que atua para a câmera, Carapiru parece realmente indiferente a qualquer tipo de resultado de sua performance, como bem observou Clara Leonel Ramos (2013, p. 169). Esse “não se importar” acaba gerando um curioso efeito de “distanciamento brechtiano”. Carapiru é tão mau ator de si, que acaba sendo melhor que qualquer ator, pois ele não *interpreta*, apenas *existe* diante da câmera. Essa qualidade – já tão aclamada pelo cinema moderno e identificada, por exemplo, ao neorealismo e mesmo a Robert Bresson e seus modelos – de *existir* diante da câmera e na tela, no caso de Carapiru, não é nunca transparente ou invisível, nunca está apenas a serviço de sua história. O *existir* de Carapiru grita justamente pela sua indiferença, como quis Bresson.⁵ Se existe um tipo de distanciamento brechtiano em Carapiru, ele se deve meramente *ao acaso*. É *por acaso* que ele não se importa. Essa não é uma decisão do filme, é uma mera contingência. Carapiru está, definitivamente, alheio à encenação de si. Tonacci, narrador épico (e não ensaístico, como querem Clara Ramos e Fabiana Ferreira), encontra na atuação de Carapiru um elemento épico que incita a consciência do espectador a perceber a sua indiferença, fato que está o tempo todo em discordância com o nosso desejo de identificação com sua história.

Se nos identificamos com a *história* de Tonacci, é porque não nos é dada a possibilidade de identificação com a *estória* de Carapiru. A vitória é, portanto, da ficção, ou do olhar ficcionalizante, e não do documentário ou do olhar documentarizante. A *não performance* de Carapiru impõe o distanciamento que nos leva à consciência da alteridade no filme.

Tão afastado do distanciamento brechtiano está o teatro ritual de Grotowski, que a princípio pode parecer arbitrário pensar em *Serras da Desordem* a partir de um ponto de vista grotowskiano. A literalidade no trabalho do ator em Grotowski ecoa os

⁵ Em seu clássico *Notes sur le cinématographe*, Robert Bresson explica sua teoria da negação da interpretação no cinema e sua escolha por trabalhar com o que chama de seus “modelos” (BRESSION, 1975, p. 1-140).

escritos de Artaud. Se este aproxima definitivamente o teatro da vida, abrindo espaço para as conquistas irreversíveis da performance dentro do teatro contemporâneo, é aquele que prova cenicamente sua teoria, através do seu teatro ritual. O performer de Grotowski deve tirar de sua própria vida, de um momento muito marcante desta, a *impressão revivida* daquele momento, a existência cênica extrema deste. O teatro sagrado de Grotowski decorre da *conexão do performer com a memória do corpo*, ele é a própria memória *revivida e transformada em teatro*.

Nada mais distante da performance de Carapiru do que o ator grotowskiano. Mais apropriado, talvez, seria falarmos em uma encenação antigrotowskiana, na qual a conexão do performer com sua memória parece estar totalmente ausente ou anulada, neutralizada, amortecida. A memória de Carapiru parece *não poder ser revivida*; é por isso que, destituída de teatralidade, ela se constitui em um *teatro do impossível*: se transforma em cinema.

2.4 *Serras da Desordem*: uma encenação em falsas elipses de tempo

Serras da Desordem é um filme híbrido em vários níveis, a começar pela mistura de película e vídeo, passando pelo uso da cor e do preto e branco, até chegar à sua configuração de uma ficção nas franjas do documentário. Quando se pensa na estrutura narrativa do filme, dois polos se definem: o épico, por um lado, e o episódico, por outro. Isso decorre fundamentalmente da divisão dos pontos de vista de Tonacci e Carapiru. Para Tonacci, preocupado com o todo, e principalmente com a questão da reconstituição das cenas vividas por Carapiru, o filme é um épico de gerações, uma ficção sobre um sobrevivente que tenta reconstruir sua vida num mundo hostil. Sempre estrangeiro, Carapiru existe através do olhar de Tonacci, guardando portanto uma anonimidade que parece contradizer a própria condição de protagonista. Para Carapiru, o filme parece existir apenas em episódios, alguns onde ele está bem de saúde e alegre, outros nem tanto.

Assim, a fim de pontuar a questão de compreender melhor a encenação/*mise en scène* proposta pelo filme, analisaremos a seguir a estrutura das sequências narrativas.

Sequência 1. Introdução dos personagens. O sonho de Carapiru

Na sequência inicial do filme, vemos a apresentação do personagem de Carapiru em preto e branco. Ele faz fogo e arranca folhagens da floresta para ferrar o chão. Ele se deita nas folhagens e parece sonhar. Nesse momento, Tonacci introduz o fogo e cenas desconexas de acontecimentos que se seguirão. Essa interrupção da narrativa introduz um ruído de instabilidade e tensão, como um prenúncio do que virá depois. Já nessa primeira sequência, temos duas posturas distintas do cineasta: sua apresentação do personagem nos moldes da ficção e o embaralhamento dos acontecimentos futuros, nos moldes de uma sequência de sonho, onde não estão definidos ainda os eventos, mas já existe o prenúncio deles. Mais do que um estilo subjetivo, vemos já nessa introdução um esforço da montagem em quebrar o idílio silencioso do personagem na forma de sonho e indefinição.



Fig. 3a. No idílio de Carapiru, ele sonha seu futuro...



Fig. 3b. ... até que chamuscas prenunciam os acontecimentos.

A partir desse momento, são misturadas cenas que mais parecem sensações de quem dorme e sonha, e inicia-se a segunda parte da introdução do filme, em cores, na qual vemos a família de Carapiru. Ainda não sabemos, mas atores índios estão fazendo aqueles papéis. Eles conversam em sua língua nativa, andam pela floresta carregando suas crianças e finalmente se instalam num local, arrancando folhas de palmeiras para se acomodarem, da mesma maneira que Carapiru. É difícil perceber essa sequência como ficção, pois ela é filmada com um olhar documentarizante, como diria Odin, que parece *não estar interessado em avançar a narrativa, nem narrar a história do protagonista*. A sequência é longa e descompromissada, como se existisse por si só, o que desfaz em parte a ideia de que se trataria de um sonho de Carapiru. Capivaras e macaquinhos vivem livremente com os índios e suas crianças, enquanto

os homens constroem uma cobertura. Um macaquinho colhe os piolhos da cabeça de uma criança. Eles tomam banho no rio. A sequência parece tematizar a família, mostrando Carapiru com sua mulher e filho, e os animais de estimação, pois as capivaras querem se acomodar para dormir com os índios como se fossem cachorros. Nessa longa sequência inicial, em nenhum momento aparece a tradução das falas. O menino avista um avião, que passa pela floresta. Uma panorâmica encerra o que parece ser aquele dia na pequena comunidade. O dia seguinte apresenta-se como dia de caça, pois eles andam com arco e flecha pela floresta. Tonacci segue um índio, criando um suspense com sua câmera. Ele espreita o silêncio na floresta, agora filmado de longe, novamente numa panorâmica que enquadra o rio, como se estivesse procurando algo. Depois de quase dez minutos dessa sequência de apresentação, ocorre um corte para o plano frontal de um trem se movendo na direção do espectador. Uma música acompanha o trem, narrando uma tensão crescente.



Fig. 4. O jovem Carapiru à espreita.



Fig. 5. No corte, o trem se move na direção frontal do espectador.

A música tensa define claramente o progresso como um “vilão” impessoal, sem rosto. Primeira apresentação clara do antagonismo presente no filme, a passagem do trem é assistida pelo índio. A música, datada e maniqueísta, imprime um tom algo televisivo à sequência. Híbrida em sua construção, a apresentação do conflito aparece primeiro em forma de máquina. Entramos no trem e vemos os passageiros, a polícia circulando, e depois o ponto de vista de um passageiro que dorme, sugerindo de novo um clima de sonho como passagem para o próximo bloco.

Sequência 1, parte 2. O massacre, sonhado do trem

Após alguns planos da mata vista a partir do trem, chegamos, pela montagem, a uma casa, onde se ouve a primeira frase em português do filme, aproximadamente aos dezenove minutos: “O índio é uma outra humanidade”.⁶ A montagem mistura cenas desconexas de jagunços, em preto e branco e em cores, recortando pedaços de conversas sobre armas e balas filmadas em primeiro plano. A música pontua o conflito, enquanto os jagunços se preparam para entrar na mata. A cena é apresentada ora em preto e branco, ora em cores, confundindo o espectador a respeito do que seria presente, passado ou sonho. A encenação da tensão crescente e do perigo iminente é agora mais explícita que no bloco anterior. Cinco homens armados espreitam na floresta. Tonacci corta de novo para o trem. É curioso perceber que a montagem irá emoldurar a tensão iminente novamente com o sonho do passageiro, pela sobreposição a sua imagem.



Fig. 6. O massacre como um sonho do passageiro do trem.

⁶ A frase, dita por Sydney Possuelo, é atribuída por Tonacci a Claude Lévi-Strauss ou Orlando Villas Boas (ZEA e col., 2007, p. 249).

Mais uma vez são mostrados os passageiros do trem e a placa de área proibida. Alguém faz a mímica de disparar uma arma, e voltamos para o índio solitário na floresta, que chamamos de Carapiru jovem. Nesse momento os jagunços, em preto e branco, surgem disfarçados de palmeiras e dão início ao massacre. Depois dos tiros, uma cena colorida transforma-se em preta e branca. Tonacci faz apelo aqui a recursos clássicos da decupagem de ficção, como a câmera subjetiva do jovem Carapiru correndo pela mata. Os jagunços destroem o acampamento e ateam fogo. Nessa que é a sequência mais ficcional do filme até aqui, um bebê abandonado chora e é socorrido por um jovem índio.



Fig. 7. O jovem índio avista o bebê em meio ao massacre.

A sequência do massacre termina com os jagunços capturando um garoto ferido. Planos da mata em chamas, vista do alto, fazem a transição para a próxima sequência. Só então o título do filme entra, depois de 25 minutos de projeção.

Nesse longo bloco introdutório, podemos destacar os procedimentos de apresentação dos personagens e de erosão dos tempos através do embaralhamento produzido pela montagem. Não existe um espaço nem um tempo único; não há um eixo de ponto de vista, apenas um narrador muito consciente do que está apresentando e de como está apresentando. Nessa introdução, o que se destaca é a ternura familiar e o pesadelo do massacre. Com as cartas embaralhadas, não sabemos mais qual a relação do índio do início do filme com as pessoas do trem, em particular com o homem que dorme e parece sonhar com o futuro. Ao evitar a narrativa linear dos fatos, Tonacci define imediatamente que nesse filme o antagonismo será claro, mas nunca explícito; as pistas, fabricadas ou não, levam o espectador a entender que houve

um massacre da comunidade indígena. Ao criar esse clima de instabilidade pela encenação e pela montagem, o diretor borra a linha que separa o olhar ficcionalizante do documentarizante, e deixa clara a desordem inicial daquele contexto, que vai além dos fatos narrados, entrando na subjetividade dos personagens, do narrador e do espectador.

Sequência 2. A Transamazônica e a identidade nacional

O jovem Carapiru, sozinho, invade uma casa à procura de utensílios. Sai com uma panela e um machado, deixando para trás um corpo coberto por uma folha de palmeira. Ainda tem suas flechas e sua sacola, mas transita por uma região já habitada, com arames farpados. O preto e branco das imagens do índio dão lugar ao colorido das imagens de desmatamento. Enormes árvores são cortadas e se inicia uma longa sequência, quase jornalística, com imagens de arquivo do desmatamento e da construção da Transamazônica, entre elas cenas do filme *Iracema, Uma Transa Amazônica*, de Jorge Bodansky e Orlando Senna. Um samba emoldura as imagens: um empilhamento solto de várias cenas históricas da rodovia. A música é claramente irônica e definidora de uma identidade nacional. De Serra Pelada à hidrelétrica de Itaipu, Tonacci passeia pelo progresso e pela cultura brasileira, misturando crenças, futebol, agropecuária, comícios, grandes cidades, escolas de samba e Rio de Janeiro, até voltar à imagem de Carapiru correndo.

Essa sequência, que pode ser comparada à do noticiário forjado *News on the March*, em *Cidadão Kane* (1941), de Orson Welles, é uma nova maneira encontrada por Tonacci de inserir Carapiru não só num contexto histórico, mas numa ideia, a ideia de nacionalismo. A sequência funciona, assim como para Welles, como uma forma de apresentar um novo ponto de vista na narrativa – no caso de Tonacci, a questão nacionalista. O caldeirão histórico e cultural que ele exhibe pouco se relaciona com a história do protagonista; é um recurso de ficção usado por Tonacci para definir o contexto no qual deseja localizar Carapiru. Essa sequência também serve para ilustrar a passagem do tempo, os dez anos durante os quais Carapiru ficou vagando até ser encontrado na fazenda.



Fig. 8. Carapiru corre acompanhado pela câmera, numa referência ao Cinema Novo.

Sequência 3. A inserção/reencontro de Carapiru na fazenda

Acompanhamos Carapiru em sua peregrinação pela natureza: numa cachoeira, até a chegada de um jagunço e seu cavalo, que ele observa; depois, sua passagem por um cemitério, com uma cerca de arame farpado, até ser visto por uma mulher e fugir; na fazenda, ao ser avistado por um menino, várias pessoas correm atrás de Carapiru; em montagem paralela, sempre em preto e branco, eles o abordam, tirando suas flechas e sua mochila. A seguir, trazem-no para casa e vestem-no. Carapiru parece não se opor.

Tonacci dá um pulo no tempo e filma Carapiru reencontrando os amigos da fazenda. Ele já entende algo de português e está muito feliz em encontrar os amigos, vê fotos, nada no rio, conversa com todos. Então ele fala longamente em sua língua nativa com alguém que não vemos. Não há legendas, nem se sabe sobre o que se fala. Fotos de Carapiru novo, acompanhadas de narrações dos moradores para cada uma delas. Num recurso tipicamente documental, o morador e sua esposa contam como guardaram as roupas dele e acolheram o índio em sua casa. O passado e o presente parecem intercalar-se no uso do preto e branco e do colorido, em particular na sequência seguinte, em que a moradora cozinha ao lado de Carapiru. A ficção aparenta estar nas imagens em preto e branco, e o documentário nas coloridas, mas ambas são feitas praticamente em continuidade, o que problematiza a fronteira entre documentário e ficção. Nesse ponto a montagem corta para uma antiga imagem em preto e branco de uma mulher cozinhando. Depois voltamos para a cozinha em cores,

onde Carapiru está feliz e amoroso, abraçando as meninas, que colocam uma tiara nele. Nova cena em preto e branco de todos comendo na mesa com Carapiru. A cena termina com o índio deitando-se na rede e assobiando uma canção.

No dia seguinte, Carapiru toma café enquanto o homem veste sua roupa de couro para sair. O vaivém entre o colorido e o preto e branco continua. Carapiru monta num cavalo com a ajuda dos amigos, mostra como manejar as flechas, pula corda. Diversas cenas curtas se sucedem, até a chegada do Fusca do Incra e do homem que diz que vai levar Carapiru, sendo impedido pelos moradores.

Sequência 3, parte 2. A partida

Depois aparecem outros dois homens perguntando pelo índio. A cena é filmada ao estilo do cinema de ficção. É o primeiro encontro entre Carapiru e o homem que irá levá-lo. Esse homem destoa dos demais por ser o primeiro a “interpretar” o papel de si mesmo, dando um peso de “ator” a suas colocações.



Fig. 9. A primeira cena entre Carapiru e Sydney Possuelo revela dois registros diferentes de interpretação.

A cena é também um encontro de dois registros de tempo, o da ficção e o do documentário. Sydney Possuelo “comanda” claramente a cena, sempre consciente de si e da câmera. A reação de Carapiru não é em relação ao Sydney do passado, mas ao Sydney do presente. Parece feliz em vê-lo, ainda que na história narrada pelo filme de ficção ele ainda não o conheça.

Esse hibridismo dos tempos é parte do fascínio da encenação do filme. A indeterminação temporal, aliada à intercalação de cenas de filmes do passado, estende a envergadura da cena para além dela mesma, colocando no centro a questão da memória. Essa memória só existe para o espectador, e será fruto de sua *imaginação*. No gesto de imaginar, o espectador *recria a sua versão* dos fatos, e essa recriação é *tão particularmente sua*, que parece estar existindo ali, através do filme, *pela primeira vez*.



Fig. 10. Cenas de ficção: a chegada de Possuelo traz outra camada de encenação ao filme.

Na primeira cena “propriamente interpretada” (ainda que bem mal interpretada), Sydney, observado por Carapiru, fala sobre a dificuldade das crianças de aprenderem. A resposta da professora também é claramente encenada, concordando e pontuando que a educação pode mudar a vida delas.



Fig. 11. Nesta sequência encenada, a professora ganha um *close* em sua frase-chave.

“O senhor veio buscar o Avá?”,⁷ pergunta a professora em *close*, quase olhando para a câmera. Em seguida ela mexe em seu caderno, e a montagem conduz para a imagem de um velho senhor escrevendo em seu caderno, outra cena de um filme antigo. A seguir, vemos Carapiru em cores se despedindo das crianças na escola. Na verdade, ele está feliz de vê-las, o contexto não é de despedida, apesar da montagem.

Em outra sequência, homens conversam sobre Carapiru, num flerte com a atitude documental, por apresentar um personagem perguntando e outros respondendo. São fornecidas então mais informações sobre como Carapiru foi encontrado pela Funai. Em outra cena, contraditória com a anterior, Carapiru dança feliz na aldeia. Ele parece não entender que existe um tempo passado, e é em parte esse o fascínio que sua figura exerce ao longo do filme. A sequência em preto e branco que vem depois mostra Carapiru na frente da casa, acompanhado dos moradores, no que, no nível da narrativa, parece ser uma cena de despedida, mas não para Carapiru, que novamente está feliz ao cumprimentá-los. Sydney destoa mais uma vez, quando fala a Carapiru, como um diretor de filme, que ele fique à esquerda e o outro homem à direita. Ele leva Carapiru lentamente até o carro, pois todos se despedem dele com muito carinho. Ele também é muito carinhoso. A sequência termina com a voz firme de Sydney agradecendo a todos. Carapiru sai pelo outro lado do carro, sem entender que deve ir embora, e é colocado pela segunda vez no automóvel. Sydney de novo “atua” seu papel, destoando dos outros, afetuoso e sincero.

Sequência 4. A viagem

Dentro do carro, acompanhamos a conversa de Sydney com seu amigo, sobre Carapiru. Este, no banco de trás, ainda parece feliz por ter revisto os amigos. Tonacci constrói os diálogos com as informações que um narrador daria sobre Carapiru. Mais uma vez, a alegria de Carapiru contrasta com o contexto da cena, que é de despedida, e não de alegria após um reencontro. Durante a conversa, Sydney parece relaxar e se torna menos interpretativo.

⁷ Avá é como a professora chama Carapiru.



Fig. 12. Possuelo e Wellington Figueiredo conversam com Carapiru.

A narrativa retoma o seu formato em cores e ressurgem também a música tema do início do filme, quando o trem se movia quase em direção ao espectador. A expressão de Carapiru agora aparenta cansaço e tristeza. De novo a música toma o primeiro plano do filme, como na sequência que tematizava a identidade nacional. Seguem-se muitos planos de estrada costurados pela música. O deslocamento já tinha se configurado como negativo no início do filme, e é aqui também sinônimo de mal-estar, devido à tensão da música, aos planos com imagens de queimadas e ao progressivo anoitecer.

Sequência 4, parte 2. Brasília

A narrativa agora é conduzida por um locutor de televisão, que fala da chegada do índio. Do plano da cidade à noite, passamos a Carapiru como objeto da reportagem de televisão. Os personagens rejuvenescem na pele deles mesmos, filmados anos antes. Essa é a primeira vez que se faz uso, com exceção das fotografias na casa, de um documento anterior à filmagem da história de Possuelo com Carapiru. Na sequência, em cores, Possuelo e sua família fazem um jantar para Carapiru. É interessante notar que, apesar de o filme parecer estar reconstituindo os fatos, a família com que Carapiru janta é a família de hoje de Possuelo, não a da época passada. Possuelo e sua mulher falam dos hábitos alimentares antigos e novos de Carapiru. Na verdade, Tonacci entende que não existe a menor diferença entre o

tempo passado e o presente, pois o conteúdo da narração é essencialmente o mesmo. Ecoando a sequência do almoço em família, Carapiru também se deita para dormir, mas agora não numa rede, e sim no sofá da sala do casal. Ele assiste a um filme na televisão, de índios portando armas de fogo, que aparenta ser um documentário sobre a situação do índio e da Funai.

Novamente, a montagem assume o primeiro plano, agora para desenvolver, por meio da televisão, o tema do índio e da construção das estradas. Ouvimos Possuelo comentar em *off*, enquanto passam as imagens: “Estão sentindo que cheiro ruim? Cheiro de merda” – um reencontro, por tabela, com a antiga atitude combativa do Tonacci jovem.



Fig. 13. Na televisão da casa de Possuelo, cena dos índios trabalhando na construção da ferrovia.

A merda é o que ele aponta, pela sobreposição na montagem: a estrada de ferro cortando o território indígena. Outra voz em *off*, que agora alinhava a narrativa, é a da mulher de Sidney, contando como foi a acolhida deles a Carapiru. A merda que Carapiru jogou para fora, na varanda, é o gancho para a cena em que Possuelo – enquanto ouvimos a mulher de Sydney contar sobre a adaptação doméstica do índio – fala diretamente para a câmera, como se ela fosse Carapiru, ensinando-o a usar o vaso sanitário.



Fig. 14. Tonacci é menos feliz quando tenta fazer de sua câmera uma subjetiva de Carapiru.

Essa tentativa de subjetiva de Carapiru pela câmera de Tonacci é um dos recursos mais fracos do filme, em grande parte devido à interpretação de Possuelo. A montagem minimizou isso, ao colocar a voz da esposa em primeiro plano, sobreposta à de Possuelo em segundo plano. (A subjetiva anterior, de Carapiru jovem, funcionara melhor.) É evidente que Sydney imagina o espectador ocupando o lugar de Carapiru; mas imagina errado, pois aquele é o ponto cego do filme, a subjetiva que não pode ser filmada; afinal, nas próprias palavras de Possuelo, “o índio é uma outra humanidade”.

Após a sequência dos aprendizados de vida na cidade, Possuelo mostra a Carapiru as notícias dos jornais da época. Nesse momento Possuelo encena a chamada do tradutor/guia, Benvindo, ao telefone. Possuelo “interpreta” novamente muito mal seu próprio papel, num esforço de se fazer entender pelo espectador, e acaba exibindo sua própria encenação ao fazer isso. Cenas de guerra e de crianças fortemente armadas passam na televisão. “Não importa a língua, o que importa é a intenção, porque essa é mais importante que a linguagem”, diz Sydney. Uma bomba explode na televisão; voltamos para ele e Carapiru no sofá.



Fig. 15. Possuelo e Carapiru assistem cenas de guerra.

Da guerra e do sofá, passa-se para a imagem de Carapiru prestes a atravessar a rua em Brasília. A música tensa e desconfortável volta, e ele parece cansado e entristecido novamente. Sua figura contrasta com a paisagem de Brasília, totalmente deslocada num mirante onde os turistas avistam a cidade. Fechando a sequência de Brasília, Possuelo conta em *off* a história de G.I., o guia que o acompanhou na Serra da Desordem. Quando ele o procurou para ser seu tradutor, G.I. não estava e lhe indicaram outro rapaz, Benvindo, que também falava guajá. Possuelo vai buscá-lo de carro. A conversa entre os dois é um dos melhores momentos de Possuelo, quando entendemos que não só Benvindo estava no massacre e sobreviveu a ele, como foi o próprio Sydney que o resgatou.

Sequência 4, parte 3. O reencontro

A montagem retoma vigorosamente a cena inicial do massacre, com a repetição do momento em que os jagunços decidem o que fazer com o menino. Na reportagem aparecem as cenas de arquivo de Benvindo e Carapiru, sentados lado a lado, e o reconhecimento bem nos moldes do melodrama, primeiro pelo nome, Carapiru, depois pela marca de bala nas costas do pai, a prova final de filiação.



Fig. 16. Benvindo encontra a marca de bala nas costas do pai Carapiru.

Tonacci conta, em entrevista, que não conseguiu filmar, como queria, o reencontro de Carapiru: o que seria um momento chave do filme acabou sendo narrado de maneira episódica, com o depoimento de Possuelo contando a história. Nesse depoimento, vemos um Possuelo que não interpreta, mas conta a história real de Benvindo e Carapiru. Aqui Tonacci assume o formato depoimento de maneira frontal pela primeira vez no filme. É bastante curioso comparar Possuelo, na cena anterior da privada, falando para a câmera de Tonacci como se fosse com Carapiru, e este depoimento agora. Aqui, Possuelo é o real alter ego de Tonacci, um narrador que sabe o que diz e o faz com toda a propriedade.

Em seguida, o filme apresenta a reportagem da época contando a história, e depois Possuelo com pai e filho nos dias de hoje. Carapiru aparece abatido e eles comentam seu estado de saúde. A sequência termina com Carapiru e seu filho no aeroporto, no avião, onde Tonacci aproveita para retomar os planos aéreos iniciais da floresta, aos quais sobrepõe planos do trem, da floresta vista do trem, o mesmo trem do início, para onde enfim a montagem retorna: a mesma cena dos passageiros no vagão, com a voz de Possuelo em *off*: “O índio é uma outra humanidade”.

Sequência 5. O retorno

Passeamos pela cena antiga até entender que, no mesmo trem, viajam agora Carapiru e seu filho. Essa sequência, concebida e filmada com esse objetivo, une definitivamente os tempos do passado e do presente; o que parecia ser o sonho de um passageiro desconhecido é agora um fato concreto: Carapiru não está mais na posição de índio fugitivo, mas de passageiro do trem, com seu filho, no meio de seus supostos

iguais. Ele até usa uma camiseta do flamengo, mas parece triste, doente, desencantado.

O trem, o mesmo do início do filme, trouxe Carapiru de volta. Mas o lugar não é mais o mesmo, com a estação de trem e as casas. Mais uma vez assistimos à reportagem televisiva da época. Aqui, um novo contraste, pois o tom da reportagem é festivo e Carapiru parece feliz. Não é o mesmo Carapiru que chegou na reconstituição dos fatos. Aqui Tonacci faz o corte para as cenas que parecem ser as mesmas em que Carapiru toma banho no rio com a família.

Uma placa da Funai nos mostra que a realidade agora não é mais a mesma. Os índios estão assentados em casas com muros e vestem roupas brancas. A montagem constrói uma longa sequência introdutória, detalhando como os índios vivem no local, até a entrada de Carapiru. Ele está abatido, alheio. Seu desconforto nas cenas noturnas que se seguem é visível, parece estar ali não por desejo próprio, mas por obrigação. A sequência termina com um *close* de Carapiru e a fumaça do fogo reaparece. A montagem coloca em *fade* a imagem de um menino índio misturada ao *close* de Carapiru, como se quisesse representar o pensamento dele em seu filho ou em sua infância. Essa tentativa de definir o pensamento de Carapiru através da montagem não é bem-sucedida, pois ela só existe no tempo do filme, não no tempo dele.



Fig. 17a. A tentativa de encenar um pensamento de Carapiru.



Fig. 17b. Carapiru se vira logo depois do *fade*: não existe o momento de subjetividade.

Neste, que é um dos momentos mais explicitamente manipuladores da montagem, ficam expostas as limitações entre os desejos de Tonacci e os de Carapiru. O momento é forçado, como se o filme ignorasse sua própria premissa, segundo a qual “o índio é outra humanidade”. Carapiru estará sempre com sua subjetividade preservada, pois se recusa a interpretar o papel que o filme quer dele nesse momento. Ser é muito mais que interpretar, e Carapiru passa vitorioso, com sua subjetividade intacta, por essa batalha travada pelo diretor e pela montagem.

Sequência 5, parte 2. Coda

O filme termina com o amigo de Possuelo, Wellington Figueiredo, contando a história de uma tribo e sua relação com o fogo, numa reflexão sobre a consequência do contraste entre a cultura indígena e a cultura da cidade. No assentamento, Carapiru dorme em redes junto com os outros índios. Na aldeia, os índios cozinham macacos para comer, enquanto Carapiru acorda e penteia o cabelo. Crianças brincam com objetos pontiagudos no que parecem ser esboços de perversidade infantil. Os macacos, antes animais de estimação, agora são jogados como pedaços de carne, com total indiferença. A cena dos macacos cozidos é reforçada pela montagem, uma imagem brutal, na qual a silhueta dos macacos remete à silhueta humana, algo que parece cotidiano para eles. Esse trecho pode remeter a outro clássico de Jean Rouch, *Os Mestres Loucos* (1955), em que, numa aldeia da Costa do Ouro, na África, o povo

sacrificava um cachorro para ser comido num ritual, uma forma de expurgar o colonizador. Mas aqui não existe catarse ou uma ideia de coletivo, de família, entre eles. Tudo parece ser indiferente. O que Tonacci desenha, portanto, é uma aldeia descaracterizada, onde não está preservado nenhum traço da inocência da primeira aldeia, nem um contato mais direto com a natureza. Carapiru existe ali, mas nada parece ter importância. Essa intenção de desenhar uma infância perdida e uma espécie de perversidade implícita no assentamento é outra tentativa de Tonacci de caracterizar um mundo genérico, sem alma, sem grandeza. Na verdade, uma tentativa desnecessária, pois tudo isso já está dado pela natureza do assentamento.

Carapiru tira então a roupa e pega suas flechas, parece querer caçar. A reação dos índios é negativa, como se ele fosse fazer uma besteira. A música recomeça numa panorâmica da floresta, que descortina o trilho do trem e retoma o mesmo plano opressor do início, com a música subindo de volume. O trem passa. Carapiru anda nu na floresta com suas flechas, até encontrar o próprio Tonacci, Aloysio Raulino (fotógrafo) e outros membros da equipe. É o momento de gravar a primeira cena do filme, em que Carapiru faz fogo com os gravetos. É mostrado então o *making of* da cena, e Carapiru dá uma entrevista em guajá, imitando o que parece ser um avião. A câmera faz uma panorâmica para cima e vemos um avião passando. A imagem do avião é uma trucagem malfeita e de certa forma incompreensível. Tonacci tenta mais uma vez cercar Carapiru pela opressão, algo de novo supérfluo, pois a opressão está dada desde a premissa do filme. Uma panorâmica volta para Carapiru, que fala para a câmera, sorrindo, algo ainda incompreensível.



Fig. 18. O primeiro depoimento de Carapiru para a câmera, sem tradução, fecha o filme.

Se, por um lado, o ponto fraco de *Serras da Desordem* está em reciclar alguns velhos chavões do cinema brasileiro – onde o progresso é o vilão e o índio é a vítima idealizada desse progresso desenfreado, com a inserção ainda da música de Ruy Weber como ilustração desse maniqueísmo –, por outro, o ponto forte é o enfrentamento franco de Tonacci com a história de Carapiru, e o cuidadoso alinhavar das imagens de arquivo com as do presente pela montagem. Essa arquitetura talhada por Tonacci e pela montadora Cristina Amaral encontra um equilíbrio instável, onde o falso e o verdadeiro se completam sem compromisso, onde encenação e material de arquivo coexistem sem problemas ou incompatibilidades de diferentes ordens.

A última sequência do filme talvez seja a mais fraca, pois ao expor a si mesmo e à sua equipe, Tonacci costura narrativamente os tempos do presente e do passado encenado, fechando a estrutura de ciclos narrativos de tempo do filme. Com isso, talvez perca justamente o que tenta encontrar em meio a esses ciclos: o personagem de Carapiru. Tonacci, ao se revelar e se incluir naquela experiência, perde definitivamente a oportunidade de um encontro seu, e do público, com aquele personagem. A cena final, claramente documental, é o atestado do fracasso da experiência ficcional. Carapiru sempre será uma outra humanidade.

CAPÍTULO 2

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BRESSON, R. **Notes sur le cinématographe**. Paris: Gallimard, 1975.
- CASTRO, E. **A inconstância da alma selvagem**. São Paulo: CosacNaify, 2002.
- LINS, C.; MESQUITA, C. **Crer, não crer, crer apesar de tudo**: a questão da crença nas imagens na recente produção documental brasileira. XVII Encontro da Compós, São Paulo, 2008.
- LOPES, F. **Serras da Desordem e Corumbiara**: a reconstituição do passado e a memória dos vencidos. Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Meios e Processos Audiovisuais, Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (ECA/USP). São Paulo, 2012.
- ODIN, R.; LYANT, J. C. (eds.). **Cinemas et réalités**. Saint-Etienne: Université de Saint-Etienne, 1984.
- RAMOS, Clara Leonel. **A construção do personagem no documentário brasileiro contemporâneo**: autorrepresentação, performance e estratégias narrativas. Tese de Doutorado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Meios e Processos Audiovisuais, Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (ECA/USP). São Paulo, 2013.
- SOUZA, B. **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, Universidade Estadual de Campinas. Orientador: Marcius Cesar Soares Freire. Campinas, 2010.
- XAVIER, I. As artimanhas do fogo, para além do encanto e do mistério. In: CAETANO, D. (org.). **Serras da Desordem**. Rio de Janeiro: Azougue, 2008.
- ZEA, E. S.; SZTUTMAN, R.; HIKIJI, R. S. G. Conversas da desordem: entrevista com Andrea Tonacci. Revista do IEB, São Paulo, n. 45, 2007.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS EM SUPORTE ELETRÔNICO

- FLAHERTY AND FILM: Robert Gardner interviewing Frances Flaherty. Disponível em: <<http://www.youtube.com/watch?v=pM7k60egxHo>>. Acesso em: 7 jul. 2014.
- RIMBAUD, A. Carta chamada “do Vidente” a Georges Izambard, Charleville, 13 mai. 1871. **Alea**, v. 8, n. 1, Rio de Janeiro, jan.-jun. 2006. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1517-106X20060010100011#back1>. Acesso em : 27 jul. 2014.

Capítulo III

Juventude e maturidade de um cineasta

3.1 Presentificação e representação: uma possibilidade de coexistência

Em nossa análise de *Interprete Mais, Pague Mais*, vimos a performatividade e a *mise en présence* dos atores tomarem o primeiro plano nas preocupações de Tonacci. Sua postura era de enfrentamento em relação aos personagens, e a criação de uma tessitura de presença, que não estava prevista na encomenda do documentário, serviu como mote da virada e acabou se tornando a grande qualidade do filme. *Serras da Desordem*, por outro lado, encontrou na questão da reconciliação entre passado e presente, através da encenação e da montagem do material de arquivo, sua principal vertente. O trabalho de alinhar longas sequências contendo choques temporais (como exemplificado aqui antes, na cena da professora, em que Carapiru, apesar de estar indo embora, está feliz por reencontrar Possuelo) resulta numa alquimia forte, ainda que composta com elementos frágeis. A *mise en scène* encontra-se no centro dessa reconciliação entre passado e presente. Em ambos os filmes, curiosamente, Tonacci está presente no final, seja através das palavras de Antônio Pitanga, seja revelando a si e à sua equipe ao filmar Carapiru.

Mas outros contrastes entre os dois filmes estão presentes. Um foi pouquíssimo visto e raramente é comentado; o outro é mais conhecido e estudado, e já ocupa uma posição central na produção cinematográfica brasileira recente. Em *Interprete Mais, Pague Mais*, a crise permanece latente nos participantes e descendentes até hoje; já em *Serras da Desordem*, não há crise nem confronto. Este filme, em termos narrativos, refaz o percurso de seu personagem, mas não se confronta com ele. Em vez de expor seus personagens emocionalmente, como fez em *Interprete Mais, Pague Mais*, Tonacci parte do ponto de vista da encenação, e com isso preserva a intimidade de Carapiru. O que faz, então, de *Serras da Desordem* um filme que causa reações tão emocionais, se Carapiru nunca é completamente entendido ou revelado?

A estrutura narrativa do filme é composta por grandes elipses, elipses falsas entre o que é presente e passado. Essa macroestrutura híbrida do que é encenado e do que é material já documentado se repete na estrutura das cenas encenadas, explicitada no filme em sua melhor forma pela oposição Carapiru/Possuelo. Se a arquitetura de

Serras da Desordem é mais bem estruturada que a de *Interprete Mais, Pague Mais*, é porque tem sua base na encenação dos fatos ocorridos. Mesmo quando essa encenação encontra seu lado mais documental – quando Possuelo conta diretamente para a câmera a história do reencontro entre pai e filho –, ela é contida por essa narração, que tenta substituir aquilo que não se viu/filmou. A narração de Possuelo, como vemos, contrasta com o tom falso de suas “interpretações” nas cenas reconstituídas. É a primeira vez, com exceção dos momentos em que está em contato com Carapiru, que vemos Possuelo revelar-se para a câmera, de um jeito franco e com conhecimento de causa. Do mesmo modo, ao tentar manipular demais a imagem do índio, buscando determinar para ele um pensamento, ou ao usar a tensão da música e retratar o progresso como vilão da história na forma do trem, Tonacci torna explícito, nas outras interpretações de Possuelo, o esforço de se colocar ali algo que não está ali de fato.

A encenação de Tonacci encontra assim sua força em duas de suas escolhas: o uso dos próprios índios e do povo local nos papéis dos índios e dos matadores; e o embaralhamento do tempo da encenação/registro do presente, perceptível em algumas cenas aqui analisadas, como a da professora. A professora localiza-se exatamente no meio dos dois registros: entre o *atuar* de Possuelo e o *não atuar* de Carapiru. A escolha por um plano fechado dela acaba revelando sua consciência de que está sendo filmada, inserindo-se assim, ainda que mais sutilmente, no registro do atuar de Possuelo. É o fato de Carapiru estar alheio à encenação e ao mesmo tempo presente no tempo real, feliz por ver Possuelo, que confere à cena (e ao filme como um todo) o dinamismo necessário para que o interesse se mantenha. Mais do que uma história original, Tonacci conseguiu encontrar uma maneira original de encenar e narrar aquela história.

3.2 “Carapiru sou eu”

Como vimos, a narrativa de Tonacci se esforça continuamente para dar conta não só dos fatos ocorridos e dos tempos do presente e passado, mas também para dirigir uma suposta “subjetividade” de Carapiru, ou seja, dar um *sentido determinado* ao que ele pensa e deseja, sempre segundo Tonacci. Essa manipulação é assumida pelo cineasta em entrevistas, como a concedida a Cronemberger (2007, p. 1), onde ele fala dos motivos que o levaram a fazer o filme.

Ela [a história] trata de um sentimento de perda, que é a perda de uma família. E, sem a invenção de uma esperança, no futuro deste personagem, Carapiru, ele reencontra um filho. É como se uma esperança fosse possível, mesmo desconhecendo que caminho a vida da gente toma. [...] Achei que eu poderia falar sobre aquilo. Afinal, fazer um filme também é descobrir, conhecer, pesquisar... E pensei que seria também um modo de abordar uma questão importante, sobre como a gente trata o outro, sobre quem é o outro na nossa vida. Principalmente esse outro que fala uma outra língua, vive outra cultura, tem outra concepção do mundo. E os índios representam esse extremo do Brasil. Eles são os brasileiros, nós somos os invasores, entendeu? E eu sou também um invasor, com a tecnologia, com o equipamento...

No artigo “Um outro cinema para uma outra humanidade” (CAETANO, 2008, p. 74-76), Rodrigo de Oliveira comenta a relação de Tonacci com seus personagens:

Da parte do cineasta, ainda se esperam personagens dispostos à exposição de suas personalidades, sem ressalvas, sem falsas construções. [...] É o que se exigia de Pereio em *Bang Bang*, o que Ruth Escobar não soube oferecer em *Jouez Encore*, e é o que Carapiru muito gentilmente concede a *Serras da Desordem*. Mas nem toda disponibilidade do índio nos permite ignorar o fato de que ele é um personagem impossível. O peso da expressão “outra humanidade” é sentido a cada momento que Carapiru está em cena, e esta é uma barreira intransponível. [...] Carapiru também é imune à psicologia, à sociologia e, em grande medida, ao cinema.

O comentário de Oliveira vai ao encontro do que antes chamamos de teatro do impossível, realizado pelo filme, e que muito lembra o projeto de Robert Bresson com seus modelos. Mas discordo de Oliveira quando ele afirma que Carapiru seria um personagem impossível. O personagem não só é possível, como tem inegável força e

protagonismo ao longo do filme. A não exposição da personalidade de Carapiru é a fonte de todo seu interesse, pois nada mais é – enquanto outra humanidade, como em Bresson – do que um molde onde podemos (juntamente com Tonacci) projetar toda nossa psicologia, nosso material emocional e reflexivo. Como diz Bresson: “Modelos. O que eles perdem em relevo aparente durante a filmagem, eles ganham em profundidade e em verdade sobre a tela. São as partes mais achatadas e mais opacas que têm finalmente maior vida” (BRESSION, 1975, p. 76). Quanto mais impossível é entender ou expor a subjetividade de Carapiru, mais o filme ganha em potência. Ainda sobre sua identificação com Carapiru, Tonacci elucida:

Acho que fui pego pelo sentimento de isolamento do Carapiru, me identifiquei com isso. O Carapiru acaba sendo um alter ego meu, porque o Andrea é aquele cara que não aguenta a porra da cidade, essa loucura toda, e quer ficar no mato. Funcionou um pouco assim, era um sentimento de perda que eu conhecia e poderia expressar. Eu não queria expressar o sentimento do índio ou analisar sua história. Tudo era um gancho para a minha história, para o meu aprendizado. Era o meu olhar sobre esse sentimento. Que é um sentimento humano e bem atual, com toda essa coisa de guerras, explosões e tal. Eu até tentei uma versão que era urbana e tratava de um desses refugiados na miséria que acabava barbudo andando pela cidade e após dez anos reencontrava o pai na rua. Mas não consegui adaptar meu alter ego nesse cara urbano porque o personagem teria que ser muito mais puro e idealista. Então o índio é um pouco objeto dessa história toda (apud MAMEDE e col., 2007, p. 1).

3.3 Documentar entre aspas: uma outra *mise en scène*

Iniciei este trabalho citando a frase de Tonacci, “Documentar entre aspas, claro... É a ficção que busco, porque, para o filme, ela é mais ‘verdadeira’ que a realidade que vejo”. Como a ficção pode ser mais verdadeira que a realidade que ele vê? Documentar entre aspas já é explicitar seu lado falso, seu lado de encenação. Que *mise en scène* é esta, que parte do falso para chegar ao verdadeiro? E por que a ficção é mais verdadeira do que o documentar? Tonacci fala em uma narrativa revivida, e não reencenada:

[...] a narrativa estava sendo, coletivamente e emocionalmente, revivida, e não exatamente reencenada nem representada, porque ambos os sentidos pertencem mais à narrativa cinematográfica do que à consciência do ato (TONACCI, 2012, p. 111).

Reviver uma narrativa não pertence à consciência do ato. É por isso que a ficção é mais verdadeira *para o filme*: para o filme, e só para ele, a ficção é mais verdadeira do que a realidade. Nesse ponto, Tonacci se aproxima de Jean Rouch, em sua crença de que a *imaginação* documentada pode ser mais potente do que os *fatos* documentados, e também de Flaherty. Pensando especificamente no trabalho “de ator”, já no início do documentário, podemos citar o depoimento de Frances Flaherty, que explica o trabalho de seu marido no clássico *Nanook, o Esquimó* (1922):

Eu acredito que, quando os Nanooks sorriem para nós, nós somos completamente desarmados; nós sorrimos de volta para eles. Eles são eles mesmos; nós, por nossa vez, nos tornamos nós mesmos. Tudo que pode nos separar dessas pessoas cai por terra, independente das diferenças, e talvez mais ainda por causa delas, nós sentimos que somos um com eles, e esse sentimento se intensifica e se torna profundo e profundamente libertadora é a experiência que temos quando nos damos conta, de repente, que somos um com todas as pessoas e com todas as coisas, mas, e esse é o ponto, se houver um gesto falso, uma ponta de artificialidade que aparece, então a separação volta. De novo estamos só olhando para as pessoas da tela. E toda aquela experiência de totalidade e identidade se perde. Ela não pode acontecer, não pode ser. O

segredo de Nanook é a nossa crença nessas três palavras: ser eles mesmos. Não atuando, mas sendo.¹

Não atuando, mas *sendo*: talvez essa seja a melhor definição para a diferença entre o registro de Possuelo e o de Carapiru. O que é radicalmente diferente de Flaherty, tanto em Rouch quanto em Tonacci, é a sensibilidade de ambos: uma sensibilidade não de encontro e união entre os povos, mas predisposta a documentar o mundo enquanto ele acontece (Rouch) e a encenar o mundo como ele aconteceu (Tonacci). Como diz Rouch:

Inventamos situações, criamos enigmas para nós mesmos, nos colocamos charadas, adivinhações; nesse momento penetramos no desconhecido e a câmera é obrigada a nos acompanhar. Trata-se de uma receita bastante simples, uma vez que eu mesmo estou com a câmera. Em grande parte dos casos, na maior parte das sequências que começo a rodar, nunca sei o que vai acontecer no fim, logo não me entedio. Sou forçado a improvisar, para o bem ou para o mal (apud FREIRE, 2006, p. 58).

Se *Eu, um Negro* é um filme cativante, não é pelo encontro de Rouch com seu personagem principal, mas pelo poder e liberdade que ele concede ao personagem de dominar e alinhar livremente as sequências. Tonacci não dá liberdade a Carapiru, nem deseja em nenhum momento algum tipo de comunhão com ele. Como ele mesmo diz, ele é o invasor com sua câmera; o índio é sempre o outro. Essa dissociação é, paradoxalmente, o que há de mais tocante e a maior fonte de identificação possível com o filme. *Serras da Desordem* configura um círculo narrativo instável, mas fechado, onde esperança e desesperança dançam juntas e descompassadas. Diz Tonacci:

Bom, de alguma forma, é um pouco uma estrutura que o filme tem, ele começa e termina fechado. Então, é uma coisa em si, é um universo, todos circulam ali dentro. É algo que eu já fiz em outros filmes. Eu gosto dessas coisas que circulam, voltam. Na história, no filme em si, é uma tentativa de mostrar que o cara não tem saída, mesmo com o gesto dele de querer voltar para a floresta, mandando à puta que pariu a aldeia, aquela miséria em que eles ficaram, aquela precariedade. [...] Ele larga tudo, tira o calção, pega

¹ FLAHERTY AND FILM – Robert Gardner Interview. Disponível em: <http://www.youtube.com/watch?v=MvzXu3syq_>. Acesso em: 25 jul. 2014.

o arco e volta para a floresta, como se ele fosse embora e na floresta ainda existisse essa possibilidade daquele início edênico dos índios... Mentira! Ele não tem essa saída. Então, o que eu quis dizer é o seguinte: “Bom, olha, nem a tua história é mais tua. Quem está narrando a tua história sou eu. Estou aqui e esse é o meu instrumento”. É para dizer que até o cinema é um instrumento de dominação, afinal (apud CRONEMBERGER, 2007, p. 2).

3.4 A *mise en scène* como moldura da *mise en présence*

Como pensar, portanto, a questão inicial da *mise en présence*, tão pungente no primeiro filme, neste contexto de narrativas e interpretações essencialmente híbridas? De um lado, as tentativas infelizes de interpretação de Possuelo; de outro, a indiferença quase ontológica de Carapiru. A *presentificação*, com explicou Sarrazac, requer a morte da ideia de *representação*.

A questão da performatividade em *Interprete Mais* estava intimamente ligada ao fato de que aquele era um documentário e algo estava sendo *afirmado enquanto filmado*; ou seja, existia uma dupla camada entre o documentado e o ato de quem filma. Esse degrau entre as camadas se justificava graças à própria *mise en présence*. Em *Serras da Desordem*, essas camadas são sobrepostas, tanto pela montagem, como pela enunciação da narrativa, e ainda pelo choque dos mundos do índio/não índio.

Se nos detivermos novamente na sequência da cozinha, com a professora – na qual, como vimos, o choque entre as duas realidades está bastante presente –, perceberemos que se trata de uma das cenas mais elaboradas do filme em termos de decupagem, pois Tonacci utiliza planos gerais em panorâmicas longas e lentas. O preto e branco ajuda a criar um ar de solenidade, e por vezes parece evocar um filme brasileiro dos anos de 1950. A chegada de Possuelo é encenada como num filme de ficção. Um *fade in* acompanha o carro, que vai até a casa onde Carapiru está. Possuelo e Figueiredo descem do carro, entram na casa e iniciam uma conversa, claramente encenada, em que perguntam pelo índio, ao que o morador, que também parece ter um texto para falar, responde que Carapiru fica sempre no colégio. Possuelo responde, de novo no que parece ser uma fala decorada, que eles irão até lá. A decupagem é bem feita, em planos gerais em que o eixo gira sobre os três personagens de maneira inteligente, mas não consegue esconder o tom precário das interpretações. Aqui assistimos claramente a uma *mise en scène* nos moldes do neorealismo italiano.



Figs. 19-21. A mise en scène elaborada da sequência.

Numa panorâmica da esquerda para a direita, os personagens se aproximam do dono da casa; um corte para o lado de lá do eixo mostra que a decupagem foi bem pensada por Tonacci antes da filmagem. A cena serve de apresentação para a sequência seguinte, apesar de o texto ser aparentemente dispensável: se os víssemos chegar de longe, sem ouvir o que falam, o entendimento dos acontecimentos não seria prejudicado. Essa *mise en scène* propositalmente decupada e interpretada possui uma carga clara de ficcionalização dos fatos.



Fig. 22. “Você me aguarda aqui, que eu vou chegar de mansinho”, diz Possuelo.

Em outro plano, aparentemente dispensável, Possuelo pede para que Figueiredo o espere do lado de fora. Ele sai de quadro, para entrar a seguir no quadro claramente preparado por Tonacci, no qual vemos Carapiru, de costas, olhando para a professora através de uma janela; ele acompanha, com uma câmera na mão que se aproxima como um *travelling*, a entrada de Possuelo à esquerda do quadro.



Fig. 23. O elaborado plano para o encontro dos protagonistas.

Possuelo, num movimento que parece marcado pelo cineasta, entra e para por alguns instantes, encostando-se na parede esquerda do quadro. É visível o vazio de intenção desse “ator” de si mesmo. A câmera continua fechando e reenquadrando enquanto ele caminha até Carapiru, num encontro caloroso e amigável. A professora também se desloca, sendo emoldurada pela janelinha, no que lembra o uso da profundidade de campo na famosa cena da cabana de *Cidadão Kane*, de Orson

Welles, na qual o menino brinca no trenó enquanto a família abdica da guarda do filho.



Fig. 24. Com esmerada *mise en scène* que mistura *travellings* e movimento dos atores, Tonacci filma o encontro de Carapiru com Possuelo.

Depois de alguns planos de detalhamento de crianças, escola e professora ensinando, voltamos para Possuelo e Carapiru, que trocam algumas palavras em guajá. Novos planos detalham a escola, e então a câmera pula para dentro do espaço, enquadrando nossos protagonistas a partir daí.



Fig. 25. O contracampo da cena anterior.

É notável a diferença de Possuelo quando está em relação com Carapiru, e quando ele corta esse vínculo para atuar no resto da cena. Ao falar com Carapiru, sua *persona* de ator parece deixar de existir. Tanto esse plano quanto o anterior emanam

afetividade e companheirismo verdadeiros, e muito dessa sensação vem da presença de Carapiru. Mas basta Possuelo lembrar que deve andar até a professora no plano que descortina a sala, vista agora pelo lado de dentro, em outra panorâmica, que o encanto se quebra e ele volta a ser o ator preocupado em fazer a cena. Tonacci corta para uma imagem de arquivo de índios em sala de aula, para retornar à encenação do reencontro num plano geral novamente comandado pelo andar de Possuelo.



Fig. 26. O palco de Tonacci, visto agora de dentro.

Ele tem uma conversa com a professora sobre o futuro das crianças e o quanto a educação pode fazer diferença na vida delas. O texto parece ensaiado, e a câmera sai lentamente em *travelling out*, se distanciando um pouco da cena. Carapiru fica esquecido na janela, fora daquele tempo de encenação dos outros. Ele está nitidamente plantado ali. A imagem pretendida por Tonacci, de Carapiru numa posição de observador, ou seja, onde pode existir um distanciamento e uma reflexão, parece inconsistente com o personagem que a habita. Carapiru é esquecido, não pertencendo àquele tempo ficcional, até a professora o chamar para sentar-se com eles. Há um corte nos mesmos moldes do anterior, agora respeitando o eixo entre os três.



Fig. 27. O sistema dos três pontos do plano anterior é mantido aqui.

A professora fala de Carapiru e, a seguir, ocorre o corte para o *close* da professora comentado aqui anteriormente. “O senhor vai levar ele?”, pergunta. Em seguida, voltamos para o plano geral dos três, na ausência da resposta de Possuelo; e então, um plano-detulhe que mostra a professora rasgando um papel e fazendo com ele uma máscara para ver as letras no caderno é seguido de outra imagem de arquivo, de um velho escrevendo num caderno. Voltamos ao detalhe de outro caderno atual, e a sequência termina com imagens coloridas de Carapiru em outra escola, já agora fora do contexto da cena anterior, e sem a *mise en scène* elaborada do resto da sequência. A análise mais detalhada dessa sequência expõe o quanto a figura de Carapiru é insignificante na *mise en scène* de Tonacci. Sua presença, conforme comprovamos, é de outra natureza.

A decupagem de Tonacci lembra a elegância das panorâmicas lentas e gerais de Kenji Mizoguchi; o estilo de interpretação dos não-atores também remete ao neorealismo italiano do pós-guerra e, no Brasil, lembra os filmes regionalistas da Vera Cruz. O anacronismo parece não ter importância para Tonacci, que assume o preto e branco como moldura predileta de sua *mise en scène*. Nas cenas em cores, propositalmente em tom documental, a *mise en scène* está escondida, mas não ausente. A única *mise en présence* do filme está na figura de Carapiru e na maioria dos outros índios que atuam nas encenações.

Por que tanto capricho na *mise en scène*, se ela é apenas um invólucro no qual a *mise en présence* de Carapiru pode existir? Por que tanto esforço da montagem em estabelecer uma arquitetura entre esses tempos, entre os fatos documentados e suas respectivas encenações? Tonacci fez esse longo percurso para finalmente encontrar o

que já tinha desde o começo: a presença de Carapiru. Carapiru como seu alter ego, a sua própria presença. Como no “*je*” e no “*moi*” pensados por Kant, deve existir um tempo entre eles, em que a consciência encontra o seu estar no mundo. Toda a reconstrução circular dos tempos do filme serve apenas de arcabouço para o palco onde o eu e o outro podem se encontrar. É no estar no mundo, na *mise en présence* de Carapiru, que Tonacci encontra, finalmente, a si mesmo e à sua consciência.

CAPÍTULO 3

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BRESSON, R. **Notes sur le cinématographe**. Paris: Gallimard, 1975.

CAETANO, D. (org.). **Serras da Desordem**. Rio de Janeiro: Azougue, 2008, p. 74-76.

EATON, M. (org.). **Antropology-reality-cinema: The films of Jean Rouch**. Londres: British Film Institute, 1979.

FREIRE, M. Jean Rouch e a invenção do Outro no documentário. **Doc On-Line: revista digital de cinema documentário**, v. 3, p. 51-61, 2007.

TONACCI, A. Fotogramas comentados. **Devires**, Belo Horizonte, v. 9, n. 2, 2012.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS EM SUPORTE ELETRÔNICO

CRONEMBERGER, D. A volta de Andrea Tonacci. **Revista Trópico**, Dossiê Vozes Dissonantes, 2007. Disponível em: <<http://www.revistatropico.com.br/tropico/html/textos/2879,1.shl>>. Acesso em: 24 jul. 2014.

FLAHERTY AND FILM: Robert Gardner interviewing Frances Flaherty. Disponível em: <<http://www.youtube.com/watch?v=pM7k60egxHo>>. Acesso em: 7 jul. 2014.

MAMEDE, L.; MIRANDA, M.; WATANABE, F.; YAMAJI, F. Tonacci entre “Bang Bang” e “Serras da Desordem”. **Cinequanon. art.br**. Disponível em: <http://www.cinequanon.art.br/entrevistas_detalhe.php?id=8>. Acesso em: 28 jul. 2014.

CONCLUSÃO

Nossa incursão pelos dois filmes de Tonacci tinha como objetivo entender o limiar do trabalho dos atores entre o documentário e a ficção. O eixo da pesquisa acabou se contornando pela diferença entre os procedimentos não dos atores, mas do próprio cineasta. Em comum, os dois filmes possuem a ânsia por encontrar algo que é mais verdadeiro do que a realidade, e que deve passar, necessariamente, pelo *discurso cinematográfico*. Tonacci é, mais que um problematizador, um arquiteto do cinema, em busca de narrativas cinematográficas feitas com materiais novos e pungentes, como as histórias de Ruth Escobar, Victor Garcia e Carapiru. *Serras da Desordem* resolve sua frágil *mise en scène* através da inteligência com que a montagem costura os ciclos de passado e presente. Se os atores explodiam fora de cena em catarses individuais no primeiro filme, neste último a catarse pode acontecer apenas fora do filme, na *projeção* do espectador, quando envolvido com a narrativa que costura e delimita a história trágica e tocante de Carapiru – não por identificação, como vimos, mas pela tomada de uma consciência de si como outro.

Serras toma para si todo o olhar de definição e trajeto de seu protagonista, e isto, somado ao alheamento de Carapiru ao filme que está sendo feito, cria no enigma a potencialização de sua própria história. Como no primeiro filme, em que Tonacci tenta ser como a mosca em contato com a mulher iraniana e os filhos em Shiraz, o enigma persiste. Só que agora é um avião que sobrevoa a floresta brasileira, em uma trucagem malfeita, que nunca dará realmente conta de compreender aquele universo. O que Tonacci pode nos oferecer é apenas o incômodo daquele que sobrevoa, daquele que passa sem conseguir dar conta daquilo que vê. No caminho, ele nos brinda apenas com a presença de Carapiru, seu mal-estar e seu sorriso.

Termino esta pesquisa com um pensamento de Jean Rouch que, acredito, ilustra bem o embate proposto por Tonacci nos dois filmes.

Ficção é a única maneira de se penetrar na realidade – os meios da sociologia restringem-se à realidade exterior. Em *Moi, un Noir*, eu quis mostrar uma cidade africana – Treichville. Eu poderia ter feito um documentário cheio de figuras e observações. Isso teria sido fatalmente entediante. Então eu contei uma história com personagens, suas aventuras e seus sonhos. [...] quando um personagem sonha que está boxeando, ele boxeia... o problema todo

é saber manter a sinceridade, a verdade para com o espectador, sem nunca esconder o fato de que estamos diante de um filme... Uma vez estabelecido esse pacto de sinceridade entre filme, atores e espectador, quando ninguém está enganando ninguém, o que interessa para mim é a introdução do imaginário, do irreal. Usar o filme para contar aquilo que apenas pode ser contado em forma de filme (apud EATON, 1979, p. 8).

Em *Interprete Mais, Pague Mais*, esse pacto de sinceridade foi insuportável para Ruth Escobar, e o mundo sonhado dos personagens ficou apenas no passado, nos ensaios filmados da peça de Calderón. Em *Serras da Desordem*, num estilo bem diferente do de Rouch, Tonacci penetra a ficção introduzindo o *seu imaginário*, o *seu irreal* na história de Carapiru. O melhor exemplo desse irreal encontra-se na tentativa de dar imagem ao pensamento de Carapiru, sobrepondo sua imagem à do índio jovem.

Do difícil embate entre os procedimentos de encenação e presentificação dos dois filmes, encontramos questões instigantes, algumas que tiveram ressonância maior para a pesquisa, outras que apenas se limitaram a si mesmas; mas para esse panorama multifacetado de perguntas que surgiram, não existem conclusões ou respostas.

O que podemos constatar, a partir do embate entre os dois filmes, é que a atitude do Tonacci documentarista é essencialmente diferente da do Tonacci criador de uma ficção. *Interprete Mais, Pague Mais* escancarava o falso através de uma documentação dos fatos que expunha o avesso da *mise en scène*, propondo uma *mise en présence* como confronto e tomada de posição. *Serras da Desordem*, por sua vez, arquitetou longos lapsos de tempo na conjunção de material filmado e de arquivo a fim de instituir uma narrativa revivida, em uma *mise en scène* cheia de precariedades e descompromissadamente anacrônica. Nesses dois mundos aparentemente imiscíveis – o do documentário e o da ficção –, Tonacci encontrou em seu personagem Carapiru o enigma que procurava. Toda a *mise en scène* proposta pelo filme, na junção do material de arquivo com a encenação dos fatos, serve apenas para abrir a brecha por onde a *mise en présence* de Carapiru pode existir. Como *mise en présence* dentro de uma *mise en scène*, nós chegamos, junto com o cineasta, ao “je” contido no “moi”, ao eu contido no outro. Nas serras da desordem estão, legitimamente, as *nossas serras* e a *nossa desordem*. O índio... é uma outra humanidade.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ARTAUD, A. **O teatro e seu duplo**. São Paulo: Martins Fontes, 2006.
- AUSTIN, J. L. **How to do things with words**. Cambridge, MA: Harvard University Press, 1962.
- BRITTO, S. **Fábrica de ilusões: 50 anos de teatro**. Rio de Janeiro: Salamandra/Funarte, 1996.
- BRESSON, R. **Notes sur le cinématographe**. Paris: Gallimard, 1975.
- CAETANO, D. (org.). **Serras da Desordem**. Rio de Janeiro: Azougue, 2008.
- _____; VOGNER, F.; GUARNIERI, F.; MARTINS, G. Entrevista com Andrea Tonacci. **Contracampo**, n. 79, 2005.
- CASTRO, E. **A inconstância da alma selvagem**. São Paulo: CosacNaify, 2002.
- DE LA BARCA, C. **O grande teatro do mundo**. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1988.
- EATON, M. (org.). **Anthropology-reality-cinema: The films of Jean Rouch**. Londres: British Film Institute, 1979.
- FÉRAL, J. Por uma poética da performatividade: o teatro performativo. **Revista Sala Preta**, São Paulo, v. 8, n. 1, 2008.
- _____. Foreword. **Substance #98/99**, v. 31, University of Wisconsin System, 2002.
- _____. (org.). **Théâtralité, écriture et mise en scène**. Québec: Hurtubise, 1985.
- FERNANDES, S. Teatralidade e performatividade na cena contemporânea. **Repertório**, n. 16, Salvador, 2011.
- FREIRE, M. Jean Rouch e a invenção do Outro no documentário. **Doc On-Line: revista digital de cinema documentário**, v. 3, p. 51-61, 2007.
- GUMBRECHT, H. U. **Produção de presença: o que o sentido não consegue transmitir**. Rio de Janeiro: Contraponto/Ed. PUC-Rio, 2010.
- HALBWACHS, Maurice. **A memória coletiva**. São Paulo: Centauro, 2011.
- HALL, K. Performativity. **Journal of Linguistic Anthropology**, Yale University, v. 9, n. 1-2, 2000.

- LINS, C.; MESQUITA, C. **Crer, não crer, crer apesar de tudo**: a questão da crença nas imagens na recente produção documental brasileira. XVII Encontro da Compós, São Paulo, 2008.
- LOPES, F. **Serras da Desordem e Corumbiara**: a reconstituição do passado e a memória dos vencidos. Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Meios e Processos Audiovisuais, Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (ECA/USP). Orientador: Henri Pierre Arraes de Alencar Gervaiseau. São Paulo, 2012.
- MACHADO, R. **Deleuze, a arte e a filosofia**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2009.
- NICHOLS, B. **Introdução ao documentário**. Campinas (SP): Papirus, 2005.
- ODIN, R. Film documentaire, lecture documentarisanse. In: ODIN, R.; LYANT, J. C. **Cinémas e réalités**. Saint-Etienne: Universidade de Saint-Etienne, 1984.
- RAMOS, Clara Leonel. **A construção do personagem no documentário brasileiro contemporâneo**: autorrepresentação, performance e estratégias narrativas. Tese de Doutorado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Meios e Processos Audiovisuais, Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (ECA/USP). Orientador: Henri Pierre Arraes de Alencar Gervaiseau. São Paulo, 2013.
- RAMOS, F. (org.). **Enciclopédia do cinema brasileiro**. São Paulo: Senac, 2000.
- SARRAZAC, J.-P. **Critique duthéâtre**. De L'utopieaudésenchantement. Paris: Circé, 2000.
- _____. (org.). **Léxico do drama moderno e contemporâneo**. São Paulo: CosacNaify, 2012.
- SCHECHNER, R. **Performance Studies**. An introduction. Nova York/Londres: Routledge, 2006.
- SOUZA, B. 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, Universidade Estadual de Campinas. Orientador: Marcius Cesar Soares Freire. Campinas, 2010.
- SOUZA, N. **A roda, a engrenagem e a moeda**: vanguarda e espaço cênico no teatro de Victor Garcia no Brasil. São Paulo: Editora Unesp, 2003.
- TONACCI, A. Fotogramas comentados. **Devires**, Belo Norizonte, v. 9, 2012.
- XAVIER, I. As artimanhas do fogo, para além do encanto e do mistério. In: CAETANO, D. (org.). **Serras da Desordem**. Rio de Janeiro: Azougue, 2008.

_____; CANTON, L. O teatro do mundo, de Caledrón de la Barca, a máquina-olho, de Victor Garcia, e a camera lúcida, de Andrea Tonacci. **Devires**, Belo Horizonte, v. 9, n. 2, p. 16-33, 2012.

ZEA, E. S.; SZTUTMAN, R.; HIKIJI, R. S. G. Conversas da desordem: entrevista com Andrea Tonacci. **Revista do IEB**, São Paulo, n. 45, 2007.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS EM FORMATO ELETRÔNICO

CRONEMBERGER, D. A volta de Andrea Tonacci. **Revista Trópico**, Dossiê Vozes Dissonantes, 2007. Disponível em: <<http://www.revistatropico.com.br/tropico/html/textos/2879,1.shl>>. Acesso em: 24 jul. 2014.

FLORES, T. M. **Agir com palavras**: a teoria dos actos de linguagem de John Austin. Porto, Universidade Fernando Pessoa, 1994. Disponível em: <<http://www.bocc.ubi.pt/pag/flores-teresa-agir-com-palavras.pdf>>. Acesso em: 26 jun. 2013.

MAMEDE, L.; MIRANDA, M.; WATANABE, F.; YAMAJI, F. Tonacci entre “BangBang” e “Serras da Desordem”. **Cinequanon. art.br**. Disponível em: <http://www.cinequanon.art.br/entrevistas_detalhe.php?id=8>. Acesso em: 28 jul. 2014.

RIMBAUD, A. Carta “do Vidente” a Georges Izambard, Charleville, 13 maio de 1871. **Alea**, v. 8, n. 1, Rio de Janeiro, jan.-jun 2006. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1517-106X200600100011#back1>. Acesso em: 27 jul. 2014.

RODRIGUES, E. **A dinâmica da produção teatral de Ruth Escobar**: entre estética e poder, arte e resistência. Florianópolis: UESC, 2010. Disponível em: <<http://www.ceart.udesc.br/ppgt/dissertacoes/2010/eder.pdf>>. Acesso em: 26 jun. 2013.

BIBLIOGRAFIA COMPLEMENTAR

ASTRUC, A. **Qu’est-ce que lamiseenscène?** *Cahiers du Cinéma*, n. 100, out. 1959.

AUMONT, J. **O cinema e a encenação**. Lisboa: Texto&Grafia, 2008.

AUSLANDER, P. **From acting to performance**: essays in modernism and postmodernism. Londres: Routledge, 1997.

_____. The performativity of performance documentation. **Performing Arts Journal**, n. 84, 2006.

AUSTIN, J. L. Performativo-constativo. In: OTTONI, Paulo (org.). **Visão performativa da linguagem**. Campinas: Ed. Unicamp, 1998.

- BAZIN, A. **Qu'est-ce que le Cinéma?** Paris: Éditions du Cerf, 1962.
- _____. **O cinema.** Ensaios. São Paulo: Brasiliense, 1991.
- BERNARDET, J. **Brasil em tempo de cinema.** São Paulo: Companhia das Letras, 2007.
- BRITTO, S. **O palco dos outros.** Rio de Janeiro: Rocco, 1993.
- BOROWSKI, M.; SUGIERA, M. (eds.). **Fictional realities/Real fictions.** Newcastle: Cambridge Scholars Publishing, 2007.
- BURCH, N. **Práxis do cinema.** São Paulo: Perspectiva, 1992.
- BURTO, J. (org.). **The social documentary in Latin America.** Pittsburgh: University of Pittsburgh Press, 1990.
- CALIL, R. Nenhum cineasta é uma ilha. **Revista Trip**, São Paulo, abr. 2008.
- CANDELORO, J. **Docu-fiction: Convergence and contamination between documentary representation and fictional simulation.** Lugano: USI, 2000.
- COHEN, R. **Work in process: linguagens da criação, encenação e recepção na cena contemporânea.** São Paulo: Perspectiva, 1999.
- COMOLLI, A. A pesquisa fílmica das aprendizagens. In: FRANCE, C. (org.). **Do filme etnográfico à antropologia fílmica.** Campinas: Ed. Unicamp, 2000.
- _____. **Ver e poder – a inocência perdida: cinema, televisão, ficção, documentário.** Belo Horizonte: UFMG, 2008.
- DERRIDA, J. Artaud, oui. **Europe**, n. 873-874, jan.-fev. 2002.
- _____. Signature événement contexte. **Limited Inc.** Paris: Galilée, 1990.
- _____. Signature event context. **Glyph**, Baltimore, n. 1, 1977.
- _____. **A escritura e a diferença.** São Paulo: Perspectiva, 1971.
- ESCOBAR, R. **Maria Ruth.** Rio de Janeiro: Guanabara, 1987.
- FÉRAL, J. **Théorie et pratique du théâtre: Au-delà des limites.** Montpellier: L'Entretemps, 2011.
- FISCHER-LICHTE, E. Reality and fiction in contemporary theatre. In: BOROWSKI, M.; SUGIERA, M. (eds.). **Fictional realities/real fictions.** Newcastle: Cambridge Scholars Publishing, 2007.

- FOSTER, Hal. **The return of the real**: the avant-garde at the end of the century. Cambridge: MIT Press, 1999.
- FREIRE, M. Fronteiras imprecisas: o documentário antropológico entre a exploração do exótico e a representação do outro. **Revista FAMECOS**, v. 28, p. 107-114, 2005.
- _____. A questão do autor no cinema documentário. **Significação**, v. 24, p. 43-60, 2005.
- GAUTHIER, G. **Le documentaire, um autre cinéma**. Paris: Nathan, 1995.
- GLUSBERG, J. **A arte da performance**. São Paulo: Perspectiva, 2009.
- GRIFFITH, R. **The world of Robert Flaherty**. Nova York: Da Capo Press, 1972.
- GOFFMAN, E. **A representação do Eu na vida cotidiana**. Petrópolis: Vozes, 2009.
- HEUVEL, M. V. **Performing Drama/Dramatizing Performance**. Ann Arbor: The University of Michigan Press, 1993.
- LABAKI, A.; MOURÃO, M. (orgs.). **O cinema do real**. São Paulo: CosacNaify, 2005.
- LEHMANN, H. T. **O teatro pós-dramático**. Paris, L'Arche, 2002.
- LINS, C.; MESQUITA, C. **Filmar o real**. São Paulo: Jorge Zahar, 2008.
- LOIZOS, P. **Innovation in ethnographic film**: From Innocence to Self-Consciousness. Chicago: University of Chicago Press, 1993.
- MACHADO, A. **Made in Brasil**: três décadas do vídeo brasileiro. São Paulo: Iluminuras, 2007.
- _____. **Máquina e imaginário**. São Paulo: Edusp, 2001.
- MARGULIES, I. Corpos exemplares: a reencenação no neorrealismo. **Devires**, Belo Horizonte, v. 4, n. 2, 2007.
- MARTINS, J. S.; ECKERT, C.; CAIUBY, S. **O imaginário e o poético nas ciências sociais**. Bauru, Edusc, 2005.
- MATTOS, C. **Jorge Bodansky**: o homem com a câmera. São Paulo: Imprensa Oficial, 2006.
- MIGLIORIN, C. (org.). **Ensaio no real**: o documentário brasileiro hoje. Rio de Janeiro: Azougue, 2010.

- MINTZ, A.; PESSALI, D.; LEAL, J. V.; GUIMARÃES, L. Salve o cinema: o dispositivo atravessado. **Revista Anagrama**, ano 2, edição 1, 2008.
- MONASSA, T. O “real” em Close Up e Salve o Cinema. **Cinestesia: Revista Eletrônica de Cinema**, v. 2, 2004.
- MORAES, F. **A arte-soma de José Agrippino de Paula**. Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Meios e Processos Audiovisuais da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo. Orientador: Ismail N. Xavier. São Paulo, 2011.
- MOUËLLIC, G. **Improviserle cinema**. Bélgica: Yellow Now-côté cinema, 2011.
- NAGIB, L. **O cinema da retomada: depoimentos de 90 cineastas dos anos 90**. São Paulo: Editora 34, 2002.
- NICHOLS, B. **Blurred boundaries: questions of meaning in contemporary culture**. Indiana: Indiana University Press, 1994.
- NOVAES, A. (org.). **Anos 70: ainda sob a tempestade**. Rio de Janeiro: Senac, 2005.
- OLIVEIRA JR., L. C. G. **O cinema de fluxo e a mise en scène**. Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Meios e Processos Audiovisuais da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo. São Paulo, 2010.
- PAVIS, P. **La mise en scène contemporaine: origines, tendances, perspectives**. Paris: Armand Colin, 2007.
- _____. **Vers une théorie de la pratique théâtrale**. 4. ed. Paris: Presses Universitaires Du Septentrion, 2007.
- PENAFRIA, Manuela. **O filme documentário: história, identidade, tecnologia**. Lisboa: Cosmos, 1999.
- _____. (org.). **Tradição e reflexão: contributos para teoria e estética do documentário**. Covinhã: UBI, 2011.
- RAMOS, F. **Mas afinal... o que é mesmo documentário?** São Paulo: Editora Senac, 2008.
- _____. **A encenação documentária**. XI Estudos de Cinema e Audiovisual, São Paulo, SOCINE, 2010.
- _____. **A imagem-câmera**. Campinas (SP): Papyrus, 2012.
- RANCIÈRE, J. La fiction documentaire: marker et la fiction de la memoire. In: **La fable cinematographique**. Paris: Seuil, 2001.
- RENOV, M. (org.). **Theorizing documentary**. Nova York: Routledge, 1993.

- RIOS, J. D. **O teatro de Victor Garcia**. São Paulo: SESC, 2012.
- ROSENTHAL, A. **The New Documentary in Action: a casebook in film making**. Berkeley: University of California Press, 1970.
- SÁNCHEZ, J. **Prácticas de lo real em la escena contemporánea**. Madri: Visor Libros, 2007.
- SALEM, H.; RAMOS, L. A. **Cinema brasileiro: um balanço dos 5 anos da retomada do cinema nacional, 1995-1999**. Brasília: MINC, Secretaria do Audiovisual, 1999.
- SARRAZAC, J.-P. L'impersonnage. **Études théâtrales**, n. 20. Jouer le monde. Paris/Louvain: Centre d'études théâtrales/Institut d'études théâtrales, 2001.
- _____. **Poétique du drame moderne et contemporain**. De Henrik Ibsen à Bernard-Marie Koltès. Paris: Seuil, 2012.
- SCHECHNER, R. **Essays on Performance Theory**. Nova York: Routledge, 1976.
- _____. **Performance Theory**. Nova York/Londres: Routledge, 1988.
- TEIXEIRA, F. E. (org.). **Documentário no Brasil: tradição e transformação**. São Paulo: Sumus, 2004.
- TURNER, V. **The Anthropology of Performance**. Nova York: PAJ Publications, 1987.
- XAVIER, I. **O discurso cinematográfico**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1984.
- _____. (org.). **O cinema no século**. Rio de Janeiro: Imago, 1996.
- _____. **O olhar e a cena**. São Paulo: CosacNaify, 2003.

BIBLIOGRAFIA COMPLEMENTAR EM SUPORTE ELETRÔNICO

- LITTLE, J. A. **The power and potential of performative documentary film**. Unpublished. Masters Thesis in Fine Arts in Science and Natural History of Filmmaking, 2007. Disponível em: <<http://scholarworks.montana.edu/xmlui/bitstream/handle/1/1741/LittleJ0507.pdf?sequence=1>>. Acesso em: 26 jun. 2013.

FICHAS TÉCNICAS

INTERPRETE MAIS, PAGUE MAIS

Categoria: Longa-metragem / Sonoro / Não ficção

Material original: 16mm, BP, 90min, 24q, Eastman

Data e local de produção

Ano: 1975

País: BR

Cidade: São Paulo

Estado: SP

Sinopse

“Montado a partir de uma documentação realizada em VT, preto e branco de meia polegada, e posteriormente transferido para filme de 16mm, e de trechos filmados por cinegrafistas da TV irariana e suíça durante a excursão internacional da encenação teatral da obra de Calderón de La Barca, ‘Os autos sacramentais’, produzida por Ruth Escobar e dirigida por Victor Garcia em 1974”. (FR-LFM/ECB)

Gênero: Documentário

Termos descritores: Teatro

Descritores secundários: Adaptação para cinema

Argumento/roteiro

Estória: Baseada nas peças *Os autos sacramentais*, de Calderón de la Barca

Direção: Tonacci, Andrea

Fotografia

Câmera: Andrea Tonacci; Farrouk Maydi; Regina Water; TV Lausanne

Trucagens: Raul Pessoa

Som

Mixagem: Carlos de La Riva

Montagem: Andrea Tonacci; Roman Stulback

Música

Música (Genérico): Luis Gustavo Petri

Identidades/elenco:

Ruth Escobar

Victor Garcia

Leina Krespi

Sérgio Britto

Ninon Tallon Karlwain

Dionízio Azevedo

Maria Rita

Berthier

Vera Manhães

Antônio Pitanga

Jura Otera

Seme Lufti

Alice Gonçalves

Carlos Augusto Strasser

José Fernandes

Walter Cruz

Pedro Veras

Paulo César Brito

Paulo César Paraná

Claude Joneu

Fontes utilizadas:

FR-LFM/ECB

Fontes consultadas:

ECA-FFLCH-USP/Revista da semana de curtas, outubro de 1996

Observações:

FR-LFM/ECB informa que o filme permaneceu por mais de dez anos interdito por Ruth Escobar, que parece não haver gostado de algumas cenas mais cruas do documentário, retratando os conflitos da peça. Para sua exibição exigiu que fosse cortada a cena em que aparece tomando banho com uma amiga em uma banheira. Essa cena foi suprimida na versão que hoje circula. O documentário em função desses problemas foi finalizado somente em 1995.

A Revista da Semana de Curtas indica os seguintes títulos (português e francês) para o filme: INTERPRETE MAIS, PAGUE MAIS e JOUEZ ENCORE, PAYEZ ENCORE. Aponta a duração de 65 minutos e 1995 como o ano de produção. Observa: “Um documentário de Andrea Tonacci, realizado em Shiraz e Paris em 1974, e finalizado em 1995 a partir de imagens e sons originalmente captados em vídeo”.

SERRAS DA DESORDEM

Tempo de duração: 135 minutos

Ano de lançamento (Brasil): 2007

Estúdio: Extrema Produção Artística

Direção: Andrea Tonacci

Roteiro: Andrea Tonacci, Sydney Possuelo, Wellington Figueiredo

Produção executiva: Andrea Tonacci

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

Música: Rui Weber

Fotografia: Aloysio Raulino, Alziro Barbosa, Fernando Coster

Direção de arte: Arnaldo Zidan

Montagem: Cristina Amaral

Elenco:

Carapiru (Carapiru)

Tiramukõn (Tiramukõn)

Camairú (Camairú)

Myhatxiá (Myhatxiá)

Sydney Ferreira Possuelo (Sydney Ferreira Possuelo)

Estelita Rosalita dos Santos (Estelita Rosalita dos Santos)

Wellington G. Figueiredo (Wellington Figueiredo)

Luiz Aires do Rego (Luiz Aires do Rego)

Talita Rocha (Jovem)