ANDRÉ KOBASHI DE FARIA

A Tessitura da Imagem Cinematográfica em
Serras da Desordem de Andrea Tonacci

Dissertação de Mestrado

São Paulo

2018

André Kobashi de Faria

A Tessitura da Imagem Cinematográfica em
Serras da Desordem de Andrea Tonacci

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação Interunidades em Estética e História da Arte do Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo para a obtenção de título de Mestre. Área de Concentração: Metodologia e Epistemologia da Arte.

Orientadora: Profª. Dra. Carmen Sylvia Guimarães Aranha

São Paulo

2018

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

Catálogo na Publicação
Serviço de Biblioteca e Documentação
Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo

F224t Faria, André Kobashi de
A tessitura da imagem cinematográfica em Serras da Desordem de Andrea Tonacci / André Kobashi de Faria ; orientadora Carmen Sylvia Guimarães Aranha. - São Paulo, 2018.
157 f.

Dissertação (Mestrado)- Programa de Pós-Graduação Interunidades em Estética e História da Arte da Universidade de São Paulo. Área de concentração: Estética e História da Arte.

1. Cinema contemporâneo. 2. Crítica pós-colonial. 3. Construção Visual Cinematográfica. 4. Andrea Tonacci. I. Aranha, Carmen Sylvia Guimarães, orient. II. Título.

Nome: André Kobashi de Faria

Título: *A tessitura da imagem cinematográfica em Serras da Desordem de Andrea Tonacci*

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação Interunidades em Estética e História da Arte do Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo para a obtenção de título de Mestre. Área de Concentração: Metodologia e Epistemologia da Arte.

Aprovado em:

Banca examinadora:

Prof. Dr.: _____

Instituição: _____

Julgamento: _____

Assinatura _____

Prof. Dr.: _____

Instituição: _____

Julgamento: _____

Assinatura _____

Prof. Dr.: _____

Instituição: _____

Julgamento: _____

Assinatura _____

À mamãe, papai (em memória) e Bi.

AGRADECIMENTOS

Gostaria de agradecer à Profa. Dra. Carmen Aranha. Foi ela quem aceitou meu projeto no programa de Pós Graduação em Estética e História da Arte da Universidade de São Paulo. Na ocasião do processo de seleção para ingresso no programa ainda não possuía orientador, e foi o acolhimento da Profa. Aranha que permitiu o desenvolvimento deste trabalho em um ambiente tão favorável à pesquisa como o MAC-USP. Ao lado de Aranha gostaria de agradecer aos professores João Musa, Ricardo Fabbrini e Helouise Costa pela paixão que possuem pelo conhecimento e a generosidade em dividi-lo, exemplos que buscarei seguir ao longo da vida.

Também não poderia deixar de agradecer a Luis Rossi, o diretor de arte que primeiro acolheu-me dentro de uma equipe de cinema. Depois dele, outros mestres surgiram. O primeiro deles foi o assistente de câmera Eduardo Duque, que iniciou-me no mergulho técnico que é a assistência de câmera cinematográfica. Ao lado de Duque, Paulo de Tarso também foi importante na minha formação como técnico. Ainda falando sobre os assistentes de câmera, não poderia deixar de citar Hugo Takeuchi e Alex Amati, que também participaram de forma decisiva no aprimoramento de minhas funções dentro do departamento de câmera. Takeuchi atualmente é diretor de fotografia. Por último, sem dúvida Jimmy Marques, uma lenda entre os assistentes de câmera e Nestor Grun, primeiro companheiro de *set*, com quem dividi o estágio de câmera ao longo de duas semanas nas filmagens de *Os Inquilinos* (2009), de Sérgio Bianchi.

Fazer parte da equipe de assistentes de Duque, de Tarso, Takeuchi, Amati e Marques permitiu que trabalhasse em produções sofisticadas dentro do cinema brasileiro. Com isto, pude conhecer diretores de fotografia cujo trabalho com a câmera e os diferentes estilos de iluminação permitiram vislumbrar um *metier* exigente e apaixonante, que finalmente começo a trilha também. Os cinematógrafos com quem mais conversei e gostaria de registra aqui são: André Modugno, Ricardo Della Rosa (*em memória*), Marcelo Corpani, Alziro Barbosa e Marcelo Trotta.

FARIA, André Kobashi. A Tessitura da Imagem Cinematográfica em *Serras da Desordem* de Andrea Tonacci. São Paulo, 2018. 158 páginas. + 1 arquivo digital (link) e/ou DVD: ensaio audiovisual (5:35 min.). Dissertação (Mestrado em Estética e História da Arte) - Museu de Arte Contemporânea, Universidade de São Paulo.

RESUMO: O trabalho analisa a construção da visualidade no filme *Serras da Desordem* (2006) de Andrea Tonacci. As questões que guiam a pesquisa cercam a construção da visualidade fílmica através da investigação da filmografia do diretor, seu histórico, seu repertório. Paralelamente, buscou-se também aproximar a pesquisa de uma abordagem do cinema como resultado de uma colaboração. Também é explorada uma certa produção do cinema contemporâneo que faz ressonância com *Serras da Desordem*. Assim, aproximamos a produção de Tonacci dos filmes do diretor Rithy Pahn, *S-21: The Khmer Rouge Killing Machine* (2003) e *L'Image Manquante* (2013), e de Joshua Oppenheimer, *The globalization tapes* (2003) e *The Act of Killing* (2012). Em comum, os filmes apresentam uma posição de crítica pós-colonial, exploração das fronteiras cinematográficas, rememoração e reencenação do passado, entre outras características. Para realizar nossa análise utilizamos os conceitos e autores que trabalham a *estética relacional*, a crítica de arte através da *psicanálise*, as idéias do *Tercer Cine*, a análise fílmica contemporânea, o documentário como obra de arte contemporânea, e as discussões que cercam o *realismo* e o *documentário*. Por fim, apresentamos um ensaio fílmico de nossa autoria, que dialoga com os filmes analisados.

Palavras-chave: Construção Visual Cinematográfica; Cinema Contemporâneo; Crítica Pós-Colonial; Autoria, Colaboração; Andrea Tonacci.

FARIA, André Kobashi. The Weaving of Cinematographic Image in Andrea Tonacci's *Serras da Desordem*. São Paulo, 2018. 158 pages. + 1 digital archive (link) and/or DVD: audiovisual essay (5:35 min.). Dissertation (Master in Aesthetics and Art History - Museum of Contemporary Art, University of São Paulo).

ABSTRACT: This work analyses the building visual style of Andrea Tonacci's movie *Serras da Desordem* (2006). The guide lines of this research relates to the filmic visual construction and investigates the directors filmography, history and repertoire. Besides, pursued also approximate the research to an approach that watches cinema as a result of collaborations. Equally, is explored a certain contemporary cinema scene wich is related to *Serras da Desordem*. Therefore, we approximate Andrea Tonacci's film production to directors like Rithy Pahn, *S-21: The Khmer Rouge Killing Machine* (2003) and *L'Image Manquante* (2013), and Joshua Oppenheimer, *The globalization Tapes* (2003) and *The act of killing* (2012). In common, the movies have a post-colonial criticism, the exploration of cinematographic borders, recollection and reenactment of the past. To build our analysis we made use of authors and concepts wich think *relational aesthetics*, art criticism, psychoanalysis, the ideas of *Tercer Cine*, the contemporary film analysis, documentary as contemporary art, and the discussions about realism and documentary. Finally, a film essay that dialogues with the analysed movies is presented by the author of this research.

Key-words: Cinematographic Visual Construction; Contemporary Cinema; Post-Colonial Critics; Authorship; Collaboration; Andrea Tonacci.

SUMÁRIO

14 INTRODUÇÃO

27 1. O projeto *Serras da desordem*

28 1. 1. *Serras da desordem*

28 1. 1. 1. “Carapiru sou seu”: breve histórico de Andrea Tonacci

35 1. 2. O projeto *Serras da desordem*

45 1. 3. O projeto *Serras da Desordem* e o embaralhamento arte-vida

51 1. 4. O projeto *Serras da Desordem* no contexto dos documentários de crítica pós-colonial

97 2. Tessitura da imagem cinematográfica e o filme *Serras da Desordem*

97 2. 1. Arte relacional e *Serras da desordem*

105 2. 2. Colaboradores e processo coletivo

110 2. 3. Hibridização da linguagem: entre *ficção* e *realidade*

113 2.4. A crítica pós-colonial e o cinema

115 2.5. O índio Guajá Carapiru e a visualidade de *Serras da Desordem*

119 3. O Projeto *Transformações no Bairro da Luz*

133 Conclusão

136 Bibliografia

139 Filmografia

141 Fotografia

142 Depoimentos e entrevistas (Webgrafia)

LISTA DE FIGURAS

Figura 1	Caderno de notas. <i>Set up</i> de luz, dir. de fotografia Ivan Abujamra.....	17
Figura 2	Caderno de notas. <i>Set up</i> de luz, dir. de fotografia Ivan Abujamra.....	17
Figura 3	Caderno de notas. Controle das imagens captadas no <i>set</i>	18
Figura 4	Caderno de notas. <i>Set up</i> de luz, dir. de fotografia Marcelo Corpani.....	19
Figura 5	Caderno de notas. <i>Set up</i> de luz, dir. de fotografia Marcelo Corpani.....	19
Figura 6	<i>Conversas no Maranhão</i>	31
Figura 7	<i>Os Arara</i>	31
Figura 8	<i>Serras da desordem</i> . Carapiru no acampamento provisório.....	37
Figura 9	<i>Serras da desordem</i> . Carapiru peregrina solitário.....	37
Figura 10	<i>Serras da desordem</i> . Carapiru reencena, Tonacci dirige e filma.....	41
Figura 11	<i>Serras da desordem</i> . Carapiru acende o fogo.....	46
Figura 12	<i>S-21: the Khmer Rouge killing machine</i> . Cartela inicial.....	62
Figura 13	<i>S-21: the Khmer Rouge killing machine</i> . Um bebê é banhado.....	63
Figura 14	<i>S-21: the Khmer Rouge killing machine</i> . Him Houy.....	63
Figura 15	<i>S-21: the Khmer Rouge killing machine</i> . O pai de Him Houy.....	63
Figura 16	<i>S-21: the Khmer Rouge killing machine</i> . Chum Mey.....	64
Figura 17	<i>S-21: the Khmer Rouge killing machine</i> . Van Nath no interior do S-21.....	65
Figura 18	<i>S-21: the Khmer Rouge killing machine</i> . Van Nath lê seu interrogatório.....	65
Figura 19	<i>S-21: the Khmer Rouge killing machine</i> . Sours Thi reencena o passado.....	71
Figura 20	<i>S-21: the Khmer Rouge killing machine</i> . Ex-carcereiro reencena o passado...	71
Figura 21	<i>S-21: the Khmer Rouge killing machine</i> . Ex-carcereiro reencena o passado...	71
Figura 22	<i>S-21: the Khmer Rouge killing machine</i> . Sours Thi no interior do S-21.....	72
Figura 23	<i>S-21: the Khmer Rouge killing machine</i> . Sours Thi lê documentos oficiais...	72
Figura 24	<i>S-21: the Khmer Rouge killing machine</i> . Ex-carcereiro rememora o passado.	72
Figura 25	<i>S-21: the Khmer Rouge killing machine</i> . Nath confronta o corpo do S-21....	73
Figura 26	<i>S-21: the Khmer Rouge killing machine</i> . Nath confronta o corpo do S-21....	73
Figura 27	<i>S-21: the Khmer Rouge killing machine</i> . Sours Thi responde a Nath.....	73

Figura 28	<i>L'Image Manquante</i> . Latas de película mal estocadas.....	75
Figura 29	<i>L'Image Manquante</i> . Parte do suporte ainda revela seu conteúdo.....	75
Figura 30	<i>L'Image Manquante</i> . Rithy Pahn observa fotograma.....	75
Figura 31	<i>L'Image Manquante</i> . Cena inicial.....	76
Figura 32	<i>L'Image Manquante</i> . Cena inicial.....	76
Figura 33	<i>L'Image Manquante</i> . Imagens desfocadas.....	76
Figura 34	<i>L'Image Manquante</i> . A escultura do pai de Pahn.....	77
Figura 35	<i>L'Image Manquante</i> . Phnom Penh é esvaziada pelo Khmer Rouge.....	77
Figura 36	<i>L'Image Manquante</i> . O fim da linha do trem.....	77
Figura 37	<i>L'Image Manquante</i> . Personagem em <i>plano próximo</i>	78
Figura 38	<i>L'Image Manquante</i> . A organização das pessoas.....	78
Figura 39	<i>L'Image Manquante</i> . A ordem militar.....	78
Figura 40	<i>L'Image Manquante</i> . A imagética do Khmer Rouge como pano de fundo.....	79
Figura 41	<i>L'Image Manquante</i> . A imagética do Khmer Rouge como pano de fundo.....	79
Figura 42	<i>L'Image Manquante</i> . A imagética do Khmer Rouge como pano de fundo.....	79
Figura 43	<i>The globalization tapes</i> . Cartela inicial.....	84
Figura 44	<i>The globalization tapes</i> . Origem javanesa.....	84
Figura 45	<i>The globalization tapes</i> . Trabalhadora da Sumatra do Norte.....	84
Figura 46	<i>The globalization tapes</i> . Trabalhador passa por agente financeiro.....	88
Figura 47	<i>The globalization tapes</i> . Cartela negra.....	88
Figura 48	<i>The globalization tapes</i> . Cartela negra.....	88
Figura 49	<i>The act of killing</i> . Não-atores reencenam um interrogatório.....	92
Figura 50	<i>The act of killing</i> . Suryono faz o papel da vítima.....	92
Figura 51	<i>The act of killing</i> . Suryono fica muito abalado.....	92
Figura 52	<i>The act of killing</i> . Paisagem surrealista.....	93
Figura 53	<i>The act of killing</i> . Ao som de <i>Born free</i> Congo é perdoado.....	93
Figura 54	<i>The act of killing</i> . Plano geral da cena final de redenção de Congo.....	93
Figura 55	<i>Serras da desordem</i> . Carapiru e Andrea Tonacci durante as filmagens.....	101
Figura 56	<i>Serras da desordem</i> . Carapiru e Andrea Tonacci.....	102
Figura 57	<i>Serras da desordem</i> . Carapiru reencena.....	102
Figura 58	<i>Serras da desordem</i> . Carapiru reencena encontro com homem branco.....	102

Figura 59	<i>Serras da desordem. Possuelo encontra Carapiru.....</i>	103
Figura 60	Série Os sem-teto do centro de São Paulo. <i>Nelson Che, MMRC.....</i>	124
Figura 61	Série Série Memória da Luz. Sem título.....	125
Figura 62	Série Série Memória da Luz. Sem título.....	125
Figura 63	<i>Transformações no bairro da Luz.....</i>	128
Figura 64	<i>Transformações no bairro da Luz.....</i>	128
Figura 65	<i>Transformações no bairro da Luz.....</i>	129
Figura 66	<i>Transformações no bairro da Luz.....</i>	129
Figura 67	<i>Transformações no bairro da Luz.....</i>	130
Figura 68	<i>Transformações no bairro da Luz.....</i>	130
Figura 69	<i>Transformações no bairro da Luz.....</i>	131
Figura 70	<i>Transformações no bairro da Luz.....</i>	131

INTRODUÇÃO

Introdução

Ao contrário do que se poderia supor, entretanto, essa consciência das imagens, esse peso da memória fílmica, traz aos autores mais interessantes do cinema contemporâneo, um alargamento inusual da zona de atrito entre arte e vida, entre experiência e representação.

Ângela Prysthon

O presente trabalho analisa as características do discurso imagético cinematográfico, sua formulação, sua *tessitura*¹. Ele parte de uma inquietação pessoal a respeito do pensamento que permeia toda imagem e sua construção, questão surgida ao longo de um caminho iniciado de forma amadora na fotografia parada e que mais tarde prosseguiu quando fui estagiário na equipe de cenografia do longa metragem de Guilherme de Almeida Prado *Onde Andará Dulce Veiga?* (2008), filmado em 2004, com direção de arte de Luís Rossi, diretor de arte de peças de teatro, ex-carnavalesco da Escola de samba Vai Vai e meu chefe naquele projeto. Foi através desta experiência que tomei muito interesse pela direção de fotografia. À época ainda filmava-se em película e a magia e controle sobre as imagens que o trabalho do fotógrafo de cinema envolvia, a precisão e eficiência dos assistentes de câmera e o dia a dia no *set* com todas as equipes dançando um balé coordenado, foram fascinantes para um jovem com vinte e poucos anos que até aquele momento, havia se relacionado com os filmes apenas como espectador dentro da sala escura. Ao final deste estágio ainda estudava arquitetura e urbanismo na Universidade Estadual de Campinas, mas já havia decidido trabalhar com cinema, o que aconteceria efetivamente 6 anos mais tarde, quando passei de fato a exercer a função de assistente de câmera em projetos ficcionais e publicitários do cinema nacional. Neste meio tempo, fui estagiário no Núcleo de Urbanismo do Instituto Pólis onde aprendi muito sobre política urbana, informação essencial para a participação no projeto *Sao Paulo Citytellers*², docufilme produzido colaborativamente e exibido no pavilhão da 27ª Bienal

¹ Utilizamos o termo *tessitura* com o sentido de construção. O conceito que associamos a ele é o de que *a imagem cinematográfica é construída através de um conjunto de intencionalidades e ações que, somadas, ou tecidas, culminam na visualidade fílmica.*

² Jodice, 2006

Internacional de Arte de São Paulo (2006). Mais tarde, fui novamente estagiário em um *set* de cinema, desta vez no departamento de câmera nas filmagens de *Os Inquilinos* (Sérgio Bianchi, 2009), cuja direção de fotografia era de Marcelo Corpani. Agora, o chefe da equipe da qual eu fazia parte era um cinematógrafo com reconhecido trabalho e eu o *video assist*, primeiro degrau dentro do departamento de câmera, atribuição que fazia com que passasse as diárias de filmagem ao lado de Bianchi, experiência curiosa e enriquecedora. Foi assim que me tornei assistente de câmera associado à ACASP³ e, alguns anos mais tarde, realizador/diretor de fotografia, funções que exerço atualmente em trabalhos comissionados por outras casas e também através de minha pequena produtora, a Sao Paulo Films.

Nesta trajetória, meu interesse pelo pensamento que permeia a proposta imagética só cresceu. Nos *sets* de filmagem hiper acelerados sempre havia momentos preciosos em que era possível tomar uma nota sobre algum detalhe importante da produção (Figuras 1 a 5), fazer plantas e vistas de um *set up* de luz ou conversar com o diretor de fotografia sobre uma questão que começou a perseguir-me naquele momento e perdura até hoje: como estudar fotografia de cinema no Brasil? Paralelamente à atividade prática tornou-se imprescindível aprender as técnicas científicas de pesquisa para poder aprofundar-me no debate sobre imagens. Esta pesquisa é o resultado desta inquietação, um exercício crítico sobre o fazer imagens cinematográficas. O recorte do trabalho decorre de nosso interesse pelo assunto e da pertinência deste à linha de pesquisa em que estamos inseridos. Mas também é resultado do tempo hábil para executar tal tarefa, já que o tema é bastante vasto e ainda há muito a ser explorado.

³ ACASP: Assistentes de Câmera Associados de São Paulo.
www.acasp.org (acesso: 15/12/2017)

Para tratar destas questões tão caras ao *métier* cinematógrafo⁴, e para contribuir com o debate científico acerca da produção da imagem cinematográfica e sua tessitura, organizamos este trabalho ao redor de duas idéias principais que cercam nossa pesquisa:

- o fazer cinematográfico autoral é alimentado por um repertório de referências e um encadeamento de intenções que culmina na ⁵*visualidade* filmica;
- há importantes relações colaborativas intrínsecas ao produzir cinematográfico que, somadas (ou tecidas), resultam numa visualidade filmica.

Para nos aproximar das idéias acima, analisamos um docufilme produzido no contexto da crítica pós-colonial: *Serras da Desordem*⁶. Tal tarefa foi realizada através da abordagem crítica da peça filmica de que tratamos, da pesquisa da filmografia de seu autor, o cineasta Andrea Tonacci, da utilização de um repertório de obras audiovisuais que acreditamos relacionarem-se com o filme, e do debate acadêmico que cerca a questão da imagem contemporânea cinematográfica.

⁴ Como indica Vitorio Storaro: "‘director of photography’ has two major mistakes in these words. A movie is like an orchestra. There is only one conductor, only one director in the orchestra. There isn’t another director for the actors or for the style. Photography, wich is writing with light, is expressed in one single image. In film, we express ourselves in cinematography, kino, movement and motion. We need time, we need rhythm. We need somekind of wave to tell the story, like in music. In photography, the photographer expresses him self, in cinematography that is the cinematographer. (Faure, 2009, p. 329)

“ ‘diretor de fotografia’, há dois grandes equívocos nessas palavras. Um filme é como uma orquestra. Há apenas um condutor, apenas um diretor na orquestra. Não há outro diretor para os atores ou para o estilo. Fotografia, cujo significado é escrever com a luz, é expressada em uma imagem singular. No filme, expressamo-nos através da cinematografia, kino (luz) e movimento. Precisamos do tempo, precisamos de ritmo. Precisamos de um tipo de impulso para contar a estória, como na musica. Em fotografia, o fotógrafo realiza sua expressão, na cinematografia é o cinematógrafo quem a opera” (Tradução livre do autor)

⁵ “Nesse sentido, a visualidade diz respeito não apenas à imagem (a seus elementos formais e expressivos), mas também a um olhar (historicamente constituído e singularmente situado). Ressalta-se assim uma concepção pragmática da imagem que, à jusante, observa como é construída (assim como, sua gênese e os efeitos de real que produz); e à montante, os modos de fruição e consumo.”

(Brasil, Morettiin e Lissovsky, 2013, p. 7)

⁶ Tonacci, 2006

Fig. 1. Anotações de filmagem. *Set up* de luz do diretor de fotografia Ivan Abujamra. (Facssimile)

Fonte: arquivo pessoal do autor, 2013.

Fig. 2. Anotações de filmagem. *Set up* de luz do diretor de fotografia Ivan Abujamra. (Facssimile)

Fonte: arquivo pessoal do autor, 2013.

Fig. 3. Anotações de filmagem. Controle das imagens captadas no *set*. (Facsimile)

Fonte: arquivo pessoal do autor, 2013.

Figura 3:

Controle das imagens captadas no *set* de filmagem.

Fig. 4. Anotações de filmagem. Set up de luz do diretor de fotografia Marcelo Corpani. (Facsimile)

Fonte: arquivo pessoal do autor, 2013.

Fig. 5. Anotações de filmagem. Set up de luz do diretor de fotografia Marcelo Corpani. (Facsimile)

Fonte: arquivo pessoal do autor, 2013.

Buscamos aproximar aspectos dos filmes que analisamos - entre eles, *S-21: the Khmer Rouge killing machine*⁷, *L'Imagem Manquante*⁸, *The Globalization Tapes*⁹ e *The Act of Killing*¹⁰ a *Serras da Desordem*. Dialeticamente, tais obras nos possibilitaram compreender melhor o objeto de nossa pesquisa e, através destes exemplos, observamos diferentes maneiras de tratar a construção imagética cinematográfica pertinente a cada proposta de autor, e como cada um destes cineastas, com sua equipe de colaboradores, abordou o assunto comum que cerca os filmes: o genocídio no contexto da modernização capitalista, respectivamente, em três países com características neocoloniais: Brasil, Camboja e Indonésia. Através destas referências foi possível observar *Serras da Desordem* sob uma ótica mais abrangente e plural e compreender melhor a construção de sua *visualidade*, nosso objeto principal dentro da análise fílmica. Inevitavelmente, incluímos comentários a respeito da filmografia de Tonacci, principalmente seus outros trabalhos sobre os índios: *Conversas no Maranhão* (1977) e *Os Arara* (1980).

A discussão teórica com a qual buscamos cercar a tessitura da imagem cinematográfica foi alimentada por alguns autores principais. Daniel Caetano¹¹ organizou uma seleção de artigos que tratam do filme *Serras da Desordem* na qual reuniu textos críticos e uma entrevista com o autor, o cineasta Andrea Tonacci. A dissertação de mestrado de Luciana Canton¹² também forneceu rica abordagem sobre o filme de Tonacci. Canton coloca uma importante questão que cerca o filme: a *mise en scène* e a *mise en présence*¹³; *presentificação* e *representação*. A questão que cerca o *real*¹⁴ no documentário também é desenvolvida por Ângela Pryston em seu texto *Efeitos do real no cinema do mundo*¹⁵. Ela trabalha, entre outros filmes, *En construcción* (Guerín, 2001). O filme de Guerín faz ressonância com *No quarto da Vanda* (Costa, 2000). Além do trabalho de ficcionalização da realidade, tais filmes também podem

⁷ Pahn, 2003

⁸ Idem, 2013

⁹ PERBUNNI, 2003

¹⁰ Oppenheimer, 2012

¹¹ Caetano (org.). *Serras da desordem*. 2008.

¹² Canton. *Andrea Tonacci: do teatro das verdades às cenas de ficção em Interprete, mais pague menos e Serras da desordem*. 2014.

¹³ "estar calcado no real = *mise en scène*"; ser "metáfora do real, e não o real em si = *mise en présence*" (Canton, 2014, p. 28)

¹⁴ "Apesar de muitos traços comuns, o realismo cinematográfico do final do século XX e início do XXI, no contemporâneo, não pode ser totalmente confundido com um renascimento das concepções de realismo de Bazin ou das idéias de Krakauer sobre o cinema como amortização da realidade física. Alguns (o jargão da revista *Cahiers du Cinéma*, por exemplo, cristaliza o termo) se referem a esse conjunto como 'cinema de fluxo' (OLIVEIRA JÚNIOR, 2010), outros como 'minimalismo expressivo' (PRYSTHON, 2012) ou mesmo a partir do genérico rótulo de 'world cinema' ou cinema mundial." (Prysthon, 2013, pp. 101-102)

¹⁵ Pryston. *Efeitos do real no cinema do mundo: dois cineastas europeus*. 2013

ser inseridos na discussão que cerca a arte contemporânea. Catherine David¹⁶ trata do assunto através da produção fílmica de Pedro Costa, cuja operação ela classifica como uma *distância ativa*¹⁷. Outros autores também comentam a produção contemporânea do ponto de vista da arte como resultado do *embaralhamento arte/vida*. Sobre esta questão cara à arte contemporânea e que também atinge o cinema, utilizamos principalmente Bourriaud (*arte relacional*)¹⁸, Jacques Rancière (*partilha do sensível*)¹⁹ e Ricardo Fabbrini (*cultura da atividade*)^{20, 21}

Comentando sob o ponto de vista da dialética da produção artística e crítica colonial utilizamos T.J. Demos²², que através de sua análise da produção de arte no panorama contemporâneo nos forneceu uma interpretação bastante crítica a respeito do documentário no contexto do que chama de *crisis globalization*²³. Dentre as obras abordadas pelo autor

¹⁶ Conferência de Catherine David na 27ª Bienal Internacional de Arte de São Paulo, São Paulo, 2006. Título: *Conferência n. 4: Novos meios de expressão à partir dos filmes de Pedro Costa*.

Link para vídeo da palestra:

http://www.forumpermanente.org/event_pres/simp_sem/semin-bienal/bienal-vida/vida-doc/video/conferencia-4-novos-meios-de-expressao-a-partir-dos-filmes-de-pedro-costa

(recuperado em 15 de junho de 2017)

¹⁷ Segundo David, Pedro Costa relaciona-se com os personagens de seus filmes através de uma *distância ativa*, conceito que a autora opõe a idéia de proximidade utilizada por Bourriaud na *arte relacional*.

¹⁸ Bourriaud. *Arte relacional*. 2009.

¹⁹ Rancière. *A partilhado sensível: estética e política*. 2005

²⁰ Fabbrini. *Arte relacional e regime estético: a cultura da atividade dos anos 1990*. 2010

²¹ A idéia comum que Rancière e Bourriaud utilizam, e que Fabbrini comenta com acuidade para analisar a arte contemporânea, é a de que existe em vigor uma prática de produção de arte que remete ao imaginário das vanguardas modernas quanto a relação dialética entre arte e vida, mas que é desprovida das características revolucionárias que marcaram o início do século XX. Esta configuração produtiva recente é descrita por Fabbrini como iniciada na década de 1980 com o retorno do real na pintura, na escultura e nos objetos. No entanto, é na década de 1990, de fato, que esta nova configuração do embaralhamento arte/vida vem à tona. Nas palavras de Fabbrini: “Esta tentativa de ‘retorno do real’ adquiriu, contudo, nos anos 1990 outra configuração; pois, reagindo à volta às linguagens da tradição como pintura, escultura ou objetos da década anterior (...) a nova geração de artistas então emergente procurou reatar os vínculos práticos da arte com a vida sem a mediação destas linguagens; como se evidenciou na multiplicação de instalações (...) e nos eventos da dita arte relacional, em mostras internacionais, como as Bienais.” (Fabbrini, 2010, p. 13)

A respeito do ‘retorno do real’ em Hal Foster: “A expressão ‘retorno do real’ é utilizada por Hal Foster a partir de Jacques Lacan como a tendência a figurar no campo das artes, a partir dos anos 1980, a experiência individual histórica enquanto ‘trauma’. Evitando medidas defensivas face ao ‘encontro falido com o real’, como a tentativa de ‘tamisá-lo’ pela simulação ou repetição - como em certas séries de Andy Warhol ou nas estruturas modulares da arte minimal - os novos artistas teriam se lançado ao ‘espetáculo do mundo’, incorporando o informe, a abjeção etc. (...) Seriam práticas artísticas que figurariam, segundo Foster, a política cultural de afirmação de diferentes subjetividades, sexualidade ou etnicidades na ótica do ‘trauma’, do ‘real’ ou do ‘referencial’ (ou seja do que é impossível, não obstante necessário, de se representar na realidade psíquica, na direção de Lacan).” (Fabbrini, 2010, p. 12)

²² Demos. *The migrant image: the art and politics of documentary during global crises*. 2013

²³ “... Eu defino *crisis globalization* como uma era de crescimento da desigualdade social, de incremento de fluxo de imigrantes e refugiados no hemisfério norte como resultado da busca por melhores condições de vida e da fuga de regimes autoritários, pobreza disseminada e zonas de conflito.” (Demos, 2013A, p. XIII - tradução livre do autor)

centramo-nos no filme *Western deep*²⁴, que nos insere dentro da mina de Tau Tona, na África do Sul. Demos²⁵ discute a questão documental dentro da crítica pós-colonial e utilizou para tanto trabalhos de artistas que ao mirarem a pós colônia, o fazem através do visor da câmera. A crítica de arte também foi utilizada em nosso trabalho através de Hal Foster²⁶, que busca superar a chave interpretativa da arte pop através do *simulacro*²⁷, propondo a utilização da teoria sobre a *repetição* e o *trauma*, de Lacan²⁸. O *trauma* é a chave interpretativa que ele utiliza sobre *Death in America*, trabalho de Andy Warhol²⁹ que marca o início da arte pop. Mais que a genealogia do pop, utilizamos este trabalho como um comentário sobre a questão do trauma em virtude dos choques da modernização, assunto que perpassa *Serras da Desordem* e os outros filmes discutidos neste trabalho.

Christopher Beach³⁰, teórico estadunidense, discute o cinema como fazer colaborativo. Em seu texto buscou reunir informações sobre a interação entre diretor de cena e diretor de fotografia e com isso colocou em pauta o conceito de autoria, contrapondo-se ao paradigma vigente em que o diretor de cena é predominantemente a figura analisada quando se fala em autor cinematográfico. Fabiana Lopes também incluiu em sua dissertação³¹ de mestrado a discussão autoria/colaboração. Ela inseriu esta discussão como parte do seu trabalho sobre dois filmes: *Corumbiara*³² e *Serras da desordem*. Ainda sobre autoria, utilizamos também um

²⁴ McQueen, 2012

²⁵ Demos, 2013

²⁶ Foster. *O retorno do real*. São Paulo: Cosac Nayf. 2006

²⁷ "Seriam estas as fases sucessivas da imagem:

- ela é o reflexo de uma realidade profunda
- ela mascara e deforma uma realidade profunda
- ela mascara a ausência de uma realidade profunda
- ela não tem relação com qualquer realidade: ela é o seu próprio simulacro puro."

(Baudrillard. *Simulacros e simulação*. 1991, p.13)

²⁸ Lacan. Seminário: *O inconsciente e a repetição*. 1964

Sobre o conceito de repetição em Lacan: "Repetição. Por vezes sem conta, algo se repete. O que Lacan deixa claro na parte 'O inconsciente e a repetição' no Seminário 11 é que repetimos porque não alcançamos nosso alvo. Satisfizemos alguma coisa, mas não o que deveria ter sido. Em 'Mais, ainda', ele diz que se obtém satisfação, mas nunca a satisfação que deveria ser. É por isso que Lacan desenvolveu a noção do real como aquilo que volta sempre ao mesmo lugar para o sujeito, mas que o sujeito não encontra. Ele toma a repetição como repetição de fracasso, não de sucesso, e isso chegou a originar o conceito de 'neurose de fracasso'." (Miller, 1997, p. 26)

²⁹ Warhol. Série fotográfica: *Death in America*. 1963

³⁰ Beach. *A hidden history of film Style*. 2015.

³¹ Lopes. *Serras da desordem e Corumbiara: a reconstituição do passado e a memória dos vencidos*. 2013.

³² Carelli, 2009

artigo de Cecília Salles³³ que estende a discussão sobre *colaboração*³⁴ para outras áreas, como a produção científica.

Buscando outras pesquisas que versam sobre a questão da colaboração e da crítica à modernização pós colonial, utilizamos o cineasta Joshua Oppenheimer³⁵ e sua tese de doutorado sobre o projeto fílmico *Vision Machine*³⁶, no qual tratou dos desenlaces pós-coloniais na Indonésia (mais especificamente na Sumatra do Norte). Com base em sua experiência, produziu em conjunto com a PERBBUNI³⁷ e a IUF³⁸ um documentário colaborativo, *The Globalization Tapes* (2003), a respeito das condições de trabalho nas *plantations* indonesianas. Mais recentemente, o mesmo cineasta realizou um importante filme sobre o genocídio na Indonésia ocorrido na década de 1960. Outro cineasta que trabalha com a memória da modernização do oriente é Rithy Pahn, cuja filmografia aborda a relação entre imagem e memória através do genocídio ocorrido no Camboja entre 1975 e 1979. Pahn produziu dois filmes sobre o tema. O primeiro é *S-21: the Khmer Rouge killing machine* no qual pesquisou o aparelho de repressão, tortura e morte do regime totalitário do Khmer Rouge no Camboja. Seu segundo filme, *L'Image manquante*, versa sobre os eventos que o cineasta viveu. Nele, Pahn trabalha a memória imagética através da recriação e reencenação de eventos da história moderna do Camboja, a história da tomada de poder pelos militares e a transformação radical do país nos anos de chumbo, da qual Pahn foi um sobrevivente.

Por escolhermos como formato de apresentação do resultado da pesquisa o ensaio textual, trouxemos também autores que comentam estes tipos de escrita a fim de discutir brevemente nossa escolha. Assim, utilizamos o texto escrito por Starobinski³⁹ - seu discurso de recebimento do Prêmio Europeu do Ensaio, em que relativiza e historiciza o formato, pontuando a conotação pejorativa a que está associado dentro da história do texto escrito.

³³ Salles. *Alguma reflexões sobre os modos de produção cinematográfica*. 2012

³⁴ Salles analisa o *processo de tomada de decisão em ambientes coletivos*. Para tanto ela utiliza o cinema contemporâneo como um meio para refletir sobre tal objeto: “A principal diferença entre crianças coletiva e colaborativa se encontra, portanto, na manutenção das funções artísticas.” (Salles, 2012, p. 93)

³⁵ OPPENHEIMER. *Show of force: film, ghosts and genres of historical performance in the Indonesian genocide*. 2004.

³⁶ Vision Machine Film Project / *The Globalisation Tapes*
sítio na internet: <https://lux.org.uk/work/the-globalization-tapes> (acesso: 02/07/2017)

³⁷ Plantation Workers Union of Sumatra (PERBBUNI)

³⁸ IUF: Uniting Food Farm and Hotel Workers Worldwide. Sítio na internet: <http://www.iuf.org/w/> (acesso: 02/07/2017)

³⁹ STAROBINSKI. *É possível definir o ensaio?* 2011.

Larrosa⁴⁰, por sua vez, aborda o ensaio no contexto da escrita acadêmica, discutindo seu valor como informação científica. Andrade⁴¹ contribui para tal questão e reúne argumentações sobre o formato ensaístico, trazendo Adorno e Benjamin, teóricos que situam tal tipo de construção textual como um formato em que a escrita é arte e o pensamento crítico-filosófico materializa-se tanto em conteúdo quanto em estilo. A questão da utilização do discurso imagético como recurso científico pertinente ao comentário de imagens é trazida por Menezes⁴².

Como extensão da dissertação escrita fui motivado a partir da banca de qualificação, dos conteúdos estudados, e, principalmente, do texto de Menezes sobre o ensaio científico imagético, a apresentar um excerto de um trabalho audiovisual de minha autoria. Com este intuito, trouxemos como parte do resultado deste trabalho crítico sobre a construção imagética um trecho ainda inacabado do projeto fílmico *Transformações no bairro da Luz*, que desenvolvo desde meados de 2017.

Com estes temas, abarcamos em nossa pesquisa um pouco da discussão sobre formatos de ensaio, assunto que julgamos necessário abordar de forma breve, e que não foi amplamente desenvolvido dentro do escopo desta dissertação.

Dito isto, nossa pesquisa foi organizada em 3` capítulos:

Na Introdução é exposto o panorama em que o trabalho foi desenvolvido, pontuando nossa questão central. Ainda nesta parte apresentamos os principais teóricos trabalhados ao longo do texto e comentamos brevemente nosso histórico com o desenvolvimento de imagens. No primeiro capítulo desenvolvemos a discussão que cerca nosso objeto de pesquisa relacionando os autores e cineastas já citados e o trabalho de Tonacci em *Serras da Desordem*, além de descrever brevemente a biografia do cineasta. No Segundo Capítulo falamos da *tessitura da imagem cinematográfica e o filme Serras da Desordem*, relacionando-a à crítica pós colonial presente em alguns trabalhos fílmicos selecionados. No Terceiro Capítulo, apresentamos e analisamos um excerto de peça audiovisual, em construção, de nossa autoria: *Transformações no bairro da Luz*. Através dela discutimos o papel do formato ensaio, tanto textual quanto

⁴⁰ LARROS. *O ensaio e a escrita acadêmica*. 2003.

⁴¹ ANDRADE. *Margens entre literatura, filosofia e política*. 2016.

⁴² MENEZES. *A construção de um discurso visual crítico sobre as imagens: possibilidade e perspectivas*. 2003

audiovisual, como articulação de idéias e apresentação de resultados de um trabalho científico. Ao final, na Conclusão, tecemos algumas considerações que acreditamos serem pertinentes às questões desta pesquisa.

CAPITULO 1

1. O projeto *Serras da Desordem*

Falar de visualidade cinematográfica significa para nós, nesta pesquisa, relacionar informações acerca do processo de feitura da imagem, tomando-a como uma trama cuja tessitura - o fazer fílmico - é a expressão de uma intenção. Buscamos observar o cinema do ponto de vista do fazer colaborativo, onde há, apesar de um regente maior, uma série de colaboradores que contribuem ativamente para a obtenção de um resultado estético. Conforme colocamos anteriormente, nos centraremos no aspecto visual do cinema para compreender como se dá sua construção. Com isto, nossa intenção é observar a produção da imagem cinematográfica à luz de teorias articuladas ao redor de dois pontos principais que guiam o trabalho:

- o fazer cinematográfico autoral é alimentado por um repertório de referências que culmina na visualidade fílmica;
- há importantes relações colaborativas intrínsecas ao produzir cinematográfico que, somadas (ou *tecidas*), resultam numa visualidade fílmica.

Para cercar estas duas linhas guia propomos pensar um cinema de intenção artística, de revisão crítica, um cinema não comercial, de intersecção, que explora as fronteiras da linguagem audiovisual e que é, ironicamente, e, por essência, autoral e colaborativo. *Serras da Desordem*, de Andrea Tonacci é nosso objeto principal de análise, um filme que fala sobre um índio perdido em peregrinação no Brasil dos anos 1970. Abordamos o contexto da obra de Tonacci dentro de um panorama mais amplo da crítica pós-colonial. Para tanto, procuramos dialogar com outros teóricos cujo objeto são trabalhos visuais com o mesmo intuito revisionista de Tonacci. Ao lado disto, mostrou-se pertinente incluir, mesmo que de maneira breve, a discussão sobre as geometrias solidárias de produção que estão presentes em diversos campos da contemporaneidade, seja na ciência ou no fazer fílmico. Finalmente, utilizamos a possibilidade de pensar - e fazer a própria crítica da imagem, através de uma peça fílmica. A idéia de comentar a imagem através da própria escrita imagética é defendida por alguns autores que discutiremos mais adiante no texto.

Primeiramente, gostaríamos de falar sobre *Serras da Desordem* e o realizador Andrea Tonacci.

1.1. *Serras da Desordem*

“Acho que fui pego pelo sentimento de isolamento do Carapiru, me identifiquei com isso”
Andrea Tonacci

Serras da Desordem é um filme do realizador italiano radicado no Brasil Andrea Tonacci, lançado em 2006. Nele é retratada a trajetória de um índio: Carapiru, cuja tribo, que habitava o Maranhão, os Guajás, foi alvo de um massacre em 1977⁴³. Tonacci realizou um documentário ficcional que refez a trajetória de Carapiru depois do evento fatídico, no qual é descrita a dispersão e a peregrinação do índio solitário até o reencontro com seu povo, 10 anos mais tarde.

1.1.1. "Carapiru sou eu"⁴⁴: breve histórico de Andrea Tonacci

A trajetória de Andrea Tonacci no cinema iniciou-se durante a faculdade de Engenharia e Arquitetura da Universidade Presbiteriana Mackenzie, curso que abandonou aos 21 anos para dedicar-se à produção de filmes. A experiência no cinema fora iniciada junto com Rogério Sganzerla e Otoniel Santos. O trio realizou em 1965 três documentários rodados paralelamente, e cada um deles foi diretor de um dos filmes: *Olho por olho* (Andrea Tonacci), *Documentário* (Rogério Sganzerla) e *O pedestre* (Otoniel Santos). Como aponta Lopes⁴⁵, a solidariedade entre eles permitiu que realizassem de maneira colaborativa os projetos autorais de documentário. Tonacci foi câmera nos três filmes, Sganzerla realizou a montagem⁴⁶. Em 1967, logo após abandonar o Mackenzie, Tonacci, com *Bla bla bla*, ganhou o prêmio de melhor curta-metragem no Festival de Brasília⁴⁷. O Regime Militar instalado no Brasil em 1964 e a instituição do Ato Institucional Número 5 (AI-5⁴⁸) na sexta-feira 13, dezembro de

⁴³ Tonacci, Andrea. Entrevista. Caetano, Daniel. In *Serras da Desordem*. Daniel Caetano (org.) Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2008, p. 107.

⁴⁴ “Carapiru sou eu” é o título de um capítulo de Canton (2014).

"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. (...) Eu não queria expressar o sentimento do índio ou analisar sua história. Tudo era um gancho para a minha história, para o meu aprendizado”.

(Canton apud Mamede e col., 2007, p.1)

⁴⁵ Lopes, 2013, p. 32

⁴⁶ Idem

⁴⁷ ibidem

⁴⁸ FGV-CPDOC: <http://cpdoc.fgv.br/producao/dossies/FatosImagens/AI5> (acesso em 13.12.2017)

1968, sob uma lua que minguava junto com os direitos civis, fizeram com que o cineasta se mudasse de São Paulo para o Rio de Janeiro, já que o conteúdo crítico do curta-metragem premiado poderia comprometer sua liberdade⁴⁹. Tal tensionamento social causado pelo regime de exceção, bem com a reação de parte da esquerda, que radicalizou a resistência à ditadura ao organizar-se para a guerrilha urbana, movimento de ruptura com as diretrizes do Partido Comunista, fez com que se configurasse entre 1969 e 1973 o que denomina-se *Cinema do Lixo*. Como aponta Xavier⁵⁰, este cinema foi produzido entre final dos anos 1960 e início dos 1970 em São Paulo e Rio de Janeiro e configurava-se como uma radicalização da estética da fome, uma resposta crítica à institucionalização buscada pelo Cinema Novo, uma revisão radical da linguagem cinematográfica, feita de forma experimental, expressa através de uma estrutura fílmica de "agressão do moderno"⁵¹. Neste sentido, o cinema marginal era uma ruptura com o espectador⁵², em que a desconstrução radical da narrativa e dos personagens ignorava a função de comunicação de massas do cinema, fazendo dele um instrumento de transformação estética e ideológica⁵³. Para Xavier, este era um cinema de autor que cumpria a almejada proposta de Glauber Rocha de ruptura com a indústria cinematográfica e com o discurso cinematográfico da narrativa clássica⁵⁴. Nele era possível a radicalização da linguagem e a ruptura estética que o Cinema Novo não atingiu. O cinema marginal da estética do lixo trabalhava com a informação escatológica, com o *kitsch*, com a rebeldia e a experimentação, incluindo também o horror como o de José Mojica Marins, o Zé do Caixão⁵⁵. Em São Paulo o realizador que melhor ilustra o cinema da boca do lixo é Andrea Tonacci e, no Rio de Janeiro, Júlio Bressane - *O anjo nasceu* (1970) e *Matou a família e foi ao cinema*

⁴⁹ Lopes, 2013, p. 33

⁵⁰ Xavier. 2001, p. 74.

⁵¹ "(...) Ao bom humor da ironia de 1968, o Cinema Marginal opõe a sua dose amarga de sarcasmo e, no final da década, a "estética da fome" do Cinema Novo encontra seu desdobramento radical e desencantado na chamada "estética do lixo", na qual câmara na mão e descontinuidade se aliam a uma textura mais áspera do preto-e-branco que expulsa a higiene industrial da imagem e gera desconforto. Julio Bressane, Andrea Tonacci, Luiz Rosenberg, João Silvério Trevisan, Neville d'Almeida, Carlos Reichenbach, Ozualdo Candeias, entre outros, são autores que insistem nas estruturas de *agressão do moderno* e marcam a sua oposição a um Cinema Novo que buscava sair do isolamento e de voltava para um estilo mais convencional porque empenhado em estabilizar sua comunicação com o público. (...)" (Xavier, 2001, p. 17)

⁵² Xavier. 2001, pp. 17-18.

⁵³ Idem, p. 17.

⁵⁴ Ibidem, 2017.

⁵⁵ Ibidem, p. 76.

(1970). Este é o cineasta que, para Xavier⁵⁶, conseguiu estabelecer melhor, ao lado de Sganzerla, os contornos do experimentalismo daquela geração do lixo, revisitando um caminho de investigação iniciado por Mário Peixoto e Edgard Brasil em *Limite* (1931)⁵⁷. O retorno às referências das vanguardas históricas dos anos 1920/30, que Bressane faz ao visitar *Limite*, é também uma das características dos cineasta modernos europeus que radicalizaram a linguagem. Esta proposta de cinema de Bressane foi chamada de *udigrúdi*⁵⁸.

Blá blá blá e *Bang bang* são dois filmes que exemplificam bem a passagem de Tonacci pelo *cinema do lixo*. Assim como todo o cinema marginal, estes filmes foram fortemente influenciados pelo *tropicalismo*⁵⁹, movimento estético brasileiro, que trabalhava a colagem, a fragmentação, a paródia e a antropofagia. Não por acaso, *Bang bang* foi realizado a partir da exploração satírica e crítica do gênero de perseguição estadunidense, seus truques, seus personagens⁶⁰.

⁵⁶ “Desse metacinema, o exemplo maior de São Paulo é Andrea Tonacci, autor de *Blá, blá, blá* (1968) e do experimental *Bang bang* (1970). Neste, Tonacci monta uma estrutura de tema e variações em torno da situação clássica de perseguição no cinema; enreda figuras grotescas de bandidos numa ação sem continuidade que se torna pretexto para jogos de composição espacial onde tudo sempre recomeça, o cineasta dando prioridade ao processo, não ao produto final, e ironizando a narrativa clássica e sua pergunta pelo *e depois* até o desenlace. No Rio de Janeiro, a encarnação maior do metacinema é Julio Bressane, com *O Anjo Nasceu* e *Matou a Família e Foi ao Cinema*, ambos de 1970, filmados simultaneamente em 16mm ampliados. (Xavier, 2001, p. 77)

⁵⁷ Xavier. 2001, p. 18.

⁵⁸ Idem, pp. 77-78.

⁵⁹ Ibidem, p. 17.

⁶⁰ “Livre dos constrangimentos do filme-mercadoria, Tonacci escolhe, em *Bang bang*, uma estratégia muito particular de conversa com o espectador. Coloca em pauta o próprio cinema, o mundo das máquinas, os movimentos talvez mais típicos de uma experiência urbana que encontrou no gênero policial sua transfiguração mítica mais popular: a violência, o tiro, a velocidade, o desastre. Toma, no entanto, os fragmentos dessa tradição e os justapõe, retirando das ações as suas consequências naturais, bloqueado situações cujo tom de comédia não impede uma experiência simultânea de desconforto. Riso e insegurança, humor e desconfiança acompanham o espectador em seu esforço para conhecer as regras do jogo. Não há continuidade de ação que leve a um desfecho: a antiteleologia de Tonacci é radical. (...) Não está ausente o recurso anti-ilusionista mais frequente na época: a revelação dos bastidores da filmagem, a denúncia da simulação, o que *Bang bang* faz pelo reiterado reflexo da câmera no espelho (...).” (Xavier, 2017, p. 410)

Fig. 6. Os Canela Apanyekrá foi a primeira tribo com quem o cineasta Andrea Tonacci trabalhou.

Fonte: *Conversas no maranhão* (Andrea Tonacci, 1977). [Captura de tela]

Fig. 7. Imagem de *Os Arara*.

Fonte: *Os Arara* (Andrea Tonacci, 1980-81). [Imagem da internet]
recuperado de: <https://filmow.com/os-arara-t229000/> (acesso 17/12/2017)

No final dos anos 1970, a busca pela exploração da linguagem cinematográfica e a vontade de compreender o outro levaram Tonacci aos índios com quem produziu *Conversas no Maranhão*⁶¹ (Figura 6), filme pautado na demanda dos Guajás pela demarcação de suas terras. Através de *Conversas no Maranhão* o cineasta buscou uma aproximação solidária com a questão indígena⁶², já que tribos do estado vinham sofrendo impactos muito grandes em virtude da acelerada modernização brasileira nos anos 1970. A intenção de Tonacci era fazer com que as imagens chegassem até Brasília⁶³ onde serviriam como documento e voz dos povos indígenas do Maranhão, bem como uma forma de registrar tal narrativa que se apresentava através dos índios - já que estes possuem uma tradição oral de transmissão das histórias e do conhecimento⁶⁴. A peça audiovisual posteriormente tornou-se realmente em documento base para a luta dos índios da etnia Canela Apanyekrá na batalha pela demarcação da correta fronteira de suas terras⁶⁵. Esta primeira experiência de Tonacci com a questão indígena levou-o a experimentar uma possibilidade que lhe parecia bastante interessante a princípio: deixar que os Canela operassem a câmera em seu próprio filme⁶⁶. “(...) Sem equipamento de vídeo com o qual os indígenas pudessem assistir as imagens que fossem captadas, Tonacci e Walter Rogério revelaram algumas fotografias no local a fim de apresentá-las aos indígenas. Em dado momento do projeto, Andrea Tonacci utilizou como operadores da câmera super-8 alguns membros da tribo:

⁶¹ Tonacci, 120min., 1977.

⁶² “(...) *Conversas* é de 1977 (...). E a idéia era mesmo a de me colocar a serviço deles, no *Conversas* são só eles que falam, que me informam o que é importante mostrar, já o vê-los é meu. (...)” (in Caetano, 2008, p. 105)

⁶³ “(...) a idéia era usar aquele instrumento de registro para pegar o discurso deles e levar para outro lugar, no caso Brasília.” (in Caetano, 2008, p. 105)

⁶⁴ Munido desse desejo de conhecer uma sociedade que não produziam as próprias imagens e que também desconheciam a imagem fotográfica, cinematográfica e videográfica, em 1977, ele [Andrea Tonacci] realizou seu primeiro documentário sobre os indígenas, o *Conversas no Maranhão*, que trata do processo de demarcação de terras da etnia Canela Apanyekrá.

O povo Canela vive em uma área localizada no município de Barra do Borba, interior do estado do Maranhão e estão em contato com povos não-indígenas desde o século XVIII (...). A recusa dos Canela em aceitar os limites territoriais propostos pela Funai, bem como a certeza que tinham de que no passado suas fronteiras eram outras, motivou Tonacci a pôr em prática a ideia de realizar um trabalho junto a uma sociedade que tradicionalmente transmitia o conhecimento e suas histórias por meio da oralidade.

(Lopes, 2013, p. 39)

⁶⁵ “(...) Na segunda metade da década de 1970, a Funai produziu um estudo para oficializar a demarcação das terras desse povo. Na época, a delimitação inicial oferecida pela Funai não agradou os Canela. De acordo com os relatos mitológicos desse povo, sua foreiras eram parcialmente distintas das propostas pelo Estado.” (Lopes, 2013, p. 39)

⁶⁶ “Munido de câmeras cinematográficas leves, Andrea Tonacci, que não falava o idioma dos Canela, seguiu para Barra do Corda na companhia dos antropólogos Maria Elisa Ladeira e Gilberto Azanha e o cineasta Walter Rogério. O grupo passou quase dois meses entre os Canela, metade desse tempo sem captar imagens. A idéia inicial era a de estabelecer uma relação amigável com a aldeia e só então apresentar o equipamento e a proposta de trabalho.

(Lopes, 2013, pp. 39-40)

E, então, o que eles filmaram? Eu [Tonacci] não vou ficar interpretando porque o resultado pode ser um erro de colocação da maquininha no olho: os Canela pegavam a câmera na mão e muitas vezes não sabiam nem em que posição aquilo tinha que ficar. Em um dos filminhos, tudo está da cabeça para cima, as árvores são só as suas copas... Os resultados podem ser erros de postação do olhar. (In: LOPES, 2013, p. 40)

Tonacci terminou por ser o operador de câmera a serviço dos índios e o material filmado por eles nunca foi editado⁶⁷. As filmagens foram realizadas segundo as orientações dos Canela⁶⁸.

Sobre a experiência de Tonacci com as imagens filmadas pelos índios:

(...) Mas, voltando à minha ilusão inicial, eu pensava que através da câmera na mão do outro eu poderia ter algo desse olhar, que me permitisse perceber o mundo conforme alguma coisa, pelo menos, que seria do outro. Isso foi durante algum tempo uma fantasia, e chegou a me levar aos Arara, que eram índios isolados (...). Mas o que eu entendo hoje é que o equipamento, principalmente o de imagem, como produção de linguagem e de estrutura narrativa que permita mostrar coisas ou contar, interferir nos sentidos do outro, tudo isso é produto da nossa cultura, da nossa estrutura mental e, sendo uma invenção tecnológica, a gente materializou em termos de máquinas uma coisa que reproduz uma linguagem mental, uma linguagem visual subjetiva. Isso faz parte da nossa cultura. A cultura desse índio que citei, por exemplo, nunca produziu nada que fosse tecnologicamente ligado a um método de produção de imagens - e nem sei se eles têm tradição de contar histórias pessoais, os Arara, no caso. São passagens, contar não importa. Talvez nem arquivem o passar de suas experiências como um acúmulo de si, uma auto imagem. (In: CAETANO, 2008, pp. 101-102)

Em *Os Arara*⁶⁹ (Figura 7), Tonacci teve a oportunidade de participar dos primeiros contatos⁷⁰ com os ainda isolados índios da etnia Arara, que habitavam as margens do Rio Xingu, onde organizavam-se em pequenas aldeias. O projeto, foi rodado no final dos 1970 e finalizado entre 1982 e 1983⁷¹, e seria lançado como uma série em 3 episódios ao longo dos quais o processo de aproximação e o primeiro contato com os Arara aconteceria. O canal de televisão

⁶⁷ Caetano, 2008, p. 103.

⁶⁸ "(...) Tonacci decidiu ele mesmo registrar as imagens a partir de orientações dos indígenas, que informavam o que deveria ser filmado e de que forma. Para os indígenas o resultado desse trabalho transformou-se no documento oficial deles ao Estado e à sociedade brasileira, no qual constam as histórias sobre os massacres sofridos, sobre as experiências dos sobreviventes e sobre os limites territoriais - histórias que até então eram preservadas por meio da oralidade. Para o realizador o resultado desse trabalho foi a elaboração do projeto *Visão dos vencidos*, que lhe garantiu uma bolsa concedida pela Fundação *memorial John Simon Guggenheim*, permitindo-lhe dedicação exclusiva à pesquisa da linguagem audiovisual junto às etnias indígenas no continente americano." (Lopes, 2013, p. 40)

⁶⁹ Tonacci, 60 min., 1980.

⁷⁰ "Após essa experiência [*Conversas no Maranhão*], o realizador foi convidado para documentar uma expedição que realizaria o primeiro contato com o s Arara, indígenas que ainda encontravam-se em situação de isolamento. Esse povo tradicionalmente divide-se em pequenas aldeias localizadas nas proximidades das margens do Rio Xingu, no estado do Pará. A Funai teve conhecimento da presença desse povo em decorrência da construção da rodovia Transamazônica, no início da década de 1970, como comenta Andrea Tonacci: 'Os Arara pararam a construção da Transamazônica várias vezes. Um grupo de quatro ou cinco homens interromperam as obras do exército, porque quem estava lá era o exército. Eles [os Arara] eram gente temida!'" (In: Lopes, 2013, p. 41)

⁷¹ Caetano, p. 107.

Bandeirantes apoiava o projeto e esperava veicular o primeiro encontro com os índios. Mas contatos com tribos isoladas nunca têm data e hora marcada, em realidade, é um processo lento de aproximação entre as partes. Nos dois primeiros episódios entregues à rede de televisão não houve registro de qualquer encontro, nem imagens dos índios procurados. Este contato só veio a acontecer depois do par de episódios ser entregue⁷². Como relata Andrea Tonacci em entrevista, o projeto não foi bem sucedido uma vez que exigia um longo tempo de produção e a TV tinha a expectativa de utilizar o material dentro de um curto prazo. Dos 3 episódios apenas 2 foram finalizados e entregues à Bandeirantes. Com este projeto o cineasta finalizou um tipo de cinema de colaboração com os índios. A idéia de que ele poderia captar o outro através da câmera e revelá-lo para seu semelhante branco já não o convencia mais. Então, em *Serras da Desordem* a proposta mudou radicalmente, como comenta ele. Neste projeto, não mais queria servir de veículo à expressão do outro, agora o cineasta buscava expressar a si mesmo:

[*Serras da desordem*] É uma intervenção, que obviamente tem como ponto de partida uma realidade dele [*Carapiru*] mas uma subjetividade minha também, onde eu interpreto o que conheci e entendi, com outro senso crítico. O Carapiru mora lá e vive com as pessoas. Pretensiosamente imagino que ele não tenha o senso crítico que o filme coloca através das imagens para diferenciar o que é o começo da narração e o que é conclusão. Não sei se aquelas imagens do Brasil fazem algum sentido para ele. O que ele sabe do que é aquilo? Ele com certeza não vai identificar metade das referências visuais que vão aparecendo, para nós. (CAETANO, 2006, p. 106).

A fase do cinema marginal pareceu influenciar em boa medida o que Tonacci viria a desenvolver ao longo do restante de sua carreira como realizador. Se a temática de seus filmes variou bastante, é na busca pelo desenvolvimento da linguagem cinematográfica e de sua ruptura que Tonacci se repete. Neste sentido, o motivo que levou o cineasta a iniciar seu trabalho com os índios era uma continuidade do que já vinha fazendo com relação à pesquisa de linguagem. Em *Os Arara* e *Conversas no Maranhão* buscava-se uma nova linguagem que ele acreditava poder encontrar através do olhar *virgem* dos índios. Assim como muitos outros experimentos realizados a partir do final da década de 1960, Vincent Carelli⁷³ é um dos exemplos mais emblemáticos disso, Tonacci buscava quebrar paradigmas realizando trabalhos

⁷² Idem, p. 103.

⁷³ Vincent Carelli é um dos fundadores do Centro de Trabalho Indigenista (CTI) e do projeto Vídeo nas Aldeias, iniciados respectivamente em 1979 e 1986.

Sites: <http://www.videonasaldeias.org.br/2009/vna.php?p=1>
<https://trabalhoindigenista.org.br/o-cti/quem-somos/>
acesso: 13.12.2017

em colaboração com os povos indígenas do Maranhão com o intuito de colocar o cinema a serviço destes povos que estavam ameaçados pela expansão desenvolvimentista por que passava o Brasil.

1. 2. O projeto *Serras da Desordem*

Em 1993, Andrea Tonacci estabeleceu uma série de encontros com Sydney Possuelo, em Brasília⁷⁴, com o fim de produzir um livro com os relatos do indigenista à respeito da experiência deste com os índios, o que incluía conflitos com fazendeiros, primeiros contatos etc. Tonacci havia participado até então de filmes como *Documentário*⁷⁵ - no qual foi câmera e diretor de fotografia, e *O Bandido da Luz Vermelha*⁷⁶ no qual foi cenógrafo⁷⁷. Como diretor de cena já havia realizado *Bang Bang*⁷⁸ (1970), considerado importante obra do cinema marginal brasileiro, *Conversas no Maranhão* (1977) e *Os Arara* (1980), entre diversas outras peças audiovisuais ficcionais e documentais que não abordaremos em nossa pesquisa. Tal convivência com as tribos em um momento de conflito por terra no Estado do Maranhão permitiu que Tonacci presenciasse a complexa conjuntura vivida pela população indígena ao longo da modernização brasileira nos anos pós 1960, e tomasse parte da narrativa que estes povos queriam transmitir, operando como interlocutor entre índios e brancos, como ocorreu em *Conversas no Maranhão*, em que colocou-se a serviço dos índios. Em *Serras da Desordem*, a questão indígena presente nos filmes produzidos por Tonacci ao longo das décadas de 1970 foi retomada, mas neste projeto Tonacci imprimiu uma abordagem autoral sobre a questão modernização *versus* índio, ao contar a história de uma peregrinação solitária vivida pelo membro de uma tribo parcialmente dizimada, Tonacci deixa claro que a narrativa

⁷⁴ “Bem, isso acontece em 1993. O Sydney tinha em mente a idéia de fazer um livro com as histórias que ele conhecia e as que ele tinha vivido, história pessoais, dos estados d'alma dele. E algumas vezes a gente sentou desse jeito, com um gravadorzinho, num parque em Brasília (...), com a intenção de fazer um livro dele. Isso não chegou até o fim porque em dado momento ele contou a história do Carapiru. (...) Porque na verdade nesse momento eu estava longe da minha família, estava me separando da minha mulher e sem ver meus filhos. (...) naquele momento a ruptura aconteceu sem saber o que vinha depois. E a história do Carapiru também era a de uma ruptura que aconteceu sem saber o que vinha depois. (...) Essa história me pega, porque ela tem esse lado da perda e ao mesmo tempo da esperança de algo melhor no futuro. Então foram estas duas coisas: primeiro a questão do índio isolado, uma série de coisas que me levaram a olhá-lo como uma pessoa interessante; e o outro lado porque eu identifiquei um pouquinho essa pessoa aqui dentro de mim, eu conhecia um pouco do sentimento que me parecia que esse homem podia ter. (...)” (in Caetano, 2008, p. 111)

⁷⁵ Sganzerla, 1965

⁷⁶ Idem, 1968

⁷⁷ IMDb: http://www.imdb.com/title/tt0144782/fullcredits?ref=tt_ov_st_sm (acesso: 05.10.2017)

⁷⁸ “Em 1970, Andrea Tonacci realizou seu primeiro longa-metragem, *Bang bang*, que, atualmente, é considerado um dos filmes mais representativos do Cinema Marginal. Com orçamento de um curta-metragem e uma equipe reduzida, o filme foi rodado em 11 dias na cidade de Belo Horizonte, capital do estado de Minas Gerais.” (Lopes, 2013, p. 34)

que resulta é sua interpretação sobre os fatos vividos pelo país e por Carapiru ao longo dos 10 anos em que perambulou sozinho, odisséia iniciada a partir de 1977⁷⁹.

Ao longo de *Serras da Desordem* (Figuras 8 e 9) Andrea Tonacci seguiu os passos de Carapiru, que, à pedido do cineasta, refez sua trajetória desde o massacre na aldeia no Maranhão até o reencontro com sua tribo, e o retorno à floresta 10 anos depois, quando o índio já estava completamente transformado pelo impacto da modernização, pelo contato com o homem branco e pela exposição que sua história teve nos meios de comunicação⁸⁰ - Carapiru foi para Brasília e foi tema de reportagem de canal de televisão, como mostrado no filme. A intenção de Tonacci era falar, através de um personagem índio, sobre a civilização branca e como ela se manifestava alterando a paisagem intocada que habitavam, isolados, povos autóctones. A expansão urbana e industrial fez com que houvesse contato intenso com tribos antes isoladas. *Serras da desordem* fala exatamente deste contexto. "É, no *Serras* não tem essa, não tem conversa, eu estou narrando o filme, a câmera está na minha mão, é meu olhar sobre o mundo." (TONACCI apud CAETANO, 2008, p. 128)

A abordagem de Tonacci resultou em uma peça filmica híbrida, construída através de elementos do cinema ficcional e documental⁸¹. Seu caráter ficcional evidencia-se pela utilização de recursos próprios dos filmes de cinema como a decupagem clássica fortemente presente em trechos como a reencenação do encontro entre Sydney Possuelo e Carapiru, na escola. Contemporaneamente tem-se chamado este tipo de filme de *docudrama*, *docufiction* ou *docufilme*, apenas para registrar algumas denominações deste cinema híbrido. Apesar da

⁷⁹ TONACCI, Andrea. Entrevista. CAETANO, Daniel. In *Serras da Desordem*. Daniel Caetano (org.) Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2008, p. 111

⁸⁰ Há em *Serras da Desordem* imagens de arquivo telejornalístico que registram a passagem de Carapiru por Brasília e o reencontro com seu filho, Benvindo.

⁸¹ "Apesar do filme ser definido pelo realizador como uma obra de ficção, o mesmo apresenta diversos recursos comumente utilizados no campo do documentário nas últimas décadas, como o uso de imagens de arquivo e a encenação que as personagens que viveram a história contada no filme fazem desta mesma história, interpretando no presente as experiências vividas no passado." (Lopes, 2013, p.30)

Neste sentido, buscamos aproximar a discussão à respeito do documentário cinematográfico daquela ao redor do documentário fotográfico. Destacamos o texto de Picado que discute a questão do estilo (autoral) nas imagens fotográficas documentais, de onde extraímos o seguinte trecho:

"(...) Abandonamos a perspectiva de que o caráter documental da fotografia se defina a partir de suas 'funções', no modo com esta relação se definiu para a imagem oitocentista, de um modo geral: em seu lugar, identificamos a questão do documento e do testemunho visual como elementos de uma 'estilística' documental, no modo como o fotógrafo norte-americano Walker Evans elaborou esta questão, a partir dos anos 30 do século passado." (Picado, 2013, p. 15)

Fig. 8. Primeira cena de *Serras da desordem*. Carapiru descansa em seu acampamento provisório.

Fonte: *Serras da desordem* (Andrea Tonacci, 2006). [Captura de tela]

Fig. 9. Após a chacina em sua tribo, Carapiru peregrina solitário.

Fonte: *Serras da desordem* (Andrea Tonacci, 2006). [Captura de tela]

proposta de linguagem ousada, Tonacci não declarou o resultado fílmico fruto da intenção de criar um novo paradigma audiovisual⁸², mas declarou ter feito uma ficção a partir de uma estória real⁸³. Possivelmente, a herança trazida de seus filmes iniciais, produzidos no contexto do cinema do lixo, levou Tonacci a priorizar em *Serras da desordem*, como nas experiências anteriores, o processo e não o resultado, o que corroborou a afirmação do diretor à respeito da não intencionalidade em questionar a forma fílmica. Em realidade, ao realizar *Serras da desordem*, o cineasta questionou o processo cinematográfico e a divisão documentário/ficção.

A despeito de não nos centrarmos na discussão documentário/ficção, gostaríamos de apresentar alguns pontos de vista que cercam o assunto. Christian Metz afirma que toda a obra cinematográfica é ficção, mesmo os documentários, já que são todos representações⁸⁴. Esta colocação importante está longe de não ser contestada por autores posteriores a Metz. Neste sentido, o que nos indica Rezende Filho parece bastante pertinente para o caso de *Serras da Desordem*:

(...) O que está em questão é a avaliação da adequação entre a representação e o que ela supostamente representa, ou seja, sob que aspectos se pode considerar a legitimidade e a 'veracidade' da representação em relação a um objeto considerado, de alguma forma, como modelo. (REZENDE FILHO, 2006, p. 291)

No registro de Rezende Filho (2006), a questão da representação e da oposição realismo/ilusionismo tornou-se forte dentro da crítica cinematográfica, "dos semiólogos de cinema a Bill Nichols"⁸⁵, a partir dos anos 1960/70. "Mas se as idéias de Metz, Comolli ou Bonitzer muito influenciaram, posteriormente, teorias importantes do documentário, conduzindo-as a questionar com propriedade a 'superioridade ontológica' do documentário e o idealismo da concepção realista que o cercava, elas também criaram embaraços significativos"⁸⁶. Esta crítica que encurralou o documentário classificando a prática de maneira negativa era, para Rezende Filho, um posicionamento oriundo de uma expectativa socialmente construída ao

⁸² "(...) Com certeza o filme tem uma maneira de falar, mas isso não é uma busca consciente de, para usar suas palavras, criar uma nova dramaturgia. Talvez ele seja o espelho do que é a reflexão sobre essa busca por uma outra forma de conhecer as coisas. Mas, se existe uma forma, tenho certeza de que ela vem de um movimento interior. Existem cenas que eu sei que vem totalmente de meu imaginário. (...)" (*In* Caetano, 2008, p. 136)

⁸³ Lopes, 2013, p. 30

⁸⁴ "Para Christian Metz, por exemplo, todos os filmes, mesmo os documentários, são ficções porque são representações. Para o autor, a atividade de 'representação' marca necessariamente qualquer obra cinematográfica, já que é incontornável a presença de uma subjetividade produtora, que dá forma, organiza e seleciona. (Filho, 2006, p. 289)

⁸⁵ Rezende Filho, 2003, p. 289

⁸⁶ *Idem*

longo da história em que a peça documental deveria ser uma representação da realidade⁸⁷ - discussão que também abrangeu a fotografia parada. No texto, Rezende Filho defende a adequação da representação como a verdadeira força do filme documental.

Serras da desordem, dentro da tradição do documentário, é um exemplo interessante de hibridização entre realismo e ilusão. A própria escolha do personagem Carapiru que é representado por ele mesmo ao longo das reencenações abre caminho para uma pertinente análise feita por Canton. A pesquisadora discute a questão do lastro que Carapiru traz consigo quando representa a si. Ao reencenar sua própria história recente, Carapiru não pode nunca viver de forma verdadeira aquelas cenas, são apenas fragmentos de uma jornada real, que Carapiru fizera sozinho, aproximadamente 20 anos antes da reencenação. Mas por ser ele mesmo a representar-se cada um dos registros do filme ganhou um "lastro (...) e uma relevância, que não existiriam se o filme fosse encenado por um ator"⁸⁸. No desenvolvimento de sua discussão sobre o filme, Canton buscou pistas em Robert Flaherty. A teórica também trabalhou a questão da autenticidade da encenação quando realizada por não-atores, em um documentário. Seu trabalho inclui a transcrição de uma entrevista de Frances Flaherty, esposa de Robert, que é bastante reveladora sobre a questão da reencenação com os próprios personagens que viveram os fatos:

Eu acredito que, quando os Nanooks sorriem para nós, nós somos completamente desarmados; nós sorrimos de volta a eles. Eles são eles mesmos; nós, por nossa vez, nos tornamos nós mesmos. Tudo que pode nos separar dessa pessoa cai por terra, independente das diferenças, e talvez mais ainda por causa delas, nós sentimos que somos um com eles (...). Mas, 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 de identidade se perde. (...) O segredo de Nanook é a nossa crença nessas três palavras: ser eles mesmos. Não atuando, mas sendo". (FLAHERTY *apud* CANTON, 2014, pp. 64-65)

Como Flaherty em *Nanook*, Tonacci trabalhou a mesma idéia que Frances nos aponta a respeito da reencenação: Carapiru é autêntico e não representa, ele é um índio e realiza as reencenações a pedido do diretor, como índio, não como ator.

Em *Eu, um negro*⁸⁹ foi tomado um procedimento diferente de Tonacci. No projeto de Rouch não ocorreu o encontro entre ele e o personagem - o *negro* do filme não é o *alter ego* de

⁸⁷ Rezende Filho, 2003, p. 291

⁸⁸ Canton, 2014, p. 28

⁸⁹ Rouch, 1958

Rouch, o filme, em realidade, baseia seu desenvolvimento na liberdade que o não-ator possuiu para desenrolar sua performance em frente à câmera, constituindo uma estrutura lúdica de *mise en présence*, para utilizar o vocabulário trazido por Canton. Lúdica por ser calcada na própria liberdade da autorepresentação que o não-ator do filme possuía dentro do projeto. Diferente de Rouch em *Eu, um negro*, Tonacci imprimiu em *Serras da desordem* apenas sua intencionalidade à estória não havendo espaço para Carapiru. Andrea Tonacci se observa como um invasor, “o índio é sempre o outro”⁹⁰:

É uma ficção baseada na realidade. Essa busca de tentar extrair a ficção da realidade é algo que sempre tentei dentro do documentário - tudo depende de como você olha. Então tentei narrar a história de um índio com os próprios índios, onde em certas situações eu filmo o cotidiano deles e em outras eu represento com eles situações que já aconteceram. (In OLIVEIRA, 2005 apud LOPES, 2013, p. 46)

Para Andrea Tonacci (Figura 10), a história de Carapiru já não pertence mais ao índio⁹¹, pois tornou-se parte dela, parte de uma narrativa que não é só dele, narrativa esta que representa uma condição da modernização produtiva dos anos 1970 no Brasil. Massacres de povos indígenas se repetiram muitas vezes desde então e, até os tempos em que escrevo este trabalho, quase meio século depois do episódio vivido por Carapiru em sua aldeia, ainda são parte do cotidiano de notícias do país, os conflitos por terra entre indígenas e produtores rurais seguidos de massacres.

Canton, 2014, p. 65

⁹¹ "Nesse eu [Andrea Tonacci] já faço a minha leitura [sobre o enredo de *Serras da Desordem*]: a visão de que nem mesmo a história dele [Carapiru] lhe pertence mais, já faz parte de uma narrativa mais ampla, historicista, subjetiva, pessoal, nossa - e não escondo isso, declaro." (Caetano, 2008, p. 104)

Fig. 10. Carapiru reencena a montagem do acampamento enquanto Tonacci o dirige e filma com sua câmera 16mm.

Fonte: *Serras da desordem* (Andrea Tonacci, 2006). [Captura de tela]

Retornando à questão realismo/ilusionismo, Canton nos fornece uma abordagem que abre perspectiva interessante para continuarmos nossa análise do filme *Serras da Desordem*. Ela trava tal discussão em *Andrea Tonacci: do teatro das verdades às cenas de ficção em Interprete mais, pague menos e Serras da desordem*⁹², título da dissertação de mestrado de 2014, na qual buscou compreender os limites entre ficção e documentário. Para tanto, a autora analisou inicialmente *Interprete mais, pague menos*⁹³, documentário sobre a montagem da peça *Os Autos Sacramentais*, dirigida pelo argentino Victor Garcia e produzida em parceria com Ruth Escobar⁹⁴, que teve a idéia de montar o espetáculo, baseado na compilação de textos *Auto Sacramental* de Calderón de la Barca (1600-1681)⁹⁵, e chamou Garcia para dirigir e Tonacci para filmar o processo. O documentário de Tonacci ficou interditado por Escobar e só foi finalizado em 1995. Como relata a Caetano em entrevista, o documentário não era sobre a Ruth Escobar e seu projeto teatral, essa era a condição que o diretor colocou para fazer o filme. Tonacci estava focado nas relações do grupo, que baseava seu trabalho no rompimento com o espaço cênico e uma relação direta entre ator e platéia, características que se aproximam do trabalho do teórico francês Antonin Artaud (1896-1948)⁹⁶. Este mesmo ímpeto de ruptura também era encontrado em Tonacci, principalmente em suas produções do universo do *cinema do lixo*. Para evitar maiores conflitos ao redor do filme, no momento da montagem de *Interprete mais, pague menos*, Tonacci buscou não ter interferências de Escobar:

[*Inteprete mais, pague menos*] foi feito em video com a primeira camerazinha da Sony, fita de rolo, meia polegada. A Ruth pagou o transfer para 16mm e montei na moviola. Me mudei de São Paulo para o Rio para fugir dela [Ruth Escobar], 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. (LOPES, 2013, p. 35 *apud* CAETANO, 2005)

Foi após esta experiência, ainda ligada ao cinema marginal, que Tonacci iniciou seu trabalho com os índios. A tecnologia digital que havia utilizado em *Interprete mais, pague menos* funcionou para ele como dispositivo para aproximar-se da causa indígena. Como já citado, havia uma curiosidade de Tonacci à respeito do olhar deste outro, que era o índio brasileiro,

⁹² Canton, 2014

⁹³ Tonacci, 1974-95

⁹⁴ Canton, 2014, p. 7

⁹⁵ Idem, p. 4

⁹⁶ Ibidem, p. 6-7

em grande medida livre de influências da civilização branca com quem ainda estava a fazer os primeiros contatos. O realizador queria conhecer este olhar de um outro, tão parecido em forma física com ele, mas tão diferente culturalmente:

A tecnologia era uma coisa que me intrigava, um instrumento que foi criado pela nossa cultura, pela nossa civilização, produção e reprodução de imagens. E como seria o olhar de quem nunca viveu numa civilização deste tipo, que cria a memória como uma forma de poder, que usa a câmara como um instrumento de fixação de imagens. Quem era esse outro olhar? Era o índio que nunca viu um instrumento desses nem pensou em produzi-lo, e a vivência dele é praticamente a impermanência das coisas. Nós fazemos coisas para permanecer, a imagem para nós está ligada à permanência. A utilização do vídeo naquele período me levou a trabalhar com a causa indígena. (LOPES, 2013, p. 37 *apud* Zea, SZTUTMAN e HIKIJI, 2007)

Quando Tonacci concluiu *Serras da desordem*, em 2006, findou-se o arco de trabalho com a causa indígena. Neste filme o cineasta já não falou mais em documentário, Tonacci tratou *Serras da Desordem* como um projeto de ficção. Isso talvez decorra do fato de que inicialmente a odisséia de Carapiru seria filmada na cidade, com um ator - Paulo César Peréio. Carapiru só foi escolhido para representar-se porque não havia fundos suficientes para pagar a participação de Peréio. Contornando o problema, Tonacci convidou as pessoas que viveram a história para reencená-la, e Carapiru aceitou. Sobre esta questão (ficção/documentário) Canton defende que: “ É só pela ficcionalização dos fatos que ele [Tonacci] consegue contar e 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”. (CANTON, 2014, p. 27)

Toda esta assertividade que o diretor do projeto descreveu ao longo de *Serras da Desordem* imprimiu uma visualidade peculiar ao filme. Na ciranda de solidariedades que é o cinema, e mais ainda em um filme como o *Serras da Desordem*, a política entre cada indivíduo que participa do projeto é um fator essencial para a obtenção do resultado e Tonacci mediu muito bem estas relações, conseguindo guiar sua realização como um maestro - ou um piloto de rali, já que à ele apetece a aventura e a paisagem não antropomorfizada. Neste sentido, ele comporta-se dentro dos parâmetros do diretor-autor⁹⁷. Porém, pelas possibilidades e pelo perfil de seu projeto, o cineasta ficou totalmente dependente daqueles que aceitaram fazer parte dele. Com estes, Tonacci estabeleceu um pacto a fim de viabilizar seu filme. Se com Carapiru o compromisso foi o de levar o índio de volta à sua aldeia quando findasse o projeto,

⁹⁷ Utilizamos a expressão aqui tomando o diretor como aquele que cria individualmente a expressão fílmica, como um artista moderno.

com Possuelo, o pacto pareceu menos claro e a expectativa deste não foi o resultado que aquele imprimiu ao projeto. Se Possuelo pretendia configurar-se como o herói da narrativa, isto não se tornou realidade. Tonacci fez um filme trágico, sem heróis (?).

Certamente, a *estética baziniana*⁹⁸, que Tonacci parece lançar mão durante o filme, permitiu a configuração de uma narrativa plana e ao mesmo tempo fragmentada, imprimindo aspectos do neo-realismo (não atores), do cinema oriental (Mizoguchi e as panorâmicas lentas)⁹⁹, do cinema novo (câmera no ombro), fundidos de um maneira caleidoscópico que também acelerou, em alguns momentos, o andamento do filme. Seu passo cadenciado e os movimentos de câmera suaves, bem como as longas cenas com ações difusas nos remetem também ao cinema contemporâneo dos cineastas europeus Pedro Costa e José Luiz Guérin, que utilizam, cada um à sua maneira, personagens e situações reais para construir narrativas híbridas que envolvem ficção e realidade. Ao mesmo tempo, a crítica pós-colonial que pode ser encontrada em Tonacci, também o aproxima, quanto ao assunto, dos recentes trabalhos do cambojano radicado na França Rithy Pahn e do britânico radicado na Dinamarca Joshua Oppenheimer. Ambos utilizam, de maneira sincrética, recursos do documentário e da ficção em seus projetos, assunto que abordaremos mais adiante no texto.

Gostaríamos de discutir agora a relação arte-vida, uma questão abordada por críticos contemporâneos como Bourriaud, David, Rancière e Prysthon, para citar apenas alguns. Esta relação parece verdadeira na trajetória de Tonacci. Desde a desistência da graduação no Mackenzie para seguir como realizador, junto de Sganzerla, parceiro no crime de fazer filmes ainda no início da vida adulta, até *Serras da Desordem*, Tonacci parece ter seguido um caminho de descobertas de vida através dos dispositivos cinematográficos e videográficos.

⁹⁸ A respeito do que denomina-se como *estética baziniana* gostaríamos de utilizar o que registrou Ismail Xavier. De maneira esquemática, o crítico organizou em pontos a teoria de André Bazin sobre o cinema:

1. Busca por “um estilo narrativo cada vez mais realista”.
2. Defesa do som como parte da composição realista do “universo cinematográfico”.
3. Narração objetiva, estilo ‘romanesco’, fundamentado na reportagem e em autores estadunidenses.
4. Minimização do papel da montagem, “a significação instituída pela [teoria russa de] combinação de imagens deixa de ser o núcleo fundamental da arte cinematográfica.
5. “Sua teoria do cinema será a proclamação do reinado da continuidade, tomada em seu sentido mais absoluto: não apenas no nível lógico (consistência no desenvolvimento das ações), mas também, no nível da percepção visual (desenvolvimento contínuo da imagem sem cortes).
6. Busca relativizar a decupagem clássica, contrapondo a ela exemplos de produções que ao superarem tal método “abriam um novo horizonte no desenvolvimento da representação realista.” (Xavier, 2017, p. 79)

⁹⁹ Canton, 2014, p. 72

Descobertas estas ora realizadas de maneira solidária com índios, ora de maneira marginal com o cinema do lixo.

Esta temática será desenvolvida a seguir.

1. 3. O projeto *Serras da Desordem* e o embaralhamento arte-vida

Ao analisar a produção de Andrea Tonacci, não pensaríamos imediatamente na questão da estética relacional ou do embaralhamento arte/vida. Mas pareceu-nos pertinente aproximar nossa discussão desta pauta em função das características da produção de Tonacci - muito calcada no processo e na colaboração, o que se constata pelas próprias afirmações do cineasta a este respeito, seja nos primeiros filmes com Sganzerla e Santos, seja com o índio Carapiru e o indigenista Sydney Possuelo. Como já observamos nesta pesquisa, Tonacci se percebe como alguém que cristaliza em seus filmes suas questões existenciais, e, em alguma medida, vive a obra que produz ou produz em sua obra a própria vida. Em *Serras da Desordem* "o Carapiru era um alter ego meu"¹⁰⁰. Em *Olho por olho* é a vontade de expressar-se através do cinema - concomitante com o abandono da Faculdade de Engenharia e Arquitetura, que o levaram a unir-se com seus pares para fazer cinema independente. No ciclo de trabalho com os índios, *Serras da Desordem* é o último filme. E é justamente aquele que sintetiza, de alguma maneira, sua trajetória como pesquisador dos formatos cinematográficos, pois funde, mais elaboradamente, uma narrativa real indígena com sua própria experiência existencial em face a um evento pessoal traumático dele (e do índio), o que direcionou o resultado do projeto para uma docuficção.

¹⁰⁰ Canton, 2014, p.63 *apud* Mamed e col., 2007, p.1

Fig. 11. Carapiru acende o fogo com sua técnica tradicional.

Fonte: *Serras da desordem* (Andrea Tonacci, 2006). [Captura de tela]

Existiram, durante a fase de maturação e viabilização de *Serras da Desordem*, duas formatações iniciais para o filme que não se realizaram - a primeira era um roteiro de ficção para ser rodado com leis de incentivo, e a segunda, uma versão documental mais barata, que não satisfazia Tonacci. O filme realizado foi a versão híbrida que conhecemos - documental/ficcional - da qual participaram Carapiru e Possuelo. Estes dois personagens, bem como todos os outros que aparecem interpretando a si mesmos no filme, são os colaboradores de Tonacci, especialmente Carapiru e Possuelo, os dois personagens que narram a estória para o diretor. Sem a participação dos dois *Serras da desordem* seria outro filme, sem a força que a reencenação dos fatos vividos proporciona. Sem Carapiru (Figura 11), a força da autenticidade do seu *to be*, em oposição ao representar - *Carapiru é, ele não representa* - não existiria. Da mesma maneira, as *cenas*¹⁰¹ coreografadas com Possuelo, como a do encontro com o índio na escola, não teriam a carga que tem se não fosse o próprio Sydney Possuelo a representar-se, mesmo com todas as críticas sobre a interpretação pastiche de Sydney. Ainda sobre Possuelo, é este que fornece a Tonacci a odisséia de Carapiru. Informação que só veio à tona justamente pela relação de proximidade estabelecida entre eles, relação visível no projeto do livro que desenvolviam juntos. Sem a possibilidade do encontro entre os dois, e mais, sem a possibilidade do *encontro fortuito*, *Serras da Desordem* não poderia existir. Por ironia, o indigenista Possuelo e o documentarista marginal Tonacci mantinham seus encontros na cidade planejada Brasília, a cidade em forma de avião, a cidade símbolo do Brasil desenvolvimentista, a urbanidade que simboliza a concretização da utopia modernista imposta ao habitat humano.

¹⁰¹ De maneira geral, há dentro de um filme *sequências*, dentro das *sequências cenas*, e dentro de cada *cena*, *planos*. Os *planos*, no filme publicado, correspondem a cada segmento da narrativa em que não há corte. O *plano* é um segmento contínuo de espaço/tempo. No entanto, cada *plano* pode ser um excerto de uma *tomada* mais longa. A *tomada* corresponde ao *plano* em seu estado bruto antes da edição, ela coincide com o plano no momento de sua filmagem e pode coincidir também no filme final, se a *tomada* for utilizada em sua totalidade, sem cortes, na edição. Jacques Aumont sistematiza este conhecimento: “A cena designa, originalmente, no teatro grego, uma construção em madeira, a *skêné*, no meio da área de encenação (...). Por uma nova extensão de sentido, a palavra designou, em seguida, um fragmento da ação dramática que se desenrola sobre uma mesma cena, ou seja, uma parte unitária da ação. Daí um certo valor temporal ligado à palavra: a cena vale por uma certa unidade, indeterminada de tempo”. “Em um sentido quase intercambiável como o da cena, a sequência é, antes de tudo, um momento facilmente isolável da história contada por um filme: um sequenciamento de acontecimentos, em vários planos, cujo conjunto é fortemente unitário”. “(...) o plano é, no filme terminado, o que resta de uma tomada efetuada no momento da filmagem. Como a tomada, ele se caracteriza, antes de tudo, por sua continuidade, e, apesar de seu caráter tautológico, sua definição só pode ser a seguinte: 'um plano é qualquer segmento de filme compreendido entre duas mudanças de plano'.” (Aumont, 2003, pp. 45, 230 e 268)

Para falar das recentes discussões a respeito de um retorno da estética como resultado do *embaralhamento arte e vida* utilizaremos as idéias de alguns teóricos contemporâneos que pensam tal questão. São eles: Nicolas Bourriaud - *arte relacional*, Jacques Ranciere - *partilha do sensível*, Hal Foster - *retorno do real* e, principalmente, Ricardo Frabbrini e seu texto *Arte relacional e regime estético: a cultura da atividade dos anos 1990*, no qual o autor reuniu a discussão a respeito desta *estética do real*, sintoma da arte contemporânea, segundo ele. Isso não significa que a arte pós-vanguardista tenha parado de produzir objetos de arte, mas sim, que se passou a dar maior importância ao processo do fazer artístico e, principalmente, às relações que envolvem o fazer artístico. Neste sentido, para Bourriaud, a *arte relacional* produzida nos 1990 é uma continuação do projeto moderno, continuidade esta destituída, no entanto, do caráter revolucionário e teleológico que caracterizou as vanguardas modernistas¹⁰². Bourriaud filia a teoria da *arte relacional* ao pensamento filosófico de Althusser e à idéia de um “ ‘materialismo do encontro fortuito’ ou materialismo aleatório”¹⁰³. Esta visão é contrária ao niilismo de Lyotard em relação à arquitetura pós-moderna, que julgava estar restrita a reconfigurar os elementos já postos pelo modernismo¹⁰⁴. Bourriaud, em sua observação, aponta justamente que poderia residir nesta “condenação” a janela de mudança¹⁰⁵:

Hoje, a modernidade prolonga-se em práticas de bricolagem e reciclagem do dado cultural, na invenção do cotidiano e na ordenação do tempo vivido, objetos tão dignos de atenção e estudo quanto as utopias messiânicas ou as ‘novidades’ formais que a caracterizavam no passado. Nada mais absurdo do que afirmar que a arte contemporânea não apresenta nenhum projeto cultural ou político, e que seus aspectos subversivos não se enraizaram em nenhum solo teórico. (BOURRIAUD, 2009, p. 19)

Arte relacional, como definiu Bourriaud, está calcada no seu contexto social de produção e nas relações humanas. Ela “atesta uma inversão radical dos objetivos estéticos, culturais e políticos postulados pela arte moderna”¹⁰⁶. O que a possibilita, segundo ele, é a globalização

¹⁰² Bourriaud, 2009, p. 17

¹⁰³ Bourriaud, 2009, p. 25

¹⁰⁴ "Os artistas que inscrevem sua prática na esteira da modernidade histórica não pretendem repetir sua formas nem seus postulados, tampouco atribuir à arte as mesmas funções que ela atribuía. Sua tarefa é semelhante à que Jean-François Lyotard conferia à arquitetura pós-moderna, a qual 'se vê condenada a gerar uma série de pequenas modificações num espaço herdado da modernidade e abandonar uma reconstrução global do espaço habitado pela humanidade'. Aliás, Lyotard parece indiretamente lamentar a esse estado de coisas: ele define a situação de maneira negativa, usando o termo condenada" (Idem, p. 18)

¹⁰⁵ "E se, pelo contrário, essa 'condenação' constituísse a oportunidade histórica a partir da qual, nos últimos dez anos, vem surgindo a maioria dos mundos artísticos que conhecemos?" (Idem)

¹⁰⁶ Idem, pp. 19-20.

das telecomunicações e da cultura, da qual emergiu uma "cultura urbana mundial" no pós guerra.

Em termos sociológicos gerais, essa evolução deriva sobretudo do nascimento de uma cultura urbana mundial e da aplicação desse modelo citadino a praticamente todos os fenômenos culturais. A urbanização generalizada que se desenvolveu após o final da Segunda Guerra Mundial permitiu um aumento extraordinário dos intercâmbios sociais e uma maior mobilidade dos indivíduos (graças ao desenvolvimento rodoferroviário e das telecomunicações e à progressiva abertura dos locais isolados, simultaneamente a uma maior abertura das mentalidades. Devido às estreitas dimensões dos espaços habitáveis nesse universo urbano, assiste-se, paralelamente, a uma redução na escala dos móveis e dos objetos, que se orientam para uma maior facilidade de manejo: se, por muito tempo, a obra de arte pôde ostentar um ar de luxo senhorial nesse contexto citadino (o tamanho da obra, bem como o tamanho do apartamento servia para *distinguir* [...]) a mudança da função e do modo de apresentação das obras mostra uma *urbanização* crescente da experiência artística. (...) Em outros termos, já não se pode considerar a obra de arte contemporânea como um espaço a ser percorrido (a 'volta pela casa' do proprietário é semelhante à do colecionador). Agora ela se apresenta como uma duração a ser experimentada, como uma abertura para a discussão ilimitada. A cidade permitiu e generalizou a experiência da proximidade (...)” (BOURRIAUD, 2009, pp. 20-21)

Esta proximidade entre indivíduos possibilitada pela urbanidade é o “símbolo tangível e o quadro histórico do estado de sociedade, esse ‘estado de encontro fortuito imposto aos homens’, na expressão de Althusser, em oposição àquela selva densa ‘sem história’ do *estado de natureza* na concepção de Jean-Jacques Rousseau, selva que impedia qualquer encontro fortuito mais duradouro”¹⁰⁷.

Bourriaud apontou, que a falência do projeto moderno, que com a maquinização da produção prometia promover um passo em direção ao progresso da liberdade através da técnica, ao contrário, fez da racionalidade produtiva instrumento para “a exploração do hemisfério sul, a substituição cega do trabalho humano pelas máquinas, além do recurso a técnicas de sujeição cada vez mais sofisticadas”¹⁰⁸. Esse projeto tornou-se ideologia hegemônica, como explica o teórico. No entanto, no início do século XX, momento de formulação do paradigma moderno, havia ainda uma disputa entre diferentes visões do que seria a modernidade. Assim Bourriaud as descreveu:

(...) uma concepção racionalista-modernista derivada do século XVIII, uma filosofia da espontaneidade e da liberação através do irracional (dadaísmo, surrealismo, situacionismo) e ambas se opondo à forças autoritárias ou utilitaristas que pretendiam moldar as relações humanas e submeter os indivíduos. (BOURRIAUD, 2009, p. 16)

¹⁰⁷ Bourriaud, 2009, p. 21

¹⁰⁸ Idem, p. 16.

Bourriaud argumentou que a ideologia da modernidade defendida pelos "filósofos das Luzes, Proudhon e Marx, pelos dadaístas ou por Mondrian"¹⁰⁹ ainda está em pauta e "a arte de hoje ainda prossegue nessa luta, propondo modelos experimentais, perceptivos, críticos e participativos"¹¹⁰. O que morreu foi o índice teleológico e messiânico que as vanguardas artísticas continham, mas a combatividade desta arte atual herdeira dos modernos é continuada e "ocorre nos mesmos termos do passado, exceto pelo fato de que a *vanguarda* deixou de ir à frente como batedora"¹¹¹. Se antes a arte enunciava o futuro, hoje ela busca agenciar alternativas possíveis para o presente.

Fabbrini comentou em seu texto à respeito das características da produção de arte dos anos 1990. Para ele e outros teóricos críticos de arte, há, na última década do século XX, a configuração de um regime produtivo estético que nos remete às vanguardas dos anos 1910/20, e, ao mesmo tempo, contesta o movimento imediatamente anterior, que iniciou o retorno ao real através da "pintura, escultura ou objetos"¹¹², nos anos 1980. Diferente do realismo dos 1980, a pós-vanguarda dos 1990 buscava outro tipo de autonomia, a autonomia com relação ao próprio objeto de arte. Neste sentido, a importância impressa por Okwui Enwezor aos objetos de arte que trabalham a documentação (fotografia, vídeo e cinema) na *Documenta 11* (2002) corrobora as idéias que Fabbrini expõe. O objeto de arte agora deve ser apreciado no tempo e não percorrendo sua superfície pictórica. No exemplo dado pelo crítico, o argentino Rirkrit Tiravanija, em virtude de sua exibição solo na Galeria 303 de Nova Iorque em 1992, ofereceu aos visitantes da exposição comida¹¹³, mais precisamente o prato *curry rice*, presente em diversas culturas, da indiana à japonesa. No espaço da galeria não há obras de arte na acepção mais comum da palavra. A exibição do artista é o próprio ambiente de trocas e encontros propiciados pelo espaço da galeria e, certamente, potencializado pela socialização do alimento entre os presentes. De fato, o ato de alimentar-se em conjunto, de cozinhar para o outro e servir o alimento são rituais coletivos ancestrais. Talvez por isso, a comida servida por Tiravanija seja objeto de destaque no panorama da arte contemporânea, tanto da parte de Bourriaud, quanto de Hans Obrist. "Em 1992, Tiravanija transformou a sala

¹⁰⁹ *Ibidem*, p. 17

¹¹⁰ *Ibidem*

¹¹¹ *Ibidem*

¹¹² Fabbrini, 2010, p. 13

¹¹³ *Idem*

de exibição e escritório da Galeria de arte 303, em Nova York, em um 'espaço de encontros sociais'." (FABBRINI, 2010, p. 13-14 *apud* OBRIST, 2006, p. 79)

Um outro exemplo trazido por Fabbrini é a instalação do holandês Jens Haaning intitulada *Turkish jokes*. Nela são emitidas piadas gravadas em árabe e turco em um ambiente público, onde tais expressões são estrangeiras, mais precisamente, nas ruas de Copenhague e Bordeaux. "Essas intervenções teriam por finalidade, segundo Hans Obrist, construir 'espaços e relações visando a re-configuração material e simbólica de um território comum'." (FABBRINI, 2010, p. 14 *apud* OBRIST, 2006, p. 17)

Para Fabbrini, a estética relacional pressupõe a articulação social e política das pessoas e a "restauração de um vínculo social", para usar as palavras do próprio autor, em que o fazer político deixa de ocupar a função de *dissenso* para, substituída, passa a circular ao redor das idéias de "tolerância ou transparência social"¹¹⁴. Não por acaso, tais iniciativas muitas vezes ocorrem em solidariedade e/ou colaboração com movimentos sociais minoritários, edifícios ocupados etc. Esta posição do artista-inventor confunde-se com a do artista-*manager*, como registrou Fabbrini a respeito de Maurício Cattelan: "Nessa condição, me sinto cada vez mais um editor ou empregador, e cada vez menos um artista"¹¹⁵.

Quanto à questão do *happening* como mero espetáculo, Fabbrini conclui:

Fica, decerto, um problema em aberto, porque recente, o de saber se é possível agenciar um "acontecimento" - uma operação que evidencie a "independência incondicional do pensamento; "o isso"; ou "o chegante" (DERRIDA, 2003, p. 78) - algo que não seja, enfim, mero evento cultural, ou apenas "interessante" porque "próximo do curioso e do acicate; que atrai, mas não cativa; que aferroa mas não consegue ferir ou incitar"; ou seja, verificar como é possível, numa palavra, que se articule na forma artística ou gesto estético, negação sem negaceados (GALARD, 2004, p. 162). (FABBRINI, 2010, p. 22)

As questões que envolvem a arte no contexto pós-colonial, mote da exibição organizada por Enwezor, *a Documenta II*, de 2002, serão abordadas mais à frente nesta pesquisa.

1. 4. O projeto *Serras da Desordem* no contexto dos documentários de crítica pós-colonial.

¹¹⁴ Fabbrini, 2010, p. 21

¹¹⁵ Idem *apud* Obrist, 2006, p.1

Há uma identificação contemporânea de que existe em produção hoje um cinema híbrido, distanciado da divisão ficção/documentário, que se manifesta de maneira crítica, muitas vezes trazendo discussões que concernem aos imperativos pós coloniais que se estabeleceram à partir da modernidade e tornaram-se latentes na contemporaneidade.

Em *Efeitos do real no cinema do mundo: dois cineastas europeus*, Prysthon situou o debate que cerca o cinema surgido posteriormente aos anos 1980, década esta considerada como a do cinema pós-moderno - “autorreferente e metalinguístico”¹¹⁶. Segundo a autora, há um cinema posterior ao pós-modernismo que traz consigo elementos da estética baziniana¹¹⁷, em que predomina um ritmo lento, as cenas são extensas e nem sempre há uma ação central. Prysthon sistematizou algumas características deste cinema produzido em âmbito mundial na contemporaneidade. Em primeiro lugar, uma “reelaboração nostálgica dos discursos identitários (individuais ou em alguns casos nacionais ou mesmo pós-coloniais)”¹¹⁸. Em segundo, uma retomada da cultura nacional que configura “'modernidades periféricas', quase sempre vinculadas à noção de pós-colônia”¹¹⁹. Em termos produtivos, “sugerem talvez um segundo pós-modernismo cinematográfico, ligado ao *Terceiro Cinema*¹²⁰ (no seu sentido político, estético e também de condições de produção)”¹²¹. Em terceiro lugar, um interesse em documentar o marginal, o periférico, “mesmo que para isso se utilize de técnicas e formas de expressão (às vezes até equipe de produção) de origem central, metropolitana e hegemônica. Como representação, Prysthon aponta para a adesão a uma consciência mundial, “uma estética mundial (um *world cinema*, numa *world culture*), uma tentativa de dar conta de estar

¹¹⁶ Prysthon, 2013, p. 101

¹¹⁷ “Desde os anos 1990, após o apogeu do artificialismo autorreferente e metalinguístico do pó-modernismo cinematográfico da década de 1980, vem se falando insistentemente, ora sobre uma espécie de reemergência do realismo, ora sobre a natureza essencialmente pornográfica do visual (Jameson, 1992), e ora sobre um tipo de retorno à estética baziniana, estruturada na integridade do tempo e do espaço. (Prysthon, 2013, p. 101)

¹¹⁸ Prysthon, 2013, p. 102

¹¹⁹ Idem

¹²⁰ Terceiro Cinema ou *Tercer Cine* é um movimento estético e político proposto pelo grupo argentino *Cine liberación* (1966-1979), cuja obra mais expoente é *La hora de los hornos* (1968) de Fernando Solanas e Octavio Getino, “um ensaio cinematográfico sobre a dependência da Argentina como exemplo do colonialismo na América Latina.” Lima, 2008, p. 3 *apud* Schumann).

O grupo *Cine liberación* sintetizou sua proposta combativa no texto: *Hacia un tercer cine: apuntes y experiencia para el desarrollo de un cine de liberación e el tercer mundo* (Getino e Solanas, 1969). O *primeiro cine* é o dominante a nível mundial, *segundo cine* é a primeira alternativa a este cinema hegemônico. O *terceiro cine* seria uma radicalização do cinema como instrumento revolucionário baseado em uma crítica à pós-colônia. Não por acaso, no texto *Hacia un tercer cine: apuntes y experiencia para el desarrollo de un cine de liberación e el tercer mundo*, Getio e Solanas iniciam sua escrita citando Frantz Fanon.

¹²¹ Prysthon, 2013, p. 103

no mundo”¹²². Em quarto lugar, a utilização da cidade como locação, apresentada sem clichês, de maneira complexa, periférica¹²³. Em quinto lugar, um cinema que continua a tradição do Terceiro Cinema, mas atualiza seu aparato técnico, tomando proveito da acessibilidade da era digital, que os faz concorrentes, em qualidade, das produções de perfil mais comercial¹²⁴. Em sexto lugar, “marcado distanciamento de um discurso alegórico” que evita conteúdos “mais diretos ou panfletários, em prol da busca do que está oculto, do que está calado, do que foi apagado, constituindo assim um outro tipo de política, a política do cotidiano”¹²⁵. E, em sétimo lugar, a ausência de um discurso moral dá lugar para uma estética realista neutra, “um realismo ‘desinteressado’, desafetado ou naturalisticamente afetado”¹²⁶. Para Prysthon, este cinema é o antônimo do cinema de ação, nele o desenrolar ocorre através de cenas banais, em que a estetização é a própria imagem da banalidade cotidiana. Estas seriam características mais ou menos gerais de um tipo de cinema que emerge no mundo.

Certamente, o filme *Serras da Desordem*, de Andrea Tonacci, apresenta uma série de características em comum com a descrição de Pryston sobre um cinema contemporâneo. Através da reencenação da tragédia de Carapiru pelo próprio índio, o cineasta trabalhou a “reencenação nostálgica”, termo da autora. Certamente pelos limites de recurso e infraestrutura, o processo de produção de *Serras da Desordem* revisitou as estruturas produtivas do Terceiro Cinema e, ao lado disto, o interesse pelo marginalizado, em que as crítica aos imperativos da modernização capitalista também se fizeram presentes. Estas características, mais do que pertencentes ao filme *Serras da Desordem*, parecem fazer parte do repertório que Tonacci construiu ao longo de sua carreira, já que desde o início apresentou um olhar questionador que o levou a trabalhar de forma marginal, registrando o marginalizado no período do *cinema do lixo*. O ciclo de trabalho com os povos indígenas talvez possa ser compreendido como uma continuidade da fase marginal, como uma evolução do repertório crítico do cineasta, como uma evolução quanto à temática dos filmes, como uma nova investida na problematização da representação e da linguagem, questões perseguidas pelo cineasta ao longo da vida.

¹²² Idem

¹²³ ídem

¹²⁴ Ídem, p. 102

¹²⁵ Ídem

¹²⁶ ídem, p. 104

Demos discute a relação entre crítica pós-colonial e arte contemporânea e aponta uma dinâmica de retorno por parte dos artistas às antigas colônias européias ou aos temas da crítica pós-colonial, trajetória que Tonacci claramente também traça. Articulando um panorama da situação global pós 11/setembro/2001, o crítico situou seu comentário no contexto do que ele chama de *global crisis*¹²⁷ e relacionou alguns trabalhos de arte portadores de uma reflexão a respeito do recente passado pós-colonial, para Demos um tema com recorrência e relevância na produção de arte contemporânea. Em sua pesquisa, o crítico reuniu uma série de trabalhos de artistas que miram seus olhares para os legados da colonização, como afirmou o teórico. Também debruçou sua atenção sobre a prática documental na produção artística, no contexto dessa *crise global*. Dentre as obras analisadas por Demos gostaríamos de comentar *Western Deep*, de Steve McQueen (2002). Acreditamos que Andrea Tonacci também está inserido neste mesmo movimento de retorno à questão colonial, e que *Serras da Desordem* é uma obra que trata de temas semelhantes aos abordados por Steve McQueen e, ao mesmo tempo, contempla a teoria de Prysthon e de Demos sobre a produção contemporânea.

Em *Western Deep*, Steve McQueen realizou um documentário que registra as condições extremas de trabalho na mina mais profunda do mundo: TauTona, localizada nas imediações da metrópole sulafricana Johannesburgo. Demos informa-nos que o filme procura pelo que não é visto, esta é sua força. Seu ritmo é lento e, já no início, há uma sequência extensa filmada em super 8, em que a câmera, em quadro fixo, mostra um elevador que carrega um grupo de mineiros para uma “profundidade infernal”¹²⁸. É com esta intensidade que Demos descreve a introdução do filme de McQueen, comparada pelo autor ao impacto causado pelas instalações de videoarte. E continuando seu raciocínio:

For a film that ostensibly documents a South African mining operation, this dark introduction is strategic. Roughly twenty-five minutes long and shot with a super-8 camera, later transferred to video, the film, on the one hand, draws in its audience by thrusting it into pitch-black environment and enveloping it with intense aural sensation.¹²⁹ (DEMOS, 2013 A, pp. 33-34)

¹²⁷ Conceito definido na Introdução deste trabalho. Para mais informações ver: Demos (2013A).

¹²⁸ Demos, 2013 A, p. 33-34

¹²⁹ "Para um filme que documenta ostensivamente a operação de uma mina sulafricana, a introdução sombria é estratégica. De duração aproximada de vinte e cinco minutos e filmado com uma câmera super-8, mais tarde telecinada para vídeo, o filme, por um lado, imerge sua audiência em um ambiente de escuridão, envolvendo-o com intensos estímulos aurais - ou sonoros." (Tradução do autor)

O teórico compara o impacto do filme sobre o receptor como experiência que mimetiza o estar na própria mina, locação esta que, no entanto, não é de fato revelada em face à escuridão - que impera naquele ambiente hostil. O filme não mostra o lugar que documenta, como se esperaria de uma produção da categoria *documentário*¹³⁰. O projeto foi comissionado para a *Documenta 11* (2002), exibição organizada com uma estrutura descentralizada no globo, e que reuniu manifestações artísticas que versavam sobre a questão pós colonial, pauta do diretor daquele ano, o crítico nigeriano Okwui Enwezor. Esta foi uma exibição paradigmática já que apontou a Documenta na direção contrária à lógica hegemônica do circuito da arte, uma vez que abriu espaço para debates conflitantes com as políticas institucionais que circundam o meio artístico, descentralizou a exibição e elevou à mesma importância das outras manifestações artísticas o documental. Esta foi a primeira Documenta dirigida por um não europeu, e a primeira a ser realmente global. Sua importância dentro da história das exposições de arte é muito emblemática e Demos aponta tal evento como um “ponto de referência crucial para o [seu] livro”¹³¹ *The Migrant image*.

Como descreve Demos, a *Documenta 11* trabalhou com a ideia de “representation of nearness as the dominant mode of understanding the present condition of globalization”¹³². Assim, a exibição apresentou uma coleção imagética de fotografias filmes e vídeos que iluminam “zonas de sombra às margens da ordem global”¹³³, as quais exibiam, através de uma relação próxima entre objeto e aparato de captação, pessoas bem como situações sociais e urbanas que situam-se à margem de uma ordem global hegemônica¹³⁴. O perfil dado à exibição pelo curador conferiu a ela uma função transnacional, inclusiva, também porque descentralizou os locais de exibição e valorizou meios de expressão como a fotografia, o vídeo e o cinema, elevando-os ao mesmo patamar de outros suportes presentes¹³⁵ e mais tradicionais dentro do circuito da arte.

¹³⁰ Idem, p. 34

¹³¹ Demos, 2013A, p. 35

¹³² “Representação de proximidade como o modo predominante de compreensão da condição de globalização presente. (Demos, 2013A, p. 35. Tradução do autor)

¹³³ Demos, 2013A, p. 36

¹³⁴ Idem, p. 35-36

¹³⁵ Ídem

Estes registros que Demos articulou estabelecem interseções com o texto de Prysthon. A teórica refere-se a uma retomada de um ponto de vista crítico nacional, transnacional e pós-colonial. Da mesma maneira, ela aponta características de alguns filmes europeus, precisamente *En construcción* e *No Quarto da Vanda*, que inscrevem sua metodologia de produção neste índice de *proximidade* que Demos coloca como ponto comum às obras da *Documenta 11*.

Esta noção de *proximidade*, *nearness*, de *estar junto*, de *colaborar* através do *encontro* é explorada por Catherine David¹³⁶ em uma das conferências promovidas pela 27ª Bienal de São Paulo (2006). A crítica teceu sua discussão com o intuito de debater a temática “Como viver junto?” da Bienal daquele ano, cuja curadoria foi de Lisette Lagnado e uma equipe, e a temática baseada nos seminários de Roland Barthes¹³⁷ no Collège de France entre 1976 e 1977. David trouxe o trabalho do realizador português Pedro Costa para discutir as questões que ela acreditava cercar aquela Bienal frente à produção contemporânea. Para tecer sua argumentação a respeito da produção de arte na contemporaneidade, David escolheu um trabalho de cinema, um filme, que foi utilizado como forma de relativizar a posição de Nicolas Bourriaud - um dos teóricos centrais que envolviam a idéia de curadoria da Bienal de 2006, e o próprio Barthes. Utilizando tal dialética, David descreveu a abordagem de Costa como uma *distância ativa*¹³⁸, que segundo ela permeia o fazer dos filmes do português traduzindo-se em uma estética¹³⁹. Neste sentido, a teórica apontou que Costa opera através de um distanciamento propositivo, estabelecendo mais que uma colaboração, um relacionamento. A afirmação de David foi acompanhada de uma opinião crítica ao fenômeno da globalização como possibilitador da arte como encontro. Em realidade, como ela pontuou em sua fala, a era da globalização nas telecomunicações afastou as pessoas, diminuiu o ambiente colaborativo, separando fisicamente os indivíduos, que privados do convívio

¹³⁶ David. (Conferência). 2006

¹³⁷ Barthes. *Como viver junto: simulações romanescas de alguns espaços cotidianos*. 2003

¹³⁸ Palestra proferida por Catherine David na 27ª Bienal Internacional de Arte de São Paulo, São Paulo, 2006. Título: Conferência n. 4: Novos meios de expressão à partir dos filmes de Pedro Costa.

Link para vídeo da palestra:

http://www.forumpermanente.org/event_pres/simp_sem/semin-bienal/bienal-vida/vida-doc/video/conferencia-4-novos-meios-de-expressao-a-partir-dos-filmes-de-pedro-costa

(recuperado em 15 de junho de 2017)

¹³⁹ Furtado, Beatriz. "O Documentário e as artes visuais", in *Significação*, n. 31, 2009, pp. 63-77

presencial, acabam restritos às janelas digitais¹⁴⁰. Diferente de Bourriaud, David observa um mundo que tende à individualidade e não à colaboração.

Do nosso ponto de vista, se é verdade que o fenômeno da aceleração da comunicação via redes sociais de fato é uma face da condição de isolamento tão presente nestes tempos, parece pertinente colocar também, que exemplos recentes como a auto-organização dos estudantes secundaristas em diversos estados brasileiros para ocupar as escolas, são fenômenos que só podem ser analisados levando-se em conta as possibilidades que a rede social *Face Book* gerou para tal atuação contra-hegemônica e contra o Estado, exercida pelos jovens estudantes em anos recentes.

A fala crítica de David sobre a teoria da *arte relacional* e do *Como viver junto* foi realizada num contexto em que diversas exposições internacionais passaram a ter em sua teoria curatorial aspectos do pensamento de Bourriaud, Rancière, Barthes etc. Como opina Fabbrini, a *arte relacional* foi promovida nas exposições internacionais contemporâneas¹⁴¹. Na Bienal Internacional de São Paulo de 2006, o convívio esteve presente em diversos aspectos. Como experiência vivida, destaco o formato de produção de algumas obras de arte, principalmente as dos artistas residentes, já que colaborei com dois deles: Francesco Jodice e Lara Almarcegui. A proposta curatorial de Lisette Lagnado obrigou tais artistas a pensarem uma obra para aquela Bienal, que deveria ser produzida ao longo de 2006 para ser apresentada em outubro, na abertura da exibição. Tal imperativo colocado pela curadoria levou Jodice e Almarcegui a organizarem-se com colaboradores brasileiros a fim de tomarem parte da realidade do país para descobrir como tais aspectos poderiam relacionar-se e interferir em seus trabalhos. Este método de produção proposto nesta Bienal passava claramente pela questão do *encontro fortuito* e a curadoria esforçou-se para que este encontro ocorresse. Os 20 artistas residentes foram um dos sinais deste empenho curatorial.

O desenvolvimento dos comentários de David sobre *No quarto da Vanda* (Costa, 2000) pode ser realizado somando-se à análise fílmica as colocações de Prysthon sobre *En contrucción*

¹⁴⁰ Palestra proferida por Catherine David na 27ª Bienal Internacional de Arte de São Paulo, São Paulo, 2006. Título: Conferência n. 4: Novos meios de expressão à partir dos filmes de Pedro Costa.

¹⁴¹ Fabbrini, 2010, p. 13

(Guerín, 2001). Tanto o filme de Guerín, quanto o de Costa são obras de cineastas europeus. Ambos tratam da vida urbana, respectivamente em Lisboa e Barcelona, do ponto de vista dos excluídos, dos viciados, dos marginalizados, enfim, tratam da parcela da população que é atingida mais negativamente pelos imperativos da globalização. O filme de Guerín realiza uma descrição poética do fenômeno da *gentrificação*. Em Costa, é a miséria atrelada ao consumo de drogas no contexto da renovação urbana contemporânea do bairro de Fontainhas o mote do filme. Ambos hibridizam o documental e o ficcional, constróem uma tessitura fílmica bastante interessante.

De uma outra maneira, Rithy Pahn em *L'Image manquante* (2013), fez uma crítica no contexto pós colonial sobre o Camboja de sua infância e juventude. Pahn é um dos sobreviventes do genocídio ocorrido no país sob regime do Khmer Rouge (1975-79). Como mostrado em *S21: The Khmer Rouge killing machine* (Pahn, 2003) e em *L'Image Manquante* o regime ditatorial determinou a volta do país ao estado agrário, a intelectualidade foi perseguida, a dissidência dizimada e as universidades e escolas fechadas. A capital Phnom Penh foi deixada aos escombros pela ocupação do regime. Neste contexto, trabalhos forçados, campos de concentração, tortura e morte foram a dura realidade da população cambojana ao longo de 5 anos. Os pais de Pahn morreram tragicamente, a memória da nação foi destruída, não há documentos, não há imagens, não há recordações. Restam apenas pequenos fragmentos, como a dançarina vestida em trajes tradicionais filmada no estúdio onde o pai de Rithy Pahn trabalhava, ou as imagens oficiais, produzidas pelo regime totalitário, que mostram um outro país.

No primeiro filme que abordou o Camboja, *S21: The Khmer Rouge killing machine*, Rithy Pahn estabeleceu um memorial documental para as atrocidades do regime de exceção que presenciou. O cineasta organizou o filme ao redor de depoimentos, reencenações, leitura de documentos, e a reunião entre vítimas e algozes no interior do exato local dos acontecimentos do passado: o presídio S-21, ou *Toul Sleng*, como também era conhecido. A intrincada tessitura cinematográfica do filme *S-21* recolhe fragmentos de um passado para montar um documento visual fílmico. Documento este que registra as atividades do Bureau S-21 em Phnom Penh. No passado, antes do Khmer Rouge tomar de assalto o país, no mesmo edifício

funcionava uma escola. Hoje, é a sede do museu *Tuol Sleng Museum of Genocide*. Nele estão expostas as milhares de fotografias arquivadas pelo regime de Pol Pot, e os documentos que registram interrogatórios, torturas, mortes, denúncias etc. O filme *S21: The Khmer Rouge killing machine* foi realizado por Pahn no interior deste edifício. Toda a ação (ou não ação) acontece ali dentro e, como registra o cineasta, as filmagens funcionaram como um dispositivo. Elas promoveram os diversos encontros registrados no filme entre vítimas sobreviventes do presídio e seus torturadores. São sempre situações que Pahn buscou propiciar - em oposição a fabricar. Através das câmeras, observamos situações de confronto pacífico entre a vítima e o torturador, o carcereiro, o guarda, o escrivão e outros membros do aparelho de extermínio que era o *Toul Sleng*. Nestes encontros, a possibilidade de se escutar o depoimento do torturado é o dispositivo que faz com que os membros do Khmer Rouge possam refletir sobre seus atos. O encontro gerado pelo filme colocou frente a frente pessoas que ocuparam posições opostas na década de 1970, mas que atualmente são todos cidadãos livres, condição que muda totalmente a política de relacionamento entre as partes, política que permite que a vítima indague o algoz, situação impossível no período de terror. Nas palavras do diretor:

I film their silences, their faces, their gestures. That's my method. I don't fabricate the event. I create situations in which former Khmer Rouge can think about what they did. And in which survivors can tell what they suffered.¹⁴² (PAHN, 2014, p. 7)

Muitos dos criminosos que fizeram parte das atrocidades que eram cometidas no interior do presídio S-21 nunca foram punidos¹⁴³. Segundo Pahn, pelo menos 12.380 pessoas foram

¹⁴² "Filmo seus silêncios, seus rostos, seus gestos. Este é meu método. Eu não fabrico o evento. Eu crio situações nas quais ex-militantes do Khmer Rouge podem refletir a respeito do que fizeram. E também, em que sobreviventes podem contar o que sofreram." (Tradução do autor)

¹⁴³ "I conducted long interviews with guards, torturers, executioners, photographers, nurses, and drivers who had served under Duch's command. Very few of them have had to face legal proceedings. All of them are now free. Sitting into a museum, one of them blurts out, "The prisoners? They were like pieces of wood." He laughs nervously." (Pahn, 2013, p. 2)

"Eu conduzi longas entrevistas com guardas, torturadores, carrascos, fotógrafos, enfermeiras, e motoristas que serviram sob o comando do Duch. Quase nenhum deles enfrentou processos legais. Estão todos livres. Sentado no banco de um museu, um deles deixa escapar: 'Os prisioneiros? Eram como pedaços de madeira.' Ele ri desconcertado." (Tradução do autor)

torturadas naquela prisão¹⁴⁴. Após confessarem crimes que não cometeram e denunciarem forçosamente, sob tortura, outros companheiros inocentes, as vítimas eram fotografadas e depois executadas no campo de extermínio de Choeung Ek. Os diálogos desenvolvidos entre os personagens desta triste história, ao longo do filme, são pacíficos, não há exaltação verbal, mas fortes emoções cobrem os rostos de alguns. No entanto, são perceptíveis os posicionamentos opostos presentes na mesa de conversa. Se o pintor sobrevivente Van Nath busca acessar seus algozes através da humanidade, as respostas dos soldados do Khmer Rouge são sempre frias. Não há de início uma justificativa pessoal por parte destes. Há sim, um sentimento de subordinação ao regime, de obediência, uma espécie de fé que os fez acreditar que o *Angkar* (organização), como também chamavam o regime de exceção, tudo via, tudo sabia e era justa. Com base nesta certeza, pessoas comuns, arregimentadas pelo Khmer Rouge, tornaram-se assassinos frios. De alguma maneira, em meio à escalada marcial dos 1970 fortemente presente naquela porção do oriente - e em outras continentes também, a ideologia e o sentimento de sobrevivência parecem ter desumanizado e dessensibilizado os membros do *Partido*. Como relata um dos guardas que enterrava os mortos do S-21, eles acostumaram-se com o *cheiro* - dos corpos em putrefação nas covas comuns.

Gostaríamos agora de falar um pouco sobre a construção do filme de Pahn.

¹⁴⁴ Kaing Guek Eav, known as Comrade Duch, was the commandant of Security Prison 21 - The S-21 torture and execution center in Phnom Penh, Cambodia - from 1975 to 1979. He chose his nom de guerre, he explains, from a book he remembers reading in his childhood; in the book little Duch was a "good boy".

At least 12.380 people were tortured in that prison. After the victims confessed, they were executed in the "killing field" of Choeung Ek (also under Duch's command), about ten miles southeast of Phnom Penh. In S-21 no one escaped torture. No one escaped death.

We're inside the walls of another prison, the one to which Duch was sentenced in 2010 by the ECCC, the Extraordinary Chambers in the Courts of Cambodia, a national court (better known as the Khmer Rouge Tribunal) backed by the United Nations.

He speaks to me in his soft voice, "S-21 was the end of the line. People who got sent there were already corpses. Human or animal? That's another subject." (Pahn, 2013, p. 1)

"Kaing Guek Eav, conhecido como camarada Duch, foi o comandante da Prisão de Segurança 21 - o centro de tortura e execução S-21 em Phnom Penh, Camboja - de 1975 a 1979. Ele escolheu seu 'nom de guerre' (nome de guerra), como explica, de um livro guardado em uma memória de infância; no livro o pequeno Duch era um óm garoto'.

Ao menos 12.380 pessoas foram torturadas naquela prisão. Depois das vítimas confessarem, eram executadas nos 'campos de extermínio' de Choeung Ek (também sob o comando do Duch), ao redor de dezesseis quilômetros a sudoeste de Phnom Penh. No S-21 ninguém escapou da tortura. Ninguém escapou da morte.

Estamos no interior de outra prisão, aquela onde Duch foi sentenciado em 2010 pelo ECCC, Câmara dos Extraordinários da Corte do Camboja, uma corte nacional (mais conhecida como o Tribunal do Khmer Rouge) amparada pelas Nações Unidas.

Ele dirige-se a mim com sua voz suave, 'S-21 era o fim da linha. As pessoas enviadas para lá eram, de antemão, cadáveres. (Tradução do autor)

S21: The Khmer Rouge killing machine começa com uma cartela preta (Figura 12) com os dizeres: “Before the war, Cambodia was an independent, neutral country with a population of 7.7 million”¹⁴⁵. Após a cartela preta há uma panorâmica feita a partir de uma fotografia antiga de Phnom Penh, que mostra a cidade ainda com vida. Segue-se a isso o título: “1970 Coup d’Etat against Prince Sihanouk”¹⁴⁶. A narrativa continua. Observamos uma tropa de soldados orientais desembarcando com armas de guerra. São imagens em preto e branco, de arquivo, que somadas aos *letterings* nos informam tratar-se da extensão dos conflitos do Vietnã atingindo o Camboja - os EUA iniciavam bombardeios em algumas regiões da fronteira. Seguimos, outra informação escrita: “600.000 mortos”. Este foi o resultado da investida estadunidense no Camboja. Este é o cerne da escalada do Khmer Rouge ao poder. Outras informações vão sobrepondo as imagens:

- *1975: Victory of the Khmer Rouge*
- *schools closed, currency abolished, religions banned*
- *forced labour camps, surveillance, famine, terror, executions*
- *A genocide: 2 million dead* ¹⁴⁷

Em seguida, vemos surgir na tela o que seria a nova realidade da República Socialista de Kampuchea, ex República do Camboja. Uma massa campesina trabalha numa lavoura que se estende até o infinito. Sobre as imagens, o áudio de uma canção celebra a “revolução”. Agora, Kampuchea era um país exclusivamente agrário. Na ausência de indústrias, o trabalho era realizado todo manualmente, sem ajuda de maquinário. O cântico nacionalista que “coloria” as imagens celebrava tais campesinos, que trabalham caminhando. A *found footage* é interrompida, vemos imagens atuais, coloridas, o cântico nacionalista continua. Uma família de agricultores trabalha nos campos inundados de arroz. Em casa, uma mãe banha o bebê sobre o próprio piso de madeira da área comum com o auxílio de uma panela de metal.

¹⁴⁵ “Antes da guerra, Camboja era país independente, neutro, com uma população de 7,7 milhões.” (Tradução do autor)

¹⁴⁶ “1970 Golpe de Estado contra o príncipe Sihanouk”. (Tradução do autor)

¹⁴⁷ - 1975: vitória do Khmer Rouge

- escolas fechadas, moeda abolida, religiões banidas

- campos de trabalho forçado, monitoração, fome, terror, execuções

- um genocídio: 2 milhões de mortos

(tradução do autor)

Fig. 12. Cartela inicial de *S-21: the Khmer Rouge killing machine*.

“Antes da guerra, o Camboja era um país independente, neutro, com uma população de 7,7 milhões de habitantes.” (Tradução do autor)

Fonte: S-21: the Khmer Rouge killing machine (Rithy Panh, 2003). [Captura de tela]

Fig. 13. Um bebê é banhado em uma casa de família campesina do Camboja.

Fonte: *S-21: the Khmer Rouge killing machine* (Rithy Panh, 2003). [Captura de tela]

Fig. 14. Him Houy, no plano próximo, é aconselhado por seu pai, que está fora de quadro: “faça uma cerimônia para que nunca mais vejamos aquilo.” (Tradução do autor)

Fonte: *S-21: the Khmer Rouge killing machine* (Rithy Panh, 2003). [Captura de tela]

Fig. 15. O pai de Him Houy.

Fonte: *S-21: the Khmer Rouge killing machine* (Rithy Panh, 2003). [Captura de tela]

Fig. 16. Chum Mey contempla a fachada do presídio S-21.

Fonte: S-21: the Khmer Rouge killing machine (Rithy Panh, 2003). [Captura de tela]

Fig. 17. Van Nath no interior do presídio S-21.

Fonte: S-21: the Khmer Rouge killing machine (Rithy Panh, 2003). [Captura de tela]

Fig. 18. Van Nath observa o registro de seu interrogatório, situação em que toma conhecimento do conteúdo de sua confissão forjada.

Fonte: S-21: the Khmer Rouge killing machine (Rithy Panh, 2003). [Captura de tela]

A família habita uma pequena e humilde moradia. Os camponeses são entrevistados, seus depoimentos são trágicos. Falam sobre um passado sombrio, de violência e corrupção, em que preferiam ter morrido, em que gostariam de ter podido lutar. Um terceiro membro, mais velho, aparece enquanto o assunto *confissão* surge no filme. O pai da criança que vimos antes é pressionado por uma senhora e pela esposa (?) a confessar os atos passados e depois realizar uma cerimônia para limpar seu espírito e ser perdoado (Figuras 13 a 15). “Não importa quantos foram, 100, 200...” confesse e faça a cerimônia para que eles possam descansar em paz e o *karma* que carregam possa ser extinto. Olhar pensativo no infinito. A senhora, talvez a mãe do rapaz, depõe em favor dele, atestando que era um garoto respeitoso, prezava os mais velhos, era educado, mas foi doutrinado e acabou sendo parte do regime criminoso. A senhora lamenta a situação por que passou o país com o Khmer Rouge. Mais tarde sabemos que trata-se da família do jovem Him Houy, ex chefe adjunto do presídio S-21, que finalmente dá sua opinião: “If we killed people, and I personally killed people, and for our free will, than its evil. But if I was given orders, they terrorised me with their guns and their power, than it’s not evil.”¹⁴⁸ (*S21: the Khmer Rouge killing machine*, 2003). A colocação de Him Houy mostra que nem todos os membros do regime autoritário compartilhavam da mesma convicção das lideranças da *Angkar* como Pol Pot, ou mais próximo da realidade do S-21, como o Duch, chefe máximo do presídio. Parece claro que quando se é obrigado a assumir uma ou outra posição dentro de uma sociedade polarizada muitas incongruências são evidenciadas. Talvez, por isso mesmo, o regime totalitário tenha como imperativo um proceder tão afirmativo e brutal, tão incisivo em sua administração do que é público e comum.

O filme nos apresenta então Van Nath, o pintor sobrevivente ao regime. O quadro inicial somente mostra sua mão pincelando uma tela que retrata uma cena de tortura coletiva no S-21. “I was arrested at Battambang. They interrogated me, tortured me with electricity”. “There were about 30 of us. They put us on two trucks with the feet shackled together. I thought: ‘this is the end. My life is over’”¹⁴⁹. Nath havia sido enviado junto com os outros para Phnom Penh, para o mortífero S-21. Ele segue narrando placidamente suas memórias. Em

¹⁴⁸ “Se nós matamos pessoas, e eu pessoalmente matei, sob nosso livre arbítrio, então isto é horrível. Mas, se ordens foram-me dadas, eles me aterrorizaram com suas armas e poder, então isto não é perverso.” (Tradução do autor)

¹⁴⁹ “Eu fui detido em Battambang. Eles me interrogaram, torturaram-me com choques elétricos. Havia ao redor de 30 de nós. Puseram-nos em dois caminhões, com os pés amordaçados. Pensei: ‘este é o fim. Minha vida terminou’.” (Tradução do autor)

Phnom Penh, fora do caminhão, foi feito um rápido interrogatório pelos guardas. O método do Khmer Rouge, na descrição do pintor, era aterrorizante. Uma vez feitas as indagações preliminares, ainda do lado de fora do presídio, todos foram vendados e presos pelo pescoço, unidos por uma corda. Nesta situação foram levados para o interior da prisão, numa sala onde havia câmeras: “once we were all photographed they blindfolded us again”¹⁵⁰. O grupo, depois de fotografado, foi vendado e amarrado novamente e todos levados para os andares superiores, onde ficavam as celas coletivas. Somente depois disso, aos 11 minutos de filme é que finalmente vemos uma imagem da fachada da prisão. É o edifício do presídio S-21, atualmente um museu do genocídio. Seguindo com a cena, há um homem observando o edifício, ele está muito emocionado e começa imediatamente a rememorar os eventos: “I lost my wife, my children, everything”¹⁵¹, chorando. É Chum Mey. Seu interlocutor, o pintor Nath, o aconselha a não pensar no passado já que com o Khmer Rouge ainda presente o que podem fazer eles? Em meio ao lamento de Chum Mey - um sobrevivente também - ele nos diz emocionado: “We all suffered. We can’t talk about it”¹⁵². Mey mostra-se extremamente abalado pelo passado que o marca. Na sequência seguinte estamos no interior do prédio, numa sala do complexo prisional. Vemos uma documentação, são os registros de um interrogatório, que é manipulado pelo próprio interrogado à época, o pintor Nath (Figuras 16 e 17). Entre as informações, vemos o nome de Sours Thi, o Chefe de Registros do presídio S-21, que também aparece no filme. Na confissão falsa, Nath cometera um crime, razão que justificou sua detenção. Esta cena tece um outro tipo de confronto propiciado pela filmagem: o da vítima com seu próprio crime - inventado pelo escrivão do regime. Neste sentido, o filme revisitou o passado, não como *reencenação no presente dos fatos vivido*, mas, analogamente, pelo *confronto no presente com os fatos vividos no passado*. O que ocorreu através do acesso pela vítima ao documento oficial que narra sua história. Conhecer sua estória, ou o que está registrado sobre ela é tomar posse da informação para, quiçá, poder contestá-la.

Ao revelar a mentira, o filme teceu uma narrativa crítica em que evidenciou os mecanismos de exceção que caracterizaram aquela realidade totalitária no Camboja.

¹⁵⁰ “uma vez fotografados, vendaram-nos novamente.” (Tradução do autor)

¹⁵¹ “Eu perdi minha mulher, meus filhos, tudo.” (Tradução do autor)

¹⁵² “Nós todos sofremos. Não podemos falar sobre isso.” (Tradução do autor)

A extensão quase total destas cenas gravadas para o projeto fílmico tem a câmara fixa, ritmo lento, não há cortes. Neste sentido, cabe registrar aqui o que Deleuze destacou em Ozu para nos ajudar a entender os procedimentos fílmicos de Pahn:

Os movimentos de câmara vão se tornando mais raros: os *travellings* são “blocos de movimento” lentos e baixos, a câmara sempre baixa é, na maioria das vezes, fixa, frontal ou num ângulo constante, as “fusões” são abandonadas em favor do mero corte. O que pode parecer uma volta ao “cinema primitivo” é portanto a elaboração de um estilo moderno espantosamente sóbrio: a *montagem-cut*, que dominará o cinema moderno, é uma passagem ou uma pontuação puramente ótica entre as imagens, operando diretamente, sacrificando todos os efeitos sintéticos. (...) a imagem ação desaparece em favor da imagem puramente visual do que é uma personagem, e da imagem puramente sonora do que ela *diz*, uma natureza e uma conversa absolutamente banais constituindo o essencial do roteiro (...). (DELEUZE, 2013, p. 23)

Não podemos dizer que no filme de Pahn há qualquer traço de banalidade da vida cotidiana. Se não há nada de comum no assunto, é na abordagem estética que podemos encontrar congruências entre o comentário de Deleuze sobre Ozu e o filme do cineasta cambojano. É a maneira de contar a história que pode aproximá-los. As cenas longas, planos fixos onde se desenrola a ação, calcada no que se diz e não no que se faz interseccionam o trabalho dos dois cineastas. Estas características não deixam de ser parte do que Pryston elencou como um novo fazer cinematográfico contemporâneo, discutido anteriormente. Além dessas, o filme *S-21: The Khmer Rouge killing machine* traz outras característica ao seu repertório imagético que é de nosso interesse destacar. Uma delas é a reencenação. Ela é utilizadas em diversas cenas estagiadas com o próprio pessoal que geria o presídio - escrivão, guarda, carcereiro, torturador, interrogador, soldado etc. Estes personagens reencenaram para Pahn as ações que desempenhavam dentro das instalações prisionais nos anos 1970. Tais reencenações foram filmadas sem corte e, por isso mesmo, a câmara na mão acompanha a performance toda, lembrando, não Ozu, mas, arriscamos aqui, a imagética do neo-realismo italiano em seu aspecto tanto da continuidade do espaço tempo, quanto da liberdade de movimentação e enquadramento. E, utilizando novamente o que escreveu Deleuze:

Contra aqueles que definiam o neo-realismo italiano por seu conteúdo social, Bazin invocava a necessidade de critérios formais estéticos. Tratava-se, segundo ele, de uma nova forma de realidade, que se supõe ser dispersiva, elíptica, errante ou oscilante, operando por blocos, com ligações deliberadamente fracas e acontecimentos flutuantes. O real não era mais representado ou reproduzido, era “visado”. Em vez de representar um real já decifrado, o neo-realismo visava um real, sempre ambíguo, a ser decifrado; por isso o plano sequência tendia a substituir a montagem das representações. O neo-realismo inventava, pois, um novo tipo de imagem, que Bazin propunha chamar de “imagem-fato”. (DELEUZE, 2013, p. 9)

A rigor, em *S21: The Khmer Rouge killing machine* talvez não seja pertinente atribuir ao filme uma operação de busca pela situação óptica pura¹⁵³, a própria narração permeia boa parte do filme. No entanto, há certamente um hibridismo cinematográfico que alimenta-se também da matriz do pensamento neo-realista e seu estilo de representação visual.

O filme agora nos leva ao interior das celas do presídio. Na cena, o pintor Nath mostra uma grande tela que retrata seu encarceramento. Ele discorre sobre os detalhes do episódio. Os demais (incluindo ex-guardas do presídio) observam. Um dos membros do corpo carcerário responde ao depoimento de Nath. Ele descreve friamente a ideologia do Khmer Rouge, e como ele fora treinado para não temer o inimigo, não hesitar. Sua fala apresenta um novo elemento ao filme, a doutrinação exercida pelo Khmer Rouge sobre a população cambojana. O depoimento do guarda revela a lavagem cerebral realizada pelo regime a ponto de o indivíduo destituir-se dos instrumentos para a crítica. Nesta ótica, o Khmer Rouge era o pilar do país e não podia ser ameaçado. Munido de tal pensamento, o regime agia com determinação e justificava suas atrocidades. Então, Him Houy, chefe adjunto do S-21, colocado por Pahn no fundo do quadro onde falava o guarda anteriormente, toma a palavra, justificando: “The Party told us: when the Party makes an arrest, it arrests an enemy of the Party. If we arrest husband, we arrest children and wife too. Even our own parents, brothers and sisters. If the Party arrests them, they’re enemies”¹⁵⁴.

“Nothing was higher than Angkar, the Party”¹⁵⁵. Nath, frente ao depoimento frio de Houy pontua, você perdeu a humanidade: “Your ability to think as a human being. You lost it”¹⁵⁶, questionando também a doutrinação cega: “You didn’t even believe your parents. How they indoctrinate you?”¹⁵⁷ pergunta o pintor.

¹⁵³ “Em *Umberto D*, De Sica constrói a célebre sequência que Bazin dava como exemplo; a jovem empregada entrando na cozinha de manhã, fazendo uma série de gestos maquinais e cansados, limpando um pouco, expulsando as formigas com um jato d’água, pegando o moedor de café, fechando a porta com a ponta do pé esticado. E, quando seus olhos fitam sua barriga de grávida, é como se nascesse toda a miséria do mundo. Eis que, numa situação comum ou cotidiana, no curso de uma série de gestos insignificantes, mas que por isso mesmo obedecem, muito, a esquemas sensório motores simples, o que subitamente surgiu foi uma *situação óptica pura*...” (Deleuze, 2013, p. 10)

¹⁵⁴ “O Partido falou-nos: quando o Partido prende, ele prende um inimigo do Partido. Se nós detivemos o marido, prenderemos crianças e esposa também. Mesmo nossos próprios parentes, irmãos e irmãs. Se o Partido os captura, eles são inimigos.” (Tradução livre do autor)

¹⁵⁵ “Nada era maior que a Angkar (Organização), o Partido”. (Tradução do autor)

¹⁵⁶ “Sua habilidade de raciocinar com um ser humano. Você a perdeu.” (Tradução do autor)

¹⁵⁷ “Você não confiava nem mesmo em seus parentes. Como eles o doutrinaram?” (Tradução do autor)

O constrangimento e o mal estar são inevitáveis entre os presentes. A câmera permanece fixa, os personagens têm posições marcadas no espaço.

Mais adiante o filme segue com uma reencenação de alguns procedimentos dentro do presídio. Os próprios personagens que viveram tais fatos realizam as ações. Him Houy está entre eles. O procedimento de retirada de um preso da cela para interrogatório é reencenado também (Figuras 19 a 21): o interrogador do S-21 segue até a cela com o número e o nome do preso a ser interrogado. Uma vez na cela correta um terceiro o ajuda, entregando-lhe o preso imaginário - seu movimentos são autênticos, seus gestos corporais são reais, mas o preso não está mais ali e a cela encontra-se completamente vazia. O carcereiro contracenava com esse personagem invisível. “I blindfold him, handcuff him from behind, than remove the bar to free him. (...) Than I take him by the arm”¹⁵⁸.

Através destes recursos descritos Pahn teceu seu filme e a visualidade cinematográfica, que, à sua maneira, retomou o realismo de outros exemplos citados até aqui.

Voltando ao filme. Intercalando cenas, Pahn dispôs a leitura de um manual de procedimento de tortura elaborado pelo regime de Pol Pot. Concomitantemente, também seguiram a leitura de documentos e de orientações de tortura (Figuras 22 a 24).

¹⁵⁸ “Coloco uma venda nele, algemo suas mãos atrás das costas, então, removo a barra para soltá-lo. (...) Então eu o conduzo pelo braço”. (Tradução do autor)

Fig. 19. Sours Thi o ex-chefe dos registros, reencena seu passado dentro do presídio S-21. “Traga o prisioneiro 13 para intoerrogatório”, ordena Thi.

Fonte: S-21: the Khmer Rouge killing machine (Rithy Panh, 2003). [Captura de tela]

Fig. 20. Na mesma sequência, o ex-carcereiro reencena seus procedimentos dentro da cela. “Número 13, levante-se! Eu ordeno à ele”, relata o carcereiro.

Fonte: S-21: the Khmer Rouge killing machine (Rithy Panh, 2003). [Captura de tela]

Fig. 21. A reencenação segue, uma informação nova é revelada, os prisioneiros ficavam presos a uma barra de ferro instalada no interior da cela.

Fonte: S-21: the Khmer Rouge killing machine (Rithy Panh, 2003). [Captura de tela]

Fig. 22. Sours Thi lê no interior do presídio S-21.

Fonte: S-21: the Khmer Rouge killing machine (Rithy Panh, 2003). [Captura de tela]

Fig. 23. Sours Thi lê, no interior do presídio S-21, as instruções oficiais do Khmer Rouge para interrogatórios violentos.

Fonte: S-21: the Khmer Rouge killing machine (Rithy Panh, 2003). [Captura de tela]

Fig. 24. O carcereiro continua sua lembrança: “Às 10h da manhã, o interrogador trazia de volta o prisioneiro.” (Tradução do autor)

Fonte: S-21: the Khmer Rouge killing machine (Rithy Panh, 2003). [Captura de tela]

Fig. 25. Van Nath: “Vocês inventaram uma lei que forçava as pessoas a mentir.” (Tradução do autor)

Fonte: S-21: the Khmer Rouge killing machine (Rithy Panh, 2003). [Captura de tela]

Fig. 26. “a confessar atos que nunca fizeram”, segue Nath. (Tradução do autor)

Fonte: S-21: the Khmer Rouge killing machine (Rithy Panh, 2003). [Captura de tela]

Fig. 27. A resposta de Sours Thi é fria e concisa: “Verdadeiro ou falso, você tinha que responder”. (Tradução do autor)

Fonte: S-21: the Khmer Rouge killing machine (Rithy Panh, 2003). [Captura de tela]

Personagens são confrontados, vítimas e algozes (Figuras 25 a 27). Vemos os depoimentos, fotografias. Quase nunca há ação de fato. O que a reunião de informações do filme de Pahn conseguiu realizar é expor todo um aparato de dominação utilizado para manter o controle ao longo do que era chamado de *revolução*. Também conseguiu humanizar o regime colocando frente à frente os dois lados: perseguidores e perseguidos.

No segundo filme sobre o Camboja, *L'Image Manquante*, Rithy Pahn recontou a trajetória de destruição do país sob o regime brutal do Khmer Rouge. Na ausência de imagens que remontem sua memória, Pahn reconstruiu sua narrativa com o auxílio de cenários e peças feitas de barro, seus atores e figurantes no filme. Com esta delicadeza de linguagem, e de maneira inesperada dentro dos parâmetros do cinema contemporâneo, Pahn fez uma ‘animação estática’ já que nenhum elemento do quadro apresenta movimento, técnica diferente do filme anterior, *S-21: The Khmer Rouge killing machine*, que utiliza muito precisamente o *vocabulário cinematográfico clássico*¹⁵⁹. Algumas cenas de *The act of killing* são construídas através, principalmente, do encadeamento de planos complementares dentro de uma sequência, como no esquema: plano geral, plano de conjunto, plano americano¹⁶⁰. Tal vocabulário clássico também se faz presente quando Pahn e Prum Mesa, o cinematógrafo do filme, utilizam a câmera descrevendo movimentos de *pan* e *tilt* (correção vertical e horizontal), *passagens de foco* e *travellings* (movimento de câmera realizado com o auxílio de trilhos), montados através de *cortes* pertencentes à linguagem do cinema clássico. Se no filme anterior, a câmera estava estática, em *L'Image Manquante* são os personagens que não se movem. Estes personagens desprovidos de cinematicidade, mas que nas cenas estão sempre em ação, podem ser interpretados como uma radicalização da estética baziniana - andamento lento, cenas sem ação central. Neste sentido, quem desempenha os movimentos e imprime a noção de cinemática são os cortes e os movimentos de câmera.

¹⁵⁹ “As correlações entre o desenvolvimento dramático e o rítmico da montagem, assim como o jogo de tensões e equilíbrios estabelecido no desfile das configurações visuais, são dois instrumentos à disposição de qualquer cineasta. O que é característico da decupagem clássica é a utilização destes fenômenos para a criação, no nível sensorial, de suportes para o efeito de continuidade desejado e para a manipulação exata das emoções. Assim, afirma-se um sistema de ressonâncias, onde um procedimento complementa e multiplica o efeito do outro. Longe de termos um esquema linear que vai da ‘impressão de realidade’ à fé do espectador, o que temos é um processo mais complexo: uma interação entre o ilusionismo construído e as disposições do espectador, ‘ligado’ aos acontecimentos e dominado pelo grau de credibilidade específica que marca a chamada ‘participação afetiva’.” (Xavier, 2017, p. 34)

¹⁶⁰ Para mais informações sobre a história de incorporação dos planos dentro da linguagem do cinema ver: XAVIER, Ismail. A decupagem clássica. In: *O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência*. 2017, pp. 27-40)

Fig. 28. Latas de película mal estacadas na abertura do filme *L'Image Manquante*.

Fonte: *L'Image Manquante* (Rithy Panh, 2013). [Captura de tela]

Fig. 29. Parte do suporte em película ainda revela o conteúdo das filmagens.

Fonte: *L'Image Manquante* (Rithy Panh, 2013). [Captura de tela]

Fig. 30. O diretor Rithy Pahn observa fotograma que sobreviveu ao regime do Khmer Rouge.

Fonte: *L'Image Manquante* (Rithy Panh, 2013). [Captura de tela]

Fig. 31. Cena inicial de *L'Image Manquante*.

Fonte: *L'Image Manquante* (Rithy Panh, 2013). [Captura de tela]

Fig. 32. O filme nos insere em um ambiente imersivo que remete à video arte.

Fonte: *L'Image Manquante* (Rithy Panh, 2013). [Captura de tela]

Fig. 33. Sobre as imagens desfocadas Phan reflete sobre seu passado: “Eu busco minha infância, a imagem perdida”, diz o narrador.

Fonte: *L'Image Manquante* (Rithy Panh, 2013). [Captura de tela]

Fig. 34. A escultura do pai de Pahn é apresentada: “Eu quero abraçá-lo bem perto. Ele é meu pai.”

Fonte: *L'Image Manquante* (Rithy Panh, 2013). [Captura de tela]

Fig. 35. Pahn utiliza imagens de arquivo sobre as quais sobrepõe os bonecos de barro criados para o filme. Nesta cena, Phnom Penh é esvaziada pelo Khmer Rouge, que tomou o poder de assalto em 1975.

Fonte: *L'Image Manquante* (Rithy Panh, 2013). [Captura de tela]

Fig. 36. A maquete que mostra o fim da linha do trem, para onde Pahn foi enviado.

Fonte: *L'Image Manquante* (Rithy Panh, 2013). [Captura de tela]

Fig. 37. Em uma cena pertencente a mesma sequência da *figura 36*, vemos a utilização do vocabulário clássico cinematográfico. Para apresentar um personagem de comando, Pahn utiliza o *plano próximo*, e um foco bastante seletivo (pouca profundidade de campo), o que configura um *bokeh* no fundo do quadro.

Fonte: *L'Image Manquante* (Rithy Panh, 2013). [Captura de tela]

Fig. 38. No desenrolar da sequência o Khmer Rouge estabelece uma organização espacial das pessoas.

Fonte: *L'Image Manquante* (Rithy Panh, 2013). [Captura de tela]

Fig. 39. Na imagética do filme, os personagens estão organizados em fila. O narrador nos informa: “Rapidamente, fomos separados”. Uma ordem militar é claramente imposta aos civis. (Tradução do autor)

Fonte: *L'Image Manquante* (Rithy Panh, 2013). [Captura de tela]

Fig. 40. Nesta cena, parte da mesma sequência das *figuras 36 a 42*, Pahn utilizou como recurso narrativo um fundo baseado na visualidade do Khmer Rouge.

Fonte: *L'Image Manquante* (Rithy Panh, 2013). [Captura de tela]

Fig. 41. Conforme a câmera realiza um movimento ascendente fica evidenciado no quadro a imagética do Khmer Rouge, que serve como pano de fundo à cena. No plano próximo, todos estão uniformizados.

Fonte: *L'Image Manquante* (Rithy Panh, 2013). [Captura de tela]

Fig. 42. Ao final do movimento da câmera vemos uma paisagem simétrica, com diques e campos de arroz. Ao fundo o objetivo a ser alcançado, um horizonte fabril. Não há pessoas, como nos faz notar o narrador.

Fonte: *L'Image Manquante* (Rithy Panh, 2013). [Captura de tela]

Na abertura do filme, vemos rolos de película cinematográfica mal estocados (Figuras 28 a 30), serão arquivos do presídio S-21? Vemos latas de filme, películas desenroladas, filmes soltos. Sobre estas imagens são apresentados os créditos do filme. Na cena seguinte. Ondas batem na lente da câmera, não vemos além delas, estamos próximos da linha d'água (Figuras 31 e 32). A sensação é de imersão, como nas instalações de videoarte, como disse Demos sobre *Western Deep*, de McQueen. Em seguida, vemos um plano sem foco, vultos de pessoas em silhueta (Figura 33). Sobre ela a narração em primeira pessoa: "I seek my childhood, the lost picture"¹⁶¹. Na sequência seguinte, uma escultura de barro é preparada. O enquadramento revela apenas as mãos do escultor e o objeto escultórico, um personagem de terno branco e gravata preta. O narrador prossegue com sua voz plácida: "I want to hold him close. He is my father" (Figura 34). Vemos então uma maquete onde diversos bonecos configuram uma cena urbana. Ela é acompanhada por música alegre. Também podemos ouvir uma sonoridade viva, vozes e risadas. Os personagens de barro sorriem, os monges sorriem. A cena é filmada através de um deslocamento lateral da câmera. O mesmo esquema se repete: personagens parados, câmera em movimento. No entanto, tais movimentos estão longe de qualquer abordagem espetacular. São sóbrios, econômicos, invisíveis ao expectador. A iluminação da cena reflete as técnicas de estúdio, há um controle imagético total. Há um diretor de fotografia no projeto, Prum Mesa, sua contribuição nos movimentos suaves, passagens de foco precisas e enquadramentos parece valiosa à imagética do filme. Seu trabalho de luz também. Há sempre uma concordância entre a luz dos bonecos, objetos de cena e o horizonte pintado - este último, outro recurso de estúdio. Entram então imagens de arquivo, imagens de guerra. "I remember who first died, my fear, my sore as a child"¹⁶². A narrativa prossegue evidenciando os fatos. O Khmer Rouge entrou na capital Phnom Penh em 17 de abril de 1975. Sobre as imagens de arquivo Pahn inseriu, recortados, os bonecos de barro, eles representam pessoas comuns que, assoladas pela guerra foram removidas da cidade (Figura 35). "I am 13"¹⁶³ diz o narrador. A tragédia segue e Pahn é destinado junto com sua família para o campo, a viagem de trem é representada por modelos em escala e bonecos. O deslocamento geográfico que a ação descreve é representado por imagens de arquivo, que passam ao fundo, atrás dos vagões de trem. Com isto, a cidade ficou vazia: "Houses with no occupancy, streets with no

¹⁶¹ "Eu busco minha infância, a imagem perdida." (Tradução do autor)

¹⁶² "Eu me lembro quem morreu primeiro, meu medo, minha dor de criança." (Tradução do autor)

¹⁶³ "Tenho 13 anos". (Tradução do autor)

pedestrians, stairs that no one will climb, floating rivers of blood."¹⁶⁴ (*L'Image Manquante*, 2003)

Agora vemos uma maquete novamente, é o final da linha do trem (Figura 36). Ela está cercada por membros armados do regime. Também vemos carroças e bois, além de uma paisagem rural. Nesta sequência há um bom exemplo da utilização da decupagem no filme. O primeiro enquadramento é um *plano geral*¹⁶⁵, que descreve a situação. Através de um corte, passamos a um *plano médio*, que contém um conjunto de soldados. Neste último quadro há pouca *profundidade de campo*¹⁶⁶. A luz que incide sobre os bonecos é trabalhada e reproduz o colorido do cenário/maquete. A luz também é consonante com a pintura que representa o fundo, um campo com resquícios de floresta tropical. A *decupagem*¹⁶⁷ da cena continua. Um soldado sem armas é enquadrado em *plano próximo* (Figura 37). Ele está com as mãos na cintura e nos encara. Será o chefe do acampamento? No plano de fundo, um lindo *bokeh*¹⁶⁸ colorido é formado pelos elementos em desfoque. A construção visual da cena leva-nos a

¹⁶⁴ “Casas com ocupação alguma, ruas sem pedestres, escadas que ninguém irá escalar, rios flutuantes de sangue.” (Tradução livre do autor)

¹⁶⁵ Plano geral, plano de conjunto, plano americano, plano médio, plano próximo, primeiríssimo plano e plano de detalhe configuram uma maneira de classificar os diversos enquadramentos utilizado no cinema. O plano geral descreve o local da cena, ele nos mostra a totalidade do ambiente onde se passa a ação. Para mais informações acerca dos diversos tipos de *plano* no cinema ver: Vanoye e Goliot-Lété, *Ensaio sobre a análise fílmica* (1994) e Xavier, *O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência* (2017).

Há ainda uma outra utilização para *plano* que é correlativa a *tomada*, conforme explicamos anteriormente através de Aumont (ver *nota de rodapé n° 89*, na p. 53 deste trabalho).

¹⁶⁶ *Profundidade de Campo*: A profundidade de campo corresponde a área do quadro considera nítida, em foco. Uma *grande profundidade de campo* compreende uma imagem onde a nitidez estende-se do primeiro plano até o infinito, por exemplo. Já a *profundidade de campo pequena* corresponde a uma situação onde, num *close* (primeiríssimo plano) os olhos do personagem estão em foco mas a ponta do nariz e as orelhas não. A profundidade de campo está ainda relacionada ao conceito de *círculo de confusão* que determina o tamanho máximo de um ponto quando projetado no plano do negativo ou do sensor eletrônico. Segundo Aumont, uma imagem é considerada em foco, ou clara, se a dimensão de seus pontos não ultrapassa 1/30mm (AUMONT, 1994, P. 2443). O controle da *profundidade de campo* é realizado através do tamanho da superfície sensível (negativo ou sensor) e da abertura do diafragma da lente. Para mais informações, ver Aumont (2003).

¹⁶⁷ *Decupagem*: “A decupagem é, antes de tudo, um instrumento de trabalho. O termo surgiu no curso da década de 1910 com a padronização da realização dos filmes e designa a “decupagem” em cenas do roteiro, primeiro estágio, portanto, da preparação do filme sobre o papel; ela serve de referência para a equipe técnica.

Como muitas outras, a palavra para do campo da realização ao da crítica. Ela designa, então, de modo mais etafórico, a estrutura do filme como seguimento de planos e de sequências (...). É neste sentido que André Bazin utiliza a noção de “decupagem clássica” para opô-la ao cinema fundado na montagem; encontraremos a mesma oposição em Jean-Luc Godard.

A definição é retrabalhada (e tornada mais abstrata) por Noël Burch (1969) e a corrente “neoformalista”. O conceito de decupagem, oposto ao sentido técnico e prático, é definido então como “a feitura mais íntima da obra acabada, a resultante, a convergência de uma decupagem no espaço e de uma decupagem no tempo” (Aumont, 1994, p. 71)

¹⁶⁸ *Bokeh*, segundo o glossário de termos da Nikon é: “O efeito de um fundo suavemente fora de foco obtido ao fotografar um assunto, geralmente um retrato, usando uma lente rápida na maior abertura, como f/2.8 ou superior.”

<https://www.nikon.com.br/learn-and-explore/photography-glossary/index.page> (acesso: 17/12/2017)

centrar nossa atenção toda no personagem. Sem o recurso da narração, esta sequência é construída apenas pela decupagem. A sequência segue, o narrador retoma o discurso: “very soon we were separated”. (...) “We head into the country in the middle of the dry season. We are thirsty and hungry”. “Immediately the Khmer Rouge counted. They separated woman and man”¹⁶⁹. Neste momento do filme podemos observar como a militarização que o Khmer Rouge imprimiu às pessoas refletiu na disposição de seus corpos no espaço (Figuras 38 e 39). A organização do *quadro*¹⁷⁰ é muito marcante. As pessoas estão ordenadas em filas, equidistantes umas das outras. À frente delas, no *primeiro plano*¹⁷¹, estão seus antigos pertences, ao fundo carroças e bois. O horizonte também é uma pintura que simula uma floresta sob luz difusa, recurso que vemos bastante ao longo do filme. Desprovidas de seus pertences as pessoas passaram a vestir-se com um uniforme preto. Não há mais identidade.

Novos cenários entram em quadro. Agora, de forma mais alegórica, Pahn insere cenografias que reproduzem a imagética da propaganda do regime (Figuras 40 a 42).

A utilização das simetrias fica mais evidente para representar a ordem social que imprimia o regime de Khmer Rouge.

Em virtude da projeção de seu filme no Toronto International Film Festival de 2015, Pahn participou de uma sessão de perguntas e respostas¹⁷². Ao ser questionado sobre as razões que o levaram a fazer *L’Image Manquante* ele argumentou que era um desejo antigo muito difícil de ser realizado, já que abordar a própria tragédia é uma tarefa complexa. Também a ausência de imagens do Camboja o intrigavam. Ao longo de suas pesquisas no museu Toul Sleng, Pahn, ao acaso, leu um processo que incriminava um fotógrafo que havia registrado cenas banais, mas que continham pobreza e devastação, informações que o Khmer Rouge observava

¹⁶⁹ “rapidamente fomos separados.” (...) “Fomos em direção ao interior no meio da temporada de seca. Estamos com sede e famintos”. “Imediatamente, o Khmer Rouge computou-nos. Eles superaram mulheres e homens.” (Tradução livre do autor)

¹⁷⁰ “Desde suas origens, a fotografia praticou muito o enquadramento, com atenção de imitar a pintura. De modo mais fundamental, a imagem fotográfica (e a imagem filmica) foi concebida como enquadrada, limitada por um quadro (moldura), de forma aliás variável.” (...) “O quadro, enfim, é um elemento importante plasticamente. Limite da superfície da imagem, ele desempenha um papel na organização formal da tela pintada ou da foto.” (Aumont, 2003, pp. 248-249)

¹⁷¹ “Dir-se-á que que um objeto se encontra no *plano de fundo*, ou *primeiro plano*, (...) conforme esteja mais ou menos afastado em aparência.” (Aumont, 2003, p. 230)

¹⁷² PHAN, Rithy. Conferência. In: Toronto International Film Festival, Toronto, 2015.

Recuperado de: <https://www.youtube.com/watch?v=Q4P7hReuXqo> (acesso: 15/12/2017)

como subversivas. As imagens o incriminavam. Em decorrência delas, o cidadão comum foi enquadrado como colaborador da CIA.

Este episódio relatado pelo cineasta ajuda a esclarecer por que motivo faltam as imagens que Pahn busca encontrar. Ao mesmo tempo em que não existem tais imagens, há o registro oficial da época disponível através de fotografias e toda a cinematografia dos cineastas do Regime. Os filmes do regime mostravam uma visão de país através de um recorte ufanista que exaltava a nova Kampuchea. Com tais questões o perseguindo, Pahn decidiu fazer o *L'Image Manquante* e começou a trabalhar com as maquetes. Num processo empírico encontrou maneiras de atingir um resultado que lhe satisfizesse¹⁷³. Neste contexto, houve o *encontro fortuito* com o escultor que terminou por fazer as figuras de barro que ilustram o filme. Neste sentido, a *visualidade* criada por Pahn em sua crítica não pode ser vista senão como fruto de uma *colaboração*. Assim, também não pode ser vista como ficção ou realidade. Se o passado de Pahn e a visão pessoal dele são o fio narrativo da tragédia, a visualidade final é possibilitada por uma série de decisões que constróem o filme.

Os produtores, como Pahn nos informa¹⁷⁴, questionaram se as figuras seriam animadas, ao que Pahn respondeu: *não, eles estão todos mortos*¹⁷⁵.

Na análise de Salles sobre *Kill Bill* de Tarantino, há uma rede de colaboradores e, na fala de Pahn, fica claro que, ao menos o artista escultor, os assistentes e os produtores do filme são parte desta solidariedade que operou sobre o tabuleiro cinematográfico de Rithy Pahn. Neste aspecto, a *reencenação da experiência vivida* dá-se em Pahn através não da *reencenação no presente dos fatos vividos no passado* (Canton), mas da *reencenação dos fatos vividos no passado através do seu 'eu boneco', no presente*.

¹⁷³ Idem

¹⁷⁴ Idem

¹⁷⁵ Íbdem

Fig. 43. Cartela inicial de *The globalization tapes* (PERBBUNI, 2003)

Fonte: *The globalization tapes*(PERBBUNI, 2003). [Captura de tela]

Fig. 44. Captura de tela de cena de *The globalization tapes* contendo imagem de arquivo que mostra a origem javanesa dos trabalhadores da Sumatra do Norte.

Fonte: *The globalization tapes* (PERBBUNI, 2003). [Captura de tela]

Fig. 45. Uma trabalhadora da Sumatra do Norte relata os efeitos do herbicida que aplica nas palmas das fazendas da Socit Financiere (Socfin).

Fonte: *The globalization tapes* (PERBBUNI, 2003). [Captura de tela]

Com sua escrita imagética peculiar Rithy Pahn realizou dois filmes bastante representativos sobre as transformações radicais no Camboja dos anos 1970. Filmes que por sua construção visual e abordagem política somam ao debate que os teóricos que trouxemos até agora travam ao redor da produção de cinema contemporâneo.

No mesmo sentido, gostaríamos de trabalhar a produção de Joshua Oppenheimer, cineasta britânico-americano radicado na Europa, e que também desenvolveu dois trabalhos filmicos bastante representativos para nossa discussão. O primeiro, *The globalization tapes* (PERBUNNI, 2003), foi um projeto fomentado através da plataforma *Vision Machine*, um coletivo de realizadores baseados em Londres¹⁷⁶. O segundo filme, *The Act of Killing* (2012) trabalhou com a reencenação e rememoração dos fatos. No entanto, os heróis desta narrativa docuficcional são os *gangsters*, como se autodenominam, *homens livres* que participaram da perseguição aos comunistas e do genocídio indonésio na década de 1960.

The Globalization Tapes é um documentário realizado por trabalhadores das fazendas da Sumatra do Norte organizados sindicalmente ao redor da Plantation Workers Union of Sumatra - PERBBUNI (Figura 43), filiada à IUF (International Union Food, Agricultural, Hotel, Restaurant, Catering, Tobacco and Allied Workers' Association). Os trabalhadores reuniram-se ao longo de 3 meses ao final do expediente das plantações para realizar o filme denúncia, que registrou as condições exploratórias pelas quais passavam as pessoas da região da Sumatra do Norte, local de cultura da palma, local, onde a divisão internacional do trabalho gerou a mão de obra menos valorizada do mundo, como afirma o narrador do *The globalization tapes*. O filme, no seu desenrolar, nos informa sobre a realidade nestas fazendas. Tal exploração é realizada no contexto produtivo das grandes indústrias transnacionais que lucram com a divisão internacional do trabalho e beneficiam-se economicamente da Indonésia e de outros países do oriente e do mundo, parte da histórica dialética norte/sul. No filme, um trabalhador registrou o valor da remuneração na lavoura. Ele era pago para atingir cotas inalcançáveis e para manter as metas produtivas do empregador, o próprio campesino era obrigado a empregar, não remuneradamente, um filho. Seu contrato tinha a duração de 30 anos, dos quais 20 tinham sido cumpridos até aquele momento. Em outro exemplo, uma

¹⁷⁶ <https://lux.org.uk/artist/vision-machine-film-project> (acesso: 15/12/2017)

camponesa reclamava do odor e das tonturas que o herbicida provoca (Figura 45). Ela é responsável por pulverizar o veneno ao redor das palmas. Os eventos que relatam são a realidade das fazendas da Socfin, Société Financière, cujos acionista são grandes bancos e conglomerados industriais, como nos informa o filme. Suas atividades são financiadas por organismos de cooperação internacional como o Banco Mundial e o Fundo Monetário Internacional. Todos os personagens de *The globalization tapes*, bem como a equipe técnica do filme, eram trabalhadores associados à PERBBUNI contratados pela Socfin.

O trabalho de Lopes, que já comentamos anteriormente nesta dissertação, fala sobre a *reconstituição do passado* através do cinema, e o registro da *memória dos vencidos*¹⁷⁷. Seu texto pode auxiliar a compreender os engajamentos dos trabalhadores indonésios através do audiovisual.

Nas palavras de Lopes:

O conceito de memória coletiva (...) tem base nos estudos de Maurice Halbwachs. Esta noção foi privilegiada porque considera que a memória seja elaborada em um processo que une discursos e práticas coletivas desenvolvidas por grupos sociais que se definem diante de um contexto específico.

Na chave dos estudos de Halbwachs, o acesso ao passado é motivado pela pertença do indivíduo em um grupo social. Este, por sua vez, determina o que pode ser esquecido e o que deve ser lembrado. O processo de articulação entre o esquecimento e a lembrança estabelece a memória do grupo.

Esse grupo é formado por indivíduos que compartilham dados e noções comuns, porque “somente assim [é possível] compreender que uma lembrança seja ao mesmo tempo reconhecida e reconstruída”. (LOPES, 2013, p. 102)

Lopes utiliza o conceito de Halbwachs em sua análise do filme *Serras da Desordem e Corumbiara*. Nesta chave interpretativa, a rememoração do passado traz à tona a memória dos vencidos, que historicamente foram silenciados pela cultura hegemônica e letrada.

Se o princípio dos direitos indígenas às suas terras tem sido desrespeitado ao longo da história do Brasil, o que esses filmes fazem é uma atualização da idéia do direito imemorial dos indígenas às terras. Essa é a origem da construção de uma memória dos grupos com os quais Andrea Tonacci e Vincent Carelli trabalharam em seus filmes. (LOPES, 2013, p. 102)

No conteúdo de Salles, observamos que a noção de identidade estabelece o grupo. Cabe a este definir sua memória, o que se lembra, o que se esquece, o que se reconstrói.

¹⁷⁷ Salles, 2013

Os trabalhadores da PERBUNNI são, de maneira geral, como observa o narrador de *The globalization tapes*, imigrantes javaneses (Figura 44) escravizados pelos colonizadores europeus no processo de imigração. Os colonizadores eram belgas no caso da Sumatra, e a escravização dos javaneses era organizada ao redor do financiamento da viagem Java-Sumatra, que deveria ser paga ao longo de 3 anos pelos colonos. Através de um processo que a América Latina bem conhece, as dívidas nunca podiam ser saldadas, pois os rendimentos dos colonos não eram suficientes para sobreviverem. Em realidade, como diz o narrador do filme, as dívidas só aumentavam. Esta origem geográfica e condição social comuns aos trabalhadores da Sumatra os identifica, os torna um grupo. Seu processo histórico como povo explorado através do trabalho certamente também. São dados como estes, conforme indica Salles, que propiciam a união, a formação do grupo.

Oppenheimer em sua considerações à respeito do documentário colaborativo *The globalization tapes* observou um curto-circuito na geometria do poder mantido pelos *perpetradores do genocídio indonésiano*. Sua tese de doutoramento de 2004¹⁷⁸ discorre sobre a experiência com dois filmes produzidos na Indonésia. Como ele afirma sobre o trabalho:

This project is a critical reflection on Vision Machine's North Sumatran film practice, articulating and including a cinema practice that seeks to address a genocide that barely has been investigated and remains excluded from most histories of the region.¹⁷⁹ (OPPENHEIMER, 2004)

Oppenheimer estudou como a performance e a reencenação dos eventos passados pode agenciar interações com as estruturas de poder. O filme *The globalization tapes*, neste sentido, organizou-se como intervenção na *economia do terror*; e a reencenação e a performance funcionaram como engrenagens de empoderamento do performer¹⁸⁰. Esta prática ao mesmo tempo colaborativa e intervencionista, como explica Oppenheimer, foi inspirada, entre outras referências, nas atuações de Jean Rouch, Augusto Boal e Paulo Freire. Elas, ao reverberarem sobre a realidade que comentam, alteram as geometrias de poder a que se relacionam.

¹⁷⁸ Oppenheimer, Joshua. *Show of force: film, ghosts and genres of historical performance in the Indonesian genocide*. 2004. Disponível em: <http://ualresearchonline.arts.ac.uk/6253/1/Oppenheimer.pdf>

¹⁷⁹ “Este projeto é uma reflexão crítica a respeito das práticas filmicas na Sumatra do Norte da Vision Machine, articulando e incluindo uma prática de cinema que procura endereçar um genocídio que mal foi investigado e continua excluído da maioria das histórias da região.” (Tradução livre do autor)

¹⁸⁰ Oppenheimer, 2004, pp. 2-3.

Fig. 46. Trabalhador da PERBBUNI passa por agente financeiro do FMI e do Banco Mundial.

Fonte: *The globalization tapes* (PERBBUNI, 2003). [Captura de tela]

Fig. 47. Cartela onde se lê: “Para compreender o impacto do FMI & Banco Mundial, passamo-nos por seus agentes.” (Tradução livre do autor)

Fonte: *The globalization tapes* (PERBBUNI, 2003). [Captura de tela]

Fig. 48. Cartela onde se lê: “Oferecemos empréstimos para pequenos negócios e estudamos as reações dos donos.” (Tradução livre do autor)

Fonte: *The globalization tapes* (PERBBUNI, 2003). [Captura de tela]

Há no filme *The globalization tapes*, para fins desta pesquisa, duas passagens importantes que as teorias aqui estudadas mais se fazem pertinentes. Neste sentido, destacamos na *Parte II* do filme a sequência em que um dos trabalhadores da PERBBUNI fez-se passar por um agente do FMI (Fundo Monetário Internacional) e do Banco Mundial (Figuras 46 a 48). Ele oferece a pequenos trabalhadores financiamentos a longo prazo. Em troca, os trabalhadores devem tornar-se agentes do desenvolvimento da região. Com esta troca de papéis, o narrador informa que o filme pretende compreender, através das respostas dos assediados, como a globalização os atinge. Nas palavras deles: "To understand the impact of the IMF & World Bank, we posed as their agents. We offered development loans to small businesses, and studied their reactions."¹⁸¹ (*The globalization tapes*, 2003)

Fica claro através de diversas passagens do filme que ao assumir o papel do grande agente econômico, o trabalhador da PERBUNNI empodera-se, pois domina o discurso e a lógica da exterioridade que o explora economicamente. Munido de tal conhecimento ele engaja-se com seus pares e com grupos estrangeiros em uma luta coletiva.

Uma outra sequência importante - e que destoa do filme todo, é constante da *parte III* de *The globalaization tapes*. Nela, alguns dos trabalhadores rurais que já apareceram no filme, atuam como garotos propaganda. A peça é uma paródia às publicidades em geral. Assim, a jovem que anteriormente testemunhava problemas de saúde decorrentes do herbicida utilizado durante seu trabalho passa a elogiar o produto. No entanto, como num roteiro *non sense*, o veneno é exaltado como um ótimo alimento, doce, melhor que o leite (este último, artigo raro na Sumatra segundo o narrador de *The globalization tapes* - as crianças na falta dele bebem leite de arroz, ele nos diz a certa altura do filme). O herbicida, na paródia publicitária, é adorado pela lavradora. Este trecho de *The globalization tapes* parece aproximar-se em alguns aspectos do filme que Joshua Oppenheimer produziu em 2012 na Indonésia: *The act of Killing*. A aproximação que propomos não se dá em virtude da imagética, mas deste componente surrealista que o filme incorpora como maneira de imprimir uma crítica.

¹⁸¹ "Para compreender o impacto do FMI & Banco Mundial, passamo-nos por seus agentes. Oferecemos empréstimos para desenvolvimento de pequenos negócios e estudamos suas reações." (Tradução livre do autor)

The act of killing é um filme do diretor Joshua Oppenheimer produzido em 2012. Ele reencena o massacre indonésio dos anos 1960, *relembrando e recriando no presente as cenas de morte do passado*. O ponto interessante do filme é que ele tem como personagens centrais 2 gângsters: Anwar Congo e Herman Koto. *Gangster* é a terminologia utilizada na Indonésia até hoje para designar matadores comissionados, ditos homens livres, *free man*. São capangas, que realizam o *trabalho sujo* para os militares no poder. Estão organizados através de atividades paramilitares patrocinadas pelo governo. Estes *homens livres* indonésios executavam, na década de 1960, clandestinamente para o Estado, pessoas que na visão do governo pudessem exercer qualquer oposição. Os perseguidos eram, em geral, classificados como comunistas, como afirmam em diversos momentos do filme o chefe de redação e o capataz parceiro de Congo, para citar 2 personagens, que confessaram o procedimento. Em realidade, as vítimas eram trabalhadores indonésios e comerciantes chineses, que muitas vezes não tinham qualquer atividade política. Esta mesma informação sobre os assassinatos arbitrários também está presente na narrativa de *The globalization tapes*¹⁸². O resultado do genocídio na vida do país é o de que a narrativa do terror tornou-se a narrativa dos vitoriosos, dos que ainda hoje estão no poder, já que esses milicianos são um braço importante do Estado. Já a narrativa das pessoas que perderam, a *narrativa dos vencidos* - na terminologia de Lopes, é ignorada, ficando restrita ao íntimo das famílias atingidas. Neste sentido, o filme não mostra uma organização por parte dos parentes dos mortos e desaparecidos - como vemos acontecer com a PERBUNNI e os trabalhadores da Sumatra em *The globalization tapes*, ou, estendendo a analogia para a América Latina, das *Mães da praça de maio* na Argentina e da *Associação dos Anistiados Políticos*, no Brasil.

Em *The act of killing*, os *gangsters* exterminadores foram filmados interpretando personagens com a aura de santidades, em paisagens idílicas semelhantes aos filmes religiosos, ou como verdadeiros gangsters de um filme *noir*. Também há cenas em que não representam, apenas são - ou estão, para fazer uma analogia com Carapiru; *Carapiru não representa, ele é*. Nestas cenas estilizadas de *The act of killing*, uma espécie de making off está incluso. Os bastidores e a preparação para a filmagem são mostrados intercalados com a cena final, de visualidade

¹⁸² Entre os assuntos de *The globalization tapes* está a morte de um líder comunitário de uma vila da Sumatra. Como narram os personagens do documentário, ele não tinha qualquer relação com o comunismo, não exercia atividade política. Em realidade, o que extinguiu-se com a morte do líder da comunidade foi a organização entre eles e a possibilidade de resistência futura ao regime.

mimética ao gênero que copia. Numa das reencenações está presente um membro do governo federal indonésio. Eles reconstituem um ataque a uma vila, vestem-se com seus uniformes paramilitares e portam armas. Como nos filmes hollywoodianos, há explosões, bombas, fogo, gritos de terror por parte de uns e de triunfo por parte de outros. Muitas pessoas que representam as vítimas na macabra reencenação são idosos e crianças. Chocados, passam mal em virtude da violência da reencenação. Assim como as vítimas, que precisam ser acudidas ao final da cena, o representante federal também fica chocado.

As repetidas reconstituições das execuções, realizadas sem a mediação estética dos gêneros cinematográficos, também são muito marcantes. Os algozes, com orgulho do feito passado, reencenam as técnicas de enforcamento que utilizavam contra as vítimas. As cenas foram realizadas no exato local dos acontecimentos, um terraço no andar superior de uma casa. O único detalhe que não condiz é que os algozes se revezaram nos papéis de enforcador e enforcado, já que as vítimas não estavam lá. Este revezamento de papéis permeia todo o filme.

Este dispositivo gerado pelo processo cinematográfico, em que o algoz assume o papel da vítima, tem um resultado importante em uma cena de interrogatório (Figuras 49 a 51). Ela é feita em estúdio, vemos 7 pessoas, entre elas os personagens principais Anwar Congo, Herman Koto, e outros que já conhecemos: Adi Zulkadry - capataz como Congo, Soedun Siregar - jornalista ligado ao periódico de Ibrahim Sinik - editor chefe e mandante confesso de crimes políticos. Além deles há Suryono, vizinho de Congo no passado. A cena é potencializada por um aspecto *non-sense*, talvez um outro índice de *surrealidade* desta sequência: os capatazes e companheiros de extermínio, Congo e Zulkadry, ironicamente, são os únicos que têm o rosto maquiado com fortes escoriações. Este aspecto *non sense* faz com que o algoz assuma a visualidade do torturado. A cena prossegue, um dos membros do grupo - Suryono, assume o papel da vítima, ele não está maquiado. As cenas são violentas, para efeitos do filme, ele é enforcado. Finda a reencenação, todos estão à mesa conversando. O homem torturado está em choque, emudecido, em lágrimas. Antes da preparação para a sequência da tortura da qual foi vítima, toda realizada em estúdio, Suryono conta uma

Fig. 49. Não-atores reencenam um interrogatório em *The act of killing*.

Fonte: The act of killing (Joshua Oppenheimer, 2012). [Captura de tela]

Fig. 50. No interrogatório violento, Suryono faz o papel de vítima de enforcamento. Atrás dele, sem camisa, está Herman Koto, à direita do quadro, de capacete fumado cigarro, Anwar Congo. A ação é permeada de requintes de sadismo por parte de Koto, que maltrata Suryono de maneira real.

Fonte: The act of killing (Joshua Oppenheimer, 2012). [Captura de tela]

Fig. 51. Ao longo da reencenação Suryono fica muito abalado. Sua família foi vítima de perseguição na caça aos comunistas ocorrida na Indonésia a partir de 1965 e que, de outras formas, perdura até os dias atuais.

Fonte: The act of killing (Joshua Oppenheimer, 2012). [Captura de tela]

Fig. 52. *The act of killing* trabalhou com aspectos surrealistas na tessitura de sua visualidade. Na imagem, vemos uma das paisagens utilizadas durante a filmagem. O plano mostra dançarinas executando uma coreografia. Nota-se forte presença de pós-produção no tratamento das cores do quadro, o que reforça o caráter *non-sense* da cena.

Fonte: *The act of killing* (Joshua Oppenheimer, 2012). [Captura de tela]

Fig. 53. Ao final do filme, ao som de *Born free* (John Barry e Don Black), Anwar Congo é perdoado por uma de suas vítimas, que lhe oferece uma medalha. A performance é surrealista e insólita, a visualidade onírica.

Fonte: *The act of killing* (Joshua Oppenheimer, 2012). [Captura de tela]

Fig. 54. Plano geral da cena final de rendição. Ao centro, estão os personagens principais do filme, Anwar Congo e Herman Koto.

Fonte: *The act of killing* (Joshua Oppenheimer, 2012). [Captura de tela]

história: “Às 3 da manhã alguém bateu na porta. Chamaram meu ‘pai’. Minha mãe disse: ‘é perigoso. Não vá’. Mas ele foi. Ouvimos ele gritar: ‘Socorro!’, e então silêncio. (...) Encontramos seu corpo embaixo de um tambor de óleo. O tambor estava cortado pela metade e o corpo estava embaixo dele, assim”, Suryono nos mostra com as mãos, sorrindo. Ele tinha 11 anos, e ajudou seu avô a enterrar o corpo na faixa lindeira à rua principal do vilarejo. Em sua rememoração dos fatos, defronte aos companheiros, ele gargalhou da situação extrema. Todas as famílias comunistas, ou consideradas comunistas, foram marginalizadas, foram excluídas para a periferia da cidade, nos limites da floresta. “É por isso, que para ser honesto, nunca fui para a escola. Eu tive que aprender sozinho a ler e escrever. Por que eu deveria esconder isso de vocês? Juro que não estou criticando o que estamos fazendo. São só informações para o filme”, ele atesta. Os demais assistem ao seu depoimento. A pretensa proposta de narrativa feita por Suryono baseando-se em sua própria experiência é negada pelos outros. “A cena é muito complicada”, “não podemos filmar todas as histórias”. Na cena oficial, planejada para a aquele dia, Suryono é o comunista acusado e torturado pelos demais. O gancho para a fala dele, dentro da lógica de montagem do filme, foram as idéias de Zulkadry, que comentava a alienação que os filhos de comunistas sofreram: “não podem nem ir à escola”. E, prosseguindo, “não houve nenhum pedido oficial de desculpas - mas por que é tão difícil pedir desculpas? O governo deveria pedir desculpas, não nós. Seria como um remédio, reduziria a dor.” Congo pondera: “Isso não seria nos xingar ...?”

Outras declarações surgem de Zulkadry. Ele compreende o significado do filme que realizam e faz uma colocação em que analisa um possível cenário de sucesso internacional. Sua colocação é pertinente, já que os próprios criminosos confessando os crimes políticos cometidos, e divulgando o filme, estarão publicando um atestado contra toda a propaganda que fizeram até então contra os *inimigos* comunistas, contra eles mesmos. “Se este filme for um sucesso, devemos entender cada passo que damos aqui”, diz ele. “A sociedade toda vai dizer: ‘sempre suspeitamos. Eles mentiram sobre os comunistas serem cruéis’.

A estrutura desta sequência exemplifica outras do filme. Há a reencenação de fatos passados, que são montados de maneira intercalada com os diálogos que se desenvolveram durante a própria reencenação. Esta referências elípticas dão força à narrativa do filme já que constroem forte significado ao contraporem reencenação e bastidores. Em última análise, esta tessitura

filmica realizada por Oppenheimer e os colaboradores (*gangsters*) do projeto configurou uma peça docuficcional surrealista¹⁸³ (Figura 52), onde os algozes confessam, contam e reproduzem os crimes políticos que cometeram. E, como numa odisséia heróica, mítica, eles pedem a redenção, e são perdoados pelas vítimas, ao som de Born Free (John Barry e Don Black), na cena de visualidade mitológica, que ocupa o final do filme (Figuras 53 e 54).

A relação de *The act of killing* com o surrealismo pode ser analisada através da teoria de Hal Foster, que recorre a Lacan, "...um antigo associado dos surrealistas...". "Lacan define o traumático como um encontro faltoso com o real. Na condição de faltoso, o real não pode ser representado; só pode ser repetido; aliás, tem de ser repetido"¹⁸⁴.

No arco desenvolvido pelos personagens de *The act of killing*, estes rememoram seus atos passados através do dispositivo que é o próprio filme, com o qual engajaram-se como colaboradores. O desafio que tinham à frente era registrar o passado que protagonizaram, um passado de batalhas que venceram - a visão dominante, um registro desse feito através da reencenação e filmagem. Entretanto, ao longo do desenrolar do projeto alguns percebem, ou confessam - não sabemos, um componente de culpa. Anwar Congo, por exemplo, é extremamente atormentado pelo que fez. O outro personagem principal, Herman Koto, demonstra menos consciência dos fatos. Ao final da odisséia filmica por que passaram, os dois *mocinhos* são perdoados pelos erros anteriores, o que conclui o arco heróico. Essa construção narrativa foi utilizada pelo filme como uma outra forma de citação aos gêneros clássicos. Gêneros estes que Congo mostra-se totalmente influenciado. Influência adquirida por ele no período anterior a 1965, quando trabalhou em um cinema. Fica claro através da tessitura do filme que o ideal mítico de narrativa que Anwar Congo persegue é apenas mais uma forma de colonização.

¹⁸³ Foster aproxima a genealogia da arte pop ao surrealismo através da série *Deth in America*, de Andy Warhol, considerada a genealogia do pop. E sua abordagem do trabalho do artistas ele busca referências em Lacan e a teoria sobre o *trauma*, que Foster nos informa ser contemporâneo à série de Warhol, de 1963. Com isto, o teórico trabalha a questão da repetição na *pop art* a um surrealismo traumático. Esta teoria contrapõe-se aos teóricos com Barthes, Foucault, Deleuze e Bpudrillard, filósofos pós-estruturalistas cuja noção do simulacro é essencial na análise crítica do pop. (Foster, 2006, p. 124)

¹⁸⁴ Foster, 2006, p. 126

CAPITULO 2

2. Tessitura da imagem cinematográfica e o filme *Serras da Desordem*

A construção da visualidade fílmica em *Serras da Desordem*, de Andrea Tonacci, pode ser observada à partir de três pontos principais. Primeiro, o histórico de seu diretor, peça importante do cinema marginal, um contestador da linguagem no cinema. Segundo, a influência dos colaboradores de Tonacci. O diretor e amigo Rogério Sganzerla era um dos pensadores do *cinema do lixo*, o indigenista e colaborador Sydney Possuelo uma *fonte de narrativas*, Carapiru seu *alter ego*. Terceiro, através do contexto do cinema documental contemporâneo e seus hibridismo, bem como sua presença global e os traços comuns com a crítica pós-colonial.

A partir destes três pontos principais teceremos uma argumentação acerca da visualidade de *Serras da Desordem*.

2. 1. Arte relacional e *Serras da desordem*

Ao buscarmos estabelecer um pensamento crítico sobre o filme *Serras da desordem* pareceu-nos interessante recuperar um pouco das teorias já comentadas até aqui, principalmente aquelas que versam sobre a *cultura da atividade*¹⁸⁵, como colocou Frabbrini.

Ao pensarmos *Serras da desordem* como trajetória, como uma resposta existencial, como uma *estética relacional*¹⁸⁶, como uma *representation of nearness*¹⁸⁷, podemos, certamente, observar este tipo de produção como fruto de colaborações. Assim, *colaborar* e *relacionar* tornam-se complementos e conteúdos de uma atividade de produção de cultura que pressupõe e trabalha a partir da *proximidade*, e problematiza o coletivo, *como viver junto?*¹⁸⁸

Nos filmes de Rithy Pahn (*S21: the Khmer Rouge killing machine* e *L'Image Manquante*) a questão do relacionamento permeia o enredo. Em *L'Image manquante*, na ausência de pessoas, já que estão mortas, Pahn reconstruiu seus relacionamentos, as cenas de sua memória

¹⁸⁵ Fabbrini, 2010

¹⁸⁶ Bourriaud, 2009

¹⁸⁷ Demos, 2013A

¹⁸⁸ Barthes, 2003

e as fotografias perdidas através de cenários, esculturas de barro e imagens de arquivo. Ao final, os créditos do filme revelam os bastidores da produção e evidenciam a estrutura bastante simples utilizada para sua realização, se comparada ao paradigma de Hollywood. Este *behind the scenes*¹⁸⁹ mostra também a atividade de Pahn e de seus colaboradores no interior do pequeno estúdio. Atividade baseada na proximidade, no trabalho conjunto, na somatória de habilidades, no refinamento do resultado através da colaboração.

Não menos marcante é *S-21: the Khmer Rouge killing machine*, onde Rithy Pahn trabalha com enfrentamentos e confrontações. No filme, Pahn utiliza a atividade de produção cinematográfica como dispositivo para reunir, no local de filmagem, pessoas com posicionamento diametralmente opostos dentro da sociedade cambojana. Assim, estiveram presentes no *set* de filmagem de *S-21: the Khmer Rouge killing machine* duas vítimas sobreviventes: o pintor Van Nath e Chum Mey. Nath está presente em boa parte do material aditado do filme. Ele ajuda a conduzir a narrativa, já que Chum Mey não teve a mesma placidez para abordar passagem tão marcante na vida de ambos. O pintor Nath, apesar de não reencenar, confronta seus algozes (o corpo do presídio S-21) e a documentação que o condenou. Entre os membros do corpo do presídio presentes nas filmagens destacamos Sours Thi, chefe de registros. Thi era o interrogador e o torturador. Também é importante para a narrativa do filme o personagem Him Houy. Ele é o chefe adjunto do presídio e aparece logo no início do filme em uma sequência em que está junto com sua família, camponeses que cultivam arroz. Nela, Houy é inquirido por seus familiares, a câmera os enquadra de muito perto. A situação criada pela filmagem parece ter proporcionado a reunião da família. O assunto, um passado sombrio de Houy, é a alavanca para uma conversa que talvez nunca tenha acontecido daquela maneira entre os familiares, já que o questionamento do regime do Khmer Rouge ainda é tratado como um tabu, como mostra o filme.

A tensão no filme *S-21: the Khmer Rouge killing machine* é oriunda da história obscura do Camboja moderno e, principalmente, dos confrontos entre os personagens, que ao rememorarem os fatos, refletem sobre suas memórias e ações.

¹⁸⁹ "Por trás das câmeras." (Tradução livre do autor)

Em *Serras da desordem*, a tensão não acontece em virtude do encontro, no presente, de Carapiru com a quadrilha que atacou sua tribo, ou com o governo militar, que instalou o desenvolvimentismo na década de 1970. O grupo que atacou a tribo dos Guajás é tido, dentro da narrativa oficial corroborada pelas reportagens de televisão, como bandidos, como foras da lei. Esta situação é contrastante com a dos criminosos cambojanos. Possivelmente, por este motivo tais pessoas não puderam ser acessadas a fim de participarem do filme. Situação completamente diferente nos filmes passados tanto no Camboja, quanto na Indonésia. Todo projeto possui limites à sua produção. Na ausência dos *bandidos*, Tonacci utilizou imagens de arquivo do desmatamento (outra atividade ilegal), justaposições e fusões para gerar uma visualidade onde se colocam disparidades: o índio e a ferrovia, a floresta e o desmatamento, o desenvolvimento e a violência. Também foi reencenado o evento do ataque aos Guajás. A sequência é baseada na performance de colaboradores não-atores. Carapiru não participou. Esta reencenação faz parte de um dos “video-clipes” presentes em *Serras da desordem*. Estes trechos, que chamamos de *video-clipe* em virtude de suas proximidades visuais, funcionam como pequenos sequências compostas apenas por trilha sonora e imagens. Não há fala. Dentro da linguagem do filme, estes trechos trabalham as associações entre uma trilha sonora marcante, que a nós adereça como significado a transformação e a mudança repentina, e imagens editadas, cujo andamento é rápido, como na estética do vídeo-clipe. Estas imagens mostram um Carapiru atacado pela modernização, que o separa de seu povo e o faz andarilho.

As outras reencenações de *Serras da desordem* foram realizadas com aqueles que ajudaram Carapiru em sua jornada. Assim, os habitantes da vila que o abrigou, Sydney Possuelo e a professora são os principais participantes destas *reconstituições do passado*¹⁹⁰ de Carapiru. Estes são, como em Pahn, registros onde a interação entre a equipe técnica de Tonacci e os personagens não-atores é intensa e baseada na proximidade. No entanto, as reencenações mais importantes para o filme são aquelas que o próprio Carapiru realiza.

Oppenheimer também estabeleceu uma relação muito próxima com os personagens de seus dois filmes comentados no escopo deste trabalho (*The globalization tapes* e *The act of killing*). Em *The globalization tapes*, o cineasta solidarizou-se com um grupo de trabalhadores

¹⁹⁰ Lopes, 2013

da Sumatra do Norte, na Indonésia. Através da colaboração internacional entre as partes (Vision Machine Film Project, PERBBUNI e IUF¹⁹¹) foi realizado um vídeo denúncia, que deu voz ao grupo de trabalhadores da Sumatra, constituído por pessoas cujo acesso às formas contemporâneas de comunicação em rede é extremamente restrito, fato que tornava suas reivindicações invisíveis. A colaboração entre os camponeses, a auto-organização através da associação PERBNUNI, o tomar parte de uma luta mundial através da IUF e, por fim, o filme, mudaram o panorama de exclusão. Os trabalhadores da Sumatra do Norte ganharam voz e representatividade. Tais empoderamentos foram alcançados através do fortalecimento das relações interpessoais e de uma articulação política entre o grupo. Se a política é a manifestação maior da cultura, então, o filme *The globalization tapes* é pura política.

Serras da desordem trabalha com articulação de uma crítica à modernização capitalista brasileira dos anos 1970. Ele também pressupõe solidariedades entre diretor e personagens para tornar-se possível. Como contamos, o projeto inicial de Andrea Tonacci para o filme era uma ficção passada em São Paulo, e o personagem central seria representado pelo ator Paulo César Pereio.

A impossibilidade de execução por Tonacci do projeto inicial levou-o a buscar a solidariedade de Carapiru e de Sydney Possuelo (Figura 55) . Esta colaboração foi organizada sob uma geometria de produção onde o cineasta possuía a voz final, situação que permitiu a Tonacci o controle maior do projeto, situação que ele utilizou para imprimir sua intencionalidade autoral. Posição, aliás, conscientemente assumida pelo diretor. Como afirmou, em *Serras da desordem* Tonacci utilizou a narrativa pessoal de Carapiru para falar do homem branco. Neste contexto, o filme reconstrói e retrabalha a memória de Carapiru (*o vencido*), mas a expressão é de Tonacci, ele é o mediador (Figuras 56 a 58). Neste sentido, onde encontra-se Tonacci na construção deste visualidade? A qual grupo pertence? O grupo dos *vencidos* ou dos *vencedores*? Estas questões parecem importantes para revelar que Tonacci, neste projeto, possui uma posição ambígua: para falar de si, busca um outro, que é muito diferente do diretor, já que Carapiru é um habitante da floresta e Tonacci um produto da urbanidade. Por

¹⁹¹ IUF (Uniting Food, Farm and hotel workers worldwide). Sítio na internet: www.iuf.org

Fig. 55. Carapiru e Sydney Possuelo.

Fonte: *Serras da desordem* (Andrea Tonacci, 2006). [Captura de tela]

Fig. 56. Carapiru e Andrea Tonacci durante as filmagens de *Serras da desordem*.

Fonte: *Serras da desordem* (Andrea Tonacci, 2006). [Captura de tela]

Fig. 57. Carapiru reencena o encontro com a civilização branca.

Fonte: *Serras da desordem* (Andrea Tonacci, 2006). [Captura de tela]

Fig. 58. Cena do encontro com os habitantes da vila.

Fonte: *Serras da desordem* (Andrea Tonacci, 2006). [Captura de tela]

Fig. 59. Sydney Possuelo, Carapiru e a professora reencenam o encontro do indigenista com o índio na escola.

Fonte: *Serras da desordem* (Andrea Tonacci, 2006). [Captura de tela]

isso mesmo, ambos são atingidos de maneira diferente pela violência da modernização brasileira da década de 1970. Neste processo, Carapiru perdeu seu território (Figura 59), enquanto a civilização branca, a qual Tonacci pertence, continuou a imprimir seu desenvolvimento. Poderíamos, por isso mesmo, pensar em Tonacci como o opressor branco, munido dos recursos oferecidos pela modernidade, como o cinema, que utiliza tão bem.

Voltado ao exemplo de *S-21: the Khmer Rouge killing machine*, onde o diretor Rithy Pahn reuniu personagens opostos como dispositivo da narrativa fílmica, poderíamos configurar o encontro de Tonacci e Carapiru como um reunião de opostos? Nesta linha de raciocínio, seria Tonacci o opressor a encontrar o oprimido? E, complementarmente, seria Carapiru a vítima?

Em *The act of killing*, Joshua Oppenheimer buscou um tipo de solidariedade diferente da estabelecida em *The globalization tapes*. *The act of killing* consistiu num filme que trabalhou a memória dos que venceram, em oposição a memória dos vencidos¹⁹², como ocorre em *The Globalization tapes*, nos dois filmes de Pahn e em *Serras da desordem*. É visível, no enredo de *the act of killing*, a relação próxima estabelecida entre personagens e o cineasta. Relação esta de colaboração criativa e produtiva, já que sem ela não existiria o filme na versão que conhecemos. É visível também como o processo de filmagem promoveu o reencontro entre estes personagens, companheiros em atividades paramilitares clandestinas, algozes, participantes ativos de um genocídio, no passado. O resultado do filme é chocante, os assassinatos são reencenados como cenas de vitória, as histórias de terror são relembradas como atos de bravura, as pessoas mortas observadas como inimigos de um imperativo de liberdade. Retomando as idéias de Hal Foster sobre a relação entre trauma, repetição e surrealismo, em verdade baseadas em Lacan, como Foster¹⁹³ indicou, podemos observar em *The act of killing* esta vertente surrealista de expressão. As cenas de reconstituição baseadas no gênero de *cinema noir* parecem influências da televisão e da estética estadunidense sobre os personagens, que almejam tal visualidade estrangeira como adereço de suas reencenações. Sob a claro-escuro *noir* eles relembam os interrogatórios e as mortes por enforcamento. Nestas cenas, os personagens estão vestidos a caráter, são *gangsters* de filme estadunidense. E, como já comentamos, eles se revezam ora fazendo o papel de vítima, ora de algoz. Para

¹⁹² Lopes, 2013

¹⁹³ Foster, 2014

Anwar Congo e Herman Koto parece não bastar reconstituírem sua memória traumática. As cenas do filme em que são protagonistas mostram uma vontade de reviver os aspectos mais desconcertantes do passado de terror. Para isso utilizam todo o aparato do cinema ficcional (maquiagem, cenário, decupagem) a fim de repetirem o trauma do qual não conseguem se desvanecer, como fica muito claro nos registros de Anwar Congo ao longo do filme. O personagem é atormentado em sonho pelas memórias do crimes.

Em *Serras da desordem* é Carapiru quem protagoniza as cenas. É ele quem rememora e reencena o passado. No entanto, diferente dos personagens de *The globalization tapes* ou *The act of killing*, Carapiru não é detentor de qualquer proximidade com a linguagem utilizada como registro de suas representações. Ao não conhecer o cinema, não compreender a linguagem cinematográfica, à Carapiru só resta o reencenar, o relembrar, mas por que motivo ele o faz? Tonacci não registra esta questão no filme, não compreendemos o que Carapiru diz, não há legendas. Carapiru, neste sentido, é como Nanook¹⁹⁴, que tem sua história registrada através do cinema, lógica que ele, como Carapiru, não dominava. Para eles, o cinema é expressão de outrem.

Se, por uma lado, Carapiru colaborou com Tonacci, por outro, ele é dominado pela impositividade dos recursos a que o cineasta recorre para construir o filme. Na relação entre Carapiru e Andrea Tonacci, reproduz-se a dinâmica de dominação homem branco/índio. Qual visão têm Carapiru de todo o processo fílmico de *Serras da desordem*, qual sua opinião a respeito das reencenações que ele realizou para Tonacci, e mesmo o que ele falou durante as cenas em sua língua, não sabemos nada. Como já comentamos, seria necessário entrevistar Carapiru, traduzir seu depoimento, para compreender como ele observa esta interessante experiência que viveu.

2. 2. Colaboradores e processo coletivo

A estética de SD se constrói através de diversas solidariedades arregimentadas por Tonacci. Se Carapiru e os outros não-atores que aparecem no filme são eles mesmos (*mise en présence*)¹⁹⁵,

¹⁹⁴ Canton, 2013, p. 46

¹⁹⁵ Canton, 2014, p. 28

Possuelo é tido como um (mal) intérprete de si. Estes dois tipos de presença no filme são parte dos elementos que tecem a visualidade fílmica em *Serras da desordem*. Ao mesmo tempo, a colaboração de outras pessoas, também é, certamente, elemento fundamental para atingir um objetivo dentro do projeto. Tonacci tinha intenções específicas, queria fazer um filme que contasse a história de um índio para falar do homem branco.

Para falar da construção desta visualidade propomos observar inicialmente o fazer cinematográfico sob o aspecto da produção em equipe.

A pesquisa sobre processo criativo realizada por Salles junto ao Grupo de Pesquisa em Processos de Criação da PUC/SP aponta a “relevância de compreender as implicações das tomadas de decisão em processos coletivos”¹⁹⁶. O estudo foi realizado a partir do livro *The Kill Bill Diary*¹⁹⁷ em que o ator David Carradine, que representa o personagem Bill na trama, relata sua vivência ao longo do período de filmagem do projeto do cineasta estadunidense Quentin Tarantino. Na análise, Salles destaca o *set* de filmagem como um espaço de produção coletiva, e como Carradine, através de seus relatos no diário, mostrou fazer parte de uma equipe coesa. Para a autora, fica claro que tal dinâmica é fruto de uma parceria que envolve afinidade artística e colaboração dentro de uma hierarquia em que o diretor e o produtor estão

¹⁹⁶ Salles, 2012, p. 87

¹⁹⁷ Carradine, 2006.

no topo do comando¹⁹⁸. Como pormenoriza a pesquisadora, há uma ordem hollywoodiana¹⁹⁹ de produzir cinema, com uma estrutura bastante definida e hierarquizada²⁰⁰, na qual a atribuição das funções é precisa, e a performance dos técnicos na execução eficiente de funções (coordenadas com os outros departamentos) é parte do trabalho. Para ilustrar seu pensamento sobre a criação coletiva Salles utilizou como exemplo a metodologia do diretor Antônio Araújo que ela acredita aproximar-se da maneira de produzir de Tata Amaral e de Roberto Moreira, diretores de cinema.

A questão central de seu debate, no que concerne a tais produções, é a geometria colaborativa que buscam imprimir ao processo de criação. Para Salles, o desenho das relações produtivas dentro de uma equipe de cinema é uma matriz importante do resultado fílmico, e esta estrutura, conforme sua configuração hierárquica, possibilita um tipo de resultado. No caso de Antônio Araújo, há uma dinâmica própria do colaborar, na qual, apesar da não extinção dos

¹⁹⁸ “No estudo que fiz do diário que David Carradine manteve ao longo da filmagem de *Kill Bill* (SALLES, 2010), ficou claro como o ator passou a ser parte de uma equipe, especialmente de um processo de envolvimento e adesão em um campo de atração por afinidades com comando definido: um projeto Tarantino.” (Salles, 2012, p. 92)

“Nesta tentativa de discussão do processo de criação em meio à equipe que envolve a produção cinematográfica, destaco (...) a permanente inter-relação de projetos e de desejos. O diretor, neste caso, é visto como uma liderança que convoca para a realização de um projeto por ele idealizado ou proposto; no entanto, esta equipe é formada por sujeitos com seus próprios desejos e buscas. Ao mesmo tempo em que o ator se coloca à disposição do diretor, ele quer estar muito bem neste papel, provavelmente, para atender a seu desejo individual. Quando falo de projetos pessoais, refiro-me aos princípios estéticos e éticos que direcionam o fazer artístico. São as tendências de percurso que podem ser observadas como atratores, que funcionam como uma espécie de campo gravitacional, indicando a possibilidade de determinados eventos ocorrerem. Neste espaço de tendências vagas está o projeto poético do artista, princípios direcionadores, de natureza ética e estética, presentes nas práticas criadoras, relacionadas à produção de uma obra específica e que atam a obra daquele criador, como um todo. São princípios relativos à singularidade do artista: planos de valores, formas de representar o mundo, gostos e crenças que regem seu modo de ação. Esse projeto está inserido no espaço tempo da criação que inevitavelmente afetam o artista. A busca pela concretização deste projeto é contínua, daí ser sempre incompleta; ao mesmo tempo, o próprio projeto se altera ao longo do tempo (SALLES, 2011).” (Salles, 2012, pp. 92-93)

¹⁹⁹ “O sistema consolidado depois de 1914, principalmente nos Estados Unidos, ao lado da aplicação sistemática dos princípios da montagem invisível, elaborou com cuidado o mundo a ser observado através da ‘janela’ do cinema. Desenvolveu um estilo tendente a controlar tudo, de acordo com a concepção do objeto cinematográfico como produto de fábrica. Deste modo, reuniu três elementos básicos para produzir o específico efeito naturalista:

- a decupagem clássica, apta a produzir o ilusionismo e deflagrar o mecanismo de identificação.
- a elaboração de um método de interpretação dos atores dentro de princípios naturalistas, emoldurado por uma preferência pelas filmagens em estúdios, com cenários também construídos de acordo com princípios naturalistas.
- a escolha de histórias pertencentes a gêneros narrativos bastante estratificados em suas convenções de leitura fácil, e de popularidade comprovada por larga tradição de melodramas, aventuras, histórias fantásticas etc.” (Xavier, 2017, p. 41)

²⁰⁰ As hierarquias e as funções são parte da definição dos modos de organização da “comunidade passageira” que é a equipe do processo cinematográfico, e, por sua vez, estão estritamente ligados ao cinema que se busca -o cinema de Hollywood, com funções bem definidas e diferenciadas, e o cinema de autor, com o diretor como *locus* de decisões, a partir de critérios de seu projeto cinematográfico. Essa é a clássica dicotomia dos modos de ação dos cineastas, gerando claras diferenças no que diz respeito aos resultados sob o ponto de vista cinematográfico. (Salles, 2012, p. 93)

papeis há maior flexibilidade de ação de maneira a gerar influências mútuas entre os artistas participantes do processo. Conforme registra Araújo:

(...) apesar de certa desconfiança e preconceito, naquele momento, com o termo *criação colaborativa*, é incontestável nossa filiação a esse *modus operandi* - ainda que tenhamos nos apropriado dele de maneira própria e particular. Pois, apesar de não comungarmos da filosofia da extinção dos papéis dentro de uma criação, acreditávamos em funções artísticas com limites menos rígidos, estanques, e praticávamos uma criação a todo tempo integrada, com mútuas contaminações entre os artistas envolvidos (ARAÚJO, 2011, p.14 - in SALLES, 2012, p. 93).

A partir da leitura de Araújo, que por sua vez escreveu *A gênese da vertigem: o processo de criação de "O paraíso perdido"* a partir de sua experiência de criação colaborativa com o grupo Teatro da Vertigem, Salles pontuou o que é a *criação colaborativa* a que o autor de teatro se refere. A partir disto, Salles marca uma distinção entre trabalho *colaborativo* e trabalho *coletivo*. Na colaboração há a manutenção das funções artísticas, o que implica na tomada de decisões já que dentro de uma divisão do trabalho por competências e especializações cada decisão possui uma especificidade e deve ser feita por quem a possui. Na coletividade, por sua vez, há a horizontalidade entre todos os membros do grupo e não há funções definidas, todos os membros do coletivo podem exercer qualquer função e as tomadas de decisão são totalmente horizontais, possuindo a opinião de cada membro do coletivo o mesmo peso e valor. No exemplo do Teatro da Vertigem a autoria era colaborativa²⁰¹, cada membro tinha sua função definida e a tomada de decisões seguia uma ordem pré-estabelecida.

No que concerne à colaboração, Christopher Beach também discute em sua pesquisa a idéia do trabalho coletivo. No entanto, diferente de outros autores, que observam as geometrias colaborativas como alternativas ao imperativo de produção hegemônica, Beach observa a colaboração autoral dentro do cinema hollywoodiano²⁰², tomando como um de seus exemplos de colaboração diretor de cena/diretor de fotografia o paradigmático *Cidadão Kane* (1941), de Orson Welles. Ele analisou a relação entre Welles e o diretor de fotografia Greg Toland para discutir como a visualidade do filme de Welles é feita a partir de uma somatória que, em Beach, acontece entre os dois ilustres do cinema hollywoodiano. Para comentar a colaboração entre os dois Beach voltou alguns anos na vida do diretor de fotografia, período em que Toland trabalhava a serviço das produções do diretor William Wyler. A colaboração entre os

²⁰¹ Salles, 2012, p. 94

²⁰² Beach, 2015

dois foi de 6 filmes e, a partir dela, Beach apontou dois aspectos principais que possibilitam observar a construção de uma visualidade fílmica através da colaboração:

First, the collaboration allows us to observe the gradual development of a particular photographic technic - the use of a greater deep of focus - from its beginnings in the mid-1930s to its full fruition in the 1940s. Second, the partnership of Wyller and Toland provides an important model of a working relationship in which the director and cinematographer functioned as relative equals, a rare phenomenon in Hollywood studio filmmaking.²⁰³ (BEACH, 2015, p. 56)

Na análise de Beach, o resultado visual de *Cidadão Kane* tem sua matriz na colaboração entre diretor e diretor de fotografia. Como pensamento de trabalho, esta configuração na qual os dois tendem a ser *iguais* dentro do *set* de filmagem, é para o teórico, fruto de uma experiência anterior do diretor de fotografia Greg Toland junto ao diretor William Wyler. Como descreveu Beach, ao longo da parceria de 6 filmes, a dupla desenvolveu aspectos particulares da fotografia de cinema como a utilização do *deep focus*²⁰⁴. O modo como organizaram o próprio trabalho também é importante, já que a fruição da relação diretor/diretor de fotografia propõe os dois como iguais, parceiros, colaboradores dentro do *set*.

Quando enquadrarmos *Serras da Desordem* sob a perspectiva do cinema como resultado de uma colaboração, algumas observações se fazem pertinentes. Primeiro, Tonacci é o regente mor do projeto fílmico, é quem busca direcionar o andar do projeto, gerenciando expectativas e determinando sentidos. Ele é quem filma muitas cenas, já que Tonacci também já exerceu o papel de diretor de fotografia. De maneira complementar, é importante compreender qual a função de Carapiru e dos outros colaboradores neste projeto e como as ações do índio, de Sydney Possuelo, dos figurantes e da equipe técnica ajudaram a tecer a trama visual do filme.

²⁰³ "Primeiro, a colaboração permite observarmos o desenvolvimento gradual de uma técnica fotográfica particular - o uso de uma maior profundidade de foco (profundidade de campo) - do seu início em meados nos anos 1930 até sua fruição total nos anos 1940. Segundo, a parceria Wyller e Toland proporciona um modelo importante de relação de trabalho na qual diretor e cinematógrafo funcionam como relativamente iguais, um fenômeno raro no cinema de estúdio hollywoodiano." (Tradução livre do autor)

²⁰⁴ A colaboração entre Greg Toland (diretor de fotografia) e Orson Welles (diretor) é conhecida por resultar na visualidade revolucionária do filme *Cidadão Kane*. Nesta visualidade tem como uma de suas características a grande profundidade de foco, ou *deep focus*. Para mais informações sobre a colaboração Toland/Welles ver: Beach. *A hidden history of film style*. 2015.

2. 3. Hibridização da linguagem: entre *ficção* e *realidade*

Como afirmou Tonacci, Carapiru ao encenar sua própria história o faz com propriedade. Já na primeira sequência do filme (Figuras 56 a 58) - em realidade filmada no final do projeto²⁰⁵, Carapiru montou um pequeno acampamento na mata e encenou procedimentos para a câmera. No entanto, sua movimentação era real²⁰⁶, ele escolheu as melhores folhas da palmeira, ele fez o fogo com os objetos corretos. Carapiru é pertencente àquele ambiente e domina os recursos que garantem sua sobrevivência. Tudo isto é real, Carapiru em ação representando a si mesmo. Neste sentido, há uma propriedade nas encenações de Carapiru que não podem deixar de ser percebidas como contribuições suas ao projeto, que não poderiam ser feitas por mais ninguém ali. A maneira como Carapiru concorda em participar também é uma outra forma de contribuição. Ele se dispõe mas coloca poréns. Assim como Tonacci, Carapiru também tem uma intenção com o filme: visitar pessoas queridas e depois retornar para sua aldeia. Ao concordar, Carapiru possibilita um dos aspectos mais interessantes do projeto *Serras da desordem*: os personagens são interpretados pelas pessoas reais, ou seja, por eles mesmos. Estes reencenam situações passadas para a câmera, revisitando sua memória, mecânica que estabelece um vínculo entre a narrativa e a lembrança.

Cada uma das cenas de reconstituição implica também um reencontro [...] com aqueles que Carapiru conheceu 20 anos antes. Nos reencontros entre Carapiru e aqueles que ele conheceu no passado - ocorridos para o filme e provocados pelo filme - a presença de Carapiru é um estímulo à reação dos outros. (LOPES, 2013, p. 49)

O processo de recuperação da memória e reencenação do passado resultam nas cenas do filme. A dialética entre passado e presente e, entre personagem e pessoa real reconstitui o evento vivido possibilitando uma reflexão²⁰⁷. A cena final (Figura 10), que nos mostra *por trás das câmeras* o processo de filmagem da primeira sequência de *Serras da desordem*, inscreve um movimento elíptico na narrativa, já que exhibe como aconteceu a relação entre Tonacci, a equipe e Carapiru; já que une o fim ao começo. Revelou-se também o papel de

²⁰⁵ “(...) Essa primeira parte do filme foi justamente a última coisa que a gente filmou” (In: Caetano, 2008, p. 118)

²⁰⁶ “Tonacci dirige a cena, como é sabido no final do filme, mas Carapiru confere a essa cena a sua experiência com índio. Ele realmente sabe como eleger as melhores folhas de uma palmeira, como sabe também atizar um fogo.” (Lopes, 2013, p. 53)

²⁰⁷ Lopes, 2013, p. 50

Tonacci como narrador²⁰⁸ e como sua intencionalidade é impressa no filme, como ele buscava por aquela visualidade etnográfica. Neste trecho da cena é onde, mesmo que não compreendamos suas palavras, Carapiru ganhou voz²⁰⁹. E, apesar de não pretender nos relatar sua narrativa, a vida dele é contada através do filme.

A projeção do personagem do Carapiru como *alter ego* do diretor Andrea Tonacci é objeto de análise de Marcius Freire. Para isso, o pesquisador recupera trecho de uma gravação onde o cineasta Vladimir Carvalho, em entrevista a Labaki, diz o seguinte: “O documentário, mesmo o mais radical dos documentários, tem muito de autobiográfico, tem muito de quem o fez, de tudo que ficou para trás e que na verdade não ficou, veio junto com você”. Vladimir dizia isso ao falar de sua infância, da realidade que banhou parte de sua vida no Nordeste, a realidade econômica e social dessa região onde “um contexto de muita pobreza, de privação, uma certa miséria que (nos) atingia muito (...), penso que tudo isso está nos meus filmes”²¹⁰.

O resultado híbrido que Tonacci imprimiu à *Serras da desordem* tem um marco fundador na história do cinema. O iraniano Abbas Kiarostami é tido como um dos precursores do gênero documentário-ficção. Em *Close Up*²¹¹ ele teria organizado a “matriz de um ‘gênero’”²¹². Confrontando a narrativa clássica hollywoodiana, *Close Up* (1990) parte de um episódio real, em que um farsante se faz passar por Mohsen Makhmalbaf, importante cineasta iraniano. Com imagens do julgamento real do caso, uma entrevista com o farsante e a reencenação dos fatos com os próprios personagens envolvidos, Kiarostami teceu a narrativa fílmica. Em oposição à métrica clássica, Kiarostami apresentou o personagem principal, na versão internacional de *Close Up*, depois do 20 minutos. Como registra Pinto em *O cinema-inverdade de Kiarostami*:

²⁰⁸ “No decorrer da narrativa, vemos uma sucessão de reencontros ou reconstituições feitas no presente dos encontros vividos no passado. O último deles ocorre entre Carapiru e Tonacci. Esta cena tem um valor quase de registro de processo de produção e realização da sequência inicial do filme, é como o *making of* de *Serras da Desordem*. Porém, por descrever o trabalho de direção e da equipe de filmagem durante a realização da primeira sequência do filme, a cena confere à narrativa um movimento cíclico. Além de serem expostos o modo de produção e de realização da cena é explicitado também o foco narrativo, que se dá em terceira pessoa, a partir da perspectiva do realizador. (Lopes, 2013, p. 52)

²⁰⁹ Na sequência do vilarejo Carapiru também é filmado em um longo plano falando sua língua, sozinho. Como na sequência final, não tradução nem legenda.

²¹⁰ Freire, 2003, pp. 19-20

²¹¹ Kiarostami, 1990

²¹² Pinto, 2003, p.320

A narrativa do filme altamente elaborada, começa por romper com o esquema clássico básico: não mostra de imediato o personagem central, não anuncia objetivos unívocos e explícitos, não é didático, não é ancorado em romance, não é redundante e não apresenta resolução. (PINTO, 2003, p. 321)

A reencenação provocada por ocasião do projeto de Tonacci faz com que *Serras da Desordem* trace interseções com filmes paradigmáticos na tradição do documentário como Flaherty em *Nanook* (1922), Rouch em *Jaguar* (1967) e *Moi, un noir* (1958), *Close-up* (Kiarostami, 1990) e *Cabra marcado para morrer*²¹³. Uma das discussões que gira em torno destes filmes é a questão do *real*. Hal Foster no conhecido texto *O Retorno do real* buscou organizar um panorama da arte onde esta produção cunhada no *real* teria voltado a ser importante. Se, por um lado há o realismo combatido pelas neovanguardas de "genealogia minimalista"²¹⁴ há, por outro, um realismo que nos anos 1960 estava ligado ao *pop*. A discussão que Foster recuperou gira ao redor do questionamento desta arte pop, que ele observou através, não da chave do *simulacro*, mas sim do *trauma*. Foster buscou trabalhar os conceitos *realismo/ilusionismo* para mostrar que, apesar da arte dos 1960 ter sido observada através desta dicotomia, tal abordagem, para ele, é um reducionismo conceitual que restringe a leitura de algumas manifestações artísticas. Para dar início à sua crítica ele escolheu a série *Death in America* de Andy Warhol, que inaugurou a genealogia pop do início dos anos 1960²¹⁵. O conceito de *realismo traumático* desenvolvido pelo crítico para comentar *Death in America* nos parece bastante interessante como alternativa conceitual. Ao desenvolver seu ponto de vista Foster aproximou o *pop* de Jacques Lacan e, portanto, ao surrealismo. Ao citar a teoria Lacaniana sobre a repetição no contexto do trauma, Foster afastou-se da leitura dos simulacros operada por Baudrillard, Foucault e Deleuze²¹⁶. Este olhar, que observa a produção imagética sem dicotomias, pode ser um modelo para uma análise de *Serras da Desordem* e a genealogia de sua visualidade, já que, no contexto do trauma causado pela modernização, o filme utiliza-se de reencenações que repetem os acontecimentos. Não seria este um possível interesse de Carapiru? O de reviver a tragédia, além de reencontrar aqueles que conheceu ao longo de sua peregrinação (Figura 59)?

²¹³ Coutinho, 1984

²¹⁴ Foster, 2014, p. 123

²¹⁵ Idem, p. 123-124

²¹⁶ Íbden, p. 24

2. 4. A crítica pós-colonial e o cinema

Neste sentido o seu filme é, ainda assim, de fato, o prolongamento da guerra por outros meios, o remate desta guerra inacabada e a sua apoteose. A guerra faz-se filme e o filme faz-se guerra, ambos se juntam pela sua efusão comum na técnica.

Jean Baudrillard

Dentre os críticos contemporâneos que versam sobre o cinema no contexto da crítica pós-colonial, gostaríamos de tratar brevemente das idéias de Frantz Fanon e o *Tercer Cine*.

Fanon definiu a relação colonial como *maniqueísta*²¹⁷. Fabián Núñez em seu artigo *O pensamento de Frantz Fanon no cinema latino-americano* (2006) analisou as idéias do crítico destacando alguns pontos principais de seu pensamento. Fanon acredita que a luta organizada é a forma última de manifestação cultural de um povo. Para ele, o caminho da contra-violência cujo início certamente é constituído de ações esparsas e desvinculadas deve organizar-se para constituir um movimento político-social, dotado de uma agenda. Esta luta representa um dos resultados do universo maniqueísta colonial. Como coloca Núñez:

O conceito utilizado por Fanon é o de maniqueísmo. Portanto, o mundo colonial é um universo bi-polarizado, cuja essência é a violência, pois se trata do contato direto, sem véus, de dois elementos opostos e contraditórios: o colonizador e o colonizado. Após a descrição do que é colonialismo, Fanon se preocupa em definir os mecanismos da contra-violência que define o processo de descolonização. E, portanto, reconhece o primeiro ímpeto da contra-violência exercida em atos voluntários e sem orientação. Cabe uma organização desse esforço para conferir um papel político a essa resposta que o colonizado dá à violência cotidiana e sistemática do mundo colonial. Portanto, após o amadurecimento político das massas, cabe a uma organização orientar tais atos, mas sem cair na centralização excessiva. (NÚÑEZ, 2006, p. 64)

É neste contexto que Fanon analisa o trabalho do grupo Cine Libertación, do qual destacamos seus pontos de engajamento²¹⁸:

- 1) cultura num país dependente
- 2) o papel dos intelectuais
- 3) os objetivos do cinema (os três *cines*) e o papel do espectador na obra filmica
- 4) uma nova estética cinematográfica

²¹⁷ Núñez, 2006, p. 62

²¹⁸ Idem, p. 63

O principal trabalho do grupo Cine Libertación, *La hora de los hornos*, é um manifesto contra a ditadura instalada na Argentina pelo general Juan Carlos Onganía em 1966. Nela, os cineastas-teóricos propuseram a realização da política (e da cultura) através do cinema. O filme, como descreve Núñez, têm na primeira parte uma análise explanatória sobre a relação de convivência e exploração entre elite nacional e capital internacional. Em seguida, identifica quem é esta elite dentro da Argentina. Depois, relativiza a luta ideológica nos países neocolonizados e aponta a utilização da mídia de massa como o caminho para a resistência. Por último, coloca o espectador como parte da narrativa anti-colonial²¹⁹. Neste *cine-acto*, como batizaram, o espectador é chamado a lutar, “o filme não se esgota com o término da projeção”²²⁰.

Núñez aproximou ao pensamento do Terceiro Cinema o conceito do teórico cubano Julio García Espinosa, o *Cine Imperfecto*. Espinosa afirma, conforme indica Núñez, que “a arte moderna (...) entrou em crise por seu elitismo (...), a sociedade criou uma cisão entre criadores e consumidores; criou a estranha figura do 'artista profissional'. Portanto, todo artista (e também o cineasta) deve estar consciente desta contradição, e buscar mecanismos, não somente narrativos, mas também produtivos, para pôr um fim a esse grave problema”²²¹.

Homi Bhabha, quando comenta Frantz Fanon, nos dá uma noção do engajamento deste:

Ler Fanon é vivenciar a noção de divisão que prefigura - e fende - a emergência de um pensamento verdadeiramente radical que nunca vem à luz sem projetar uma obscuridade incerta. Fanon é o provedor da verdade transgressiva e transicional. Ele pode ansiar pela transformação total do homem e da sociedade, mas fala de modo mais eficaz a partir dos interstícios incertos da mudança histórica (...). (BHABHA, 2005, p. 70)

Bhabha observa Fanon como um herdeiro da tradição do oprimido, um crítico que rompe com a visão historicista do "tempo como um todo progressivo e ordenado". "A figura representativa dessa *perversão*", como coloca ele, “é a imagem do homem pós-iluminista amarrado a, e *não* confrontado por, seu reflexo escuro, a sombra do homem colonizado, que fende sua presença, distorce seu contorno (...).”²²²

²¹⁹ Núñez, 2006, p. 65

²²⁰ Idem

²²¹ Ídem, p. 66

²²² Bhabha, 2005, p. 75

Na resenha crítica *"Entre-lugares" da cultura: diversidade ou diferença?*, Margareth Schäffer coloca Bhabha como um indo-britânico "ao mesmo tempo plural e híbrido, *marcado* pela dupla inscrição cultural, mas também *marcando* suas reflexões sobre o discurso colonial para além dos binarismos (ou indo ou britânico, ou incluído ou excluído), para além da oposição sujeito/objeto. Assim, falar de sujeito para Bhabha significa falar de sujeitos culturais híbridos, bem como falar de cultura significa pensar para além da oposição sujeito/cultura"²²³.

A posição combativa do Terceiro Cinema e a relação deste como uma das matrizes do cinema contemporâneo que comentamos nos faz crer que a crítica de Fanon a respeito da obra *La hora de los hornos* poderia estender-se para a filmografia de Andrea Tonacci, de alguma maneira. A denúncia, a posição combativa, a inscrição do autor e do personagem principal em uma condição de hibridismo cultural. Tonacci é colono e colonizado, imigrante italiano e cineasta brasileiro; enquanto Carapiru é índio autóctone desterritorializado, colonizado pela cultura dos não-índigenas.

2. 5. O índio Guajá Carapiru e a visualidade de *Serras da Desordem*

Carapiru no filme *Serras da desordem* é o personagem que representa a si mesmo. Culturalmente, ele faz parte de uma tradição onde as narrativas pessoais não são objeto de interesse alheio. Em seu entendimento, sua história pertence somente a ele e, dentro do universo indígena dos Guajás, ele, nem ninguém, teria motivo para contar aos outros sua narrativa pessoal²²⁴. Apesar disso, como registramos anteriormente, o projeto original de *Serras desordem* - uma ficção passada em São Paulo, foi realizado de uma outra maneira, quando, por falta de recursos, Tonacci convidou Sydney Possuelo e Carapiru para interpretarem seus próprios personagens no filme. Assim, *Serras da Desordem* foi possibilitado pela disponibilidade de Carapiru em revisitar seu passado e reencenar eventos ocorridos após a dispersão de seu povo. Possuelo (Figura 59), como relata Tonacci, tinha a expectativa de configurar-se como o personagem principal da narrativa do filme, talvez

²²³ Schäffer, 1999, pp. 161-162

²²⁴ "(...) Carapiru me disse isso, que não tem porque contar a vida dele: '*Isso é a minha vida, aconteceu comigo, não tem a ver com os outros. Não tem por que ficar contando. Eu só estou contando para você porque você está me pedindo*'. " (In: Caetano, 2008, p. 102)

porque este projeto tenha sido iniciado à partir de uma das histórias que ele relatou a Tonacci. Em realidade, quem dá o tom do filme é Tonacci, que ao longo das filmagens do projeto e na montagem final valoriza Carapiru como personagem central²²⁵.

A premissa que Carapiru colocou para participar foi a de garantia de retorno à sua tribo e a oportunidade de rever pessoas que encontrara durante a peregrinação de 10 anos²²⁶. Nas cenas do filme, Carapiru é tido como ele mesmo, como presença e não representação. Canton fala sobre a escolha de Carapiru em representar-se como uma ação "que abre uma multiplicidade de sentidos (...) 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 é nem 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 metáfora desse real, e não o real em si = *mise en scène*) ímpares, que não existiriam se o filme fosse encenado por um ator"²²⁷. A visualidade resultante das performances que Carapiru desenvolveu, performances estas intrínsecas ao seu saber como habitante da floresta, são, para Canton, um dos principais vetores que compõe os hibridismos do filme. Em realidade pensamos não ser possível saber de fato, sem escutar atentamente Carapiru, o quanto este também *esteve presente* ou *reencenou* durante o projeto.

Uma outra possibilidade interpretativa para a concordância de Carapiru em empreender o projeto *Serras da Desordem* apoia-se na questão da *repetição* como resultante do trauma. No pensamento lacaniano, do qual brevemente nos aproximamos através de Hal Foster, o trauma

²²⁵ "(...) E o Sydney, no início, quando ele me contava a história, ela falava muito do personagem dele no filme como se fosse um herói - ele conquistava a professora, enfim...". (...) "Mas esse é o Sydney, tem que entender o personagem dele. Isso ele sabe e confirma - porque existe essa imagem que se faz de si próprio, do percurso do herói, que lhe é um pouco atribuída, mas que ele vive muito, como uma realidade mitológica mesmo." (...) "acho que ele esperava ter alguém conhecido para interpretar o papel dele, um ator etc. Mas ele faz muito bem e eu fico muito grato, porque ele faz coisas que se ele não confiasse na minha maneira de tratar o personagem dele no filme e na minha maneira de perceber a história, correria o risco de ficar num papel ridículo." (...) Mas, um pouco conscientemente fui levando mais para a questão humana, a gente foi transformando isso e no final ele entendeu o caminho: '*Poxa, que filme que você conseguiu fazer daquela história!*'." (In: Caetano, 2008, p. 115).

²²⁶ "(...) Um belo dia eu resolvi perguntar para o Sydney e para o Carapiru se eles topavam representar, reviver aqueles momentos, e o Carapiru me disse literalmente assim: '*Andrea, você me traz de volta depois?*' ". Eu falei que sim, claro, aí ele disse: '*Então eu topo*'. " (In: Caetano, 2008, p. 115)

"(...) Ele [Carapiru] aceitou fazer, aceitou meu interesse em sua história, e foi porque gostou da idéia de rever as pessoas que conheceu naquele tempo, em 1988, e porque eu me comprometi a levá-lo de volta. Isso levou dois a três anos para ficar acertado." (In: Caetano, 2008, p. 102)

²²⁷ Canton, 2014, p. 28

não pode ser reencenado, ele precisa ser vivido, repetido. Nestes sentido, Carapiru repete o trauma no filme? E Tonacci? Poderíamos inscrever, através desta chave interpretativa, *Serras da desordem* sob o regime de influência do surrealismo? Seria esta colocação pertinente para *The act of killing* também? Se sim, seria a questão da repetição do trauma forte elemento da visualidade de ambos?

Não pretendemos responder a estas perguntas dentro do escopo deste trabalho, mas julgamos pertinente registrá-las como indagações que deixam caminhos abertos para o desenvolvimento futuro de algumas idéias pontuadas.

CAPITULO 3

3. O Projeto *Transformações no Bairro da Luz*

O ensaio, diz Adorno, não pretende continuidade mas se compraz na descontinuidade, porque a vida é descontínua, porque a realidade mesmo é descontínua.

Jorge Larrosa

Afinal, fazer um filme também é descobrir, conhecer, pesquisar...

Andrea Tonacci

Este capítulo acompanha um ensaio audiovisual que pode ser acessado pelo link e senha:

<https://vimeo.com/253061428>

Senha de acesso: dissertacao

Propomos apresentar, como parte do resultado desta pesquisa de mestrado, o trabalho audiovisual *Transformações no Bairro da Luz*. É um projeto filmico em andamento do qual apresentamos um resultado parcial, já que as filmagens devem estender-se ao longo de 1 ano e findar somente em julho de 2018, prazo posterior à entrega desta dissertação. O conteúdo deste trabalho relaciona-se profundamente com os temas das peças audiovisuais apresentadas e analisadas ao longo do desenvolvimento desta dissertação. Acreditamos que, por coincidência e também por escolhas (*partidos*²²⁸), nosso método para realização do filme *Transformações no Bairro da Luz* possua interseções com aspectos das obras que discutimos ao longo do texto.

O método de produção escolhido para realizar *Transformações no Bairro da Luz* foi o da independência total financeira, de logística e infraestrutural. Assim, destinamos recursos próprios e utilizamos nossa pequena produtora (um *home office*) como base. Nosso intuito era o de fazer um tipo de cinema econômico e colaborativo. Com isto, buscamos dentro de um cenário de escassez financeira, encontrar e criar geometrias férteis de produção, onde *menos é mais* (*less is more*). Da escassez procuramos extrair as solidariedades produtivas e também uma estética. A falta de infraestrutura têm como contrapartida um longo período de filmagem.

²²⁸ *Partido* é um termo utilizado dentro do jargão técnico da arquitetura para designar a *proposta* de um projeto, sua *intencionalidade*, seu *posicionamento* frente às questões que envolvem o desenvolvimento do ambiente construído e da paisagem urbana. O *partido* relaciona-se a um programa, ele propõe soluções aos imperativos do projeto. O *partido* é o *discurso* de onde materializa-se o projeto de arquitetura e urbanismo.

Ao mesmo tempo, a possibilidade de transformar roteiro, filmagem e edição em um processo conjunto, como no exemplo de José Luis Guerín em *En construcción*, é uma virtude, já que o autofinanciamento não determina prazos de entrega. A escassez também abre espaço para temas não comerciais, que possibilitam projetos geridos através de circuitos não monetizados de produção. A escassez, por fim, permite encarar o processo de feitura audiovisual como um ensaio, o que faz que o objeto filmico seja desprovido das métricas da cultura produtiva que o cinema *main stream* impõe aos realizadores. Sobre estas características de nossa produção audiovisual, acreditamos estarem próximas da mesma lógica de Tonacci em seus filmes independentes.

Ao propor o ensaio filmico como escrita buscamos trabalhar com índices outros de registro da informação. Para apoiar esta idéia, trouxemos alguns autores que tratam da discussão que cerca o formato convencional de escrita científica.

Larrosa, no artigo *O ensaio e a escrita acadêmica*²²⁹ discute as *políticas de linguagem* da academia, “do ponto de vista das modalidades de leitura que privilegia e que proíbe”. O autor toma o ensaio como exemplo, já que o gênero é para ele “híbrido, ancorado num tempo e espaço claramente subjetivo e que parece opor-se, ponto a ponto, às regras de pureza e de objetividade que imperam na academia”²³⁰. Larrosa remete a origem de sua problematização a Basil Bernstein, que ensinou Larrosa que “para saber a estrutura profunda de uma prática institucional, temos que interrogar sobre o que ela proíbe”²³¹. Larrosa coloca que, para poder transgredir e atualizar as estruturas do pensamento científico é necessário ler de outro modo e escrever de outro modo. O teórico cita Adorno e seu texto *O ensaio como forma*²³²:

A lei formal mais profunda do ensaio é a heresia. Apenas a infração à ortodoxia do pensamento torna visível, na coisa, aquilo que a finalidade objetiva da ortodoxia procurava, secretamente, manter invisível. (LARROSA, 2003, pp. 102-103 *apud* ADORNO, 2003, p. 45)

Assim como as narrativas dos filmes que utilizamos são *narrativas dos vencidos*, o ensaio é também uma forma de narrativa derrotada, como destacou Larrosa à partir de Maria Zambrano:

²²⁹ Larrosa, 2003

²³⁰ Idem, p. 101

²³¹ Íbden, p. 102

²³² Adorno, 1954

O que diz a escritora malaguenha é que o triunfo da filosofia sistemática (o triunfo da forma sistemática de fazer filosofia) e o triunfo da razão técnico-científica (o triunfo da forma técnico-científica da razão) derrotaram outras formas de escrita, que tiveram grande importância durante o Renascimento e o Barroco. Entre estas formas de escrita derrotadas está o ensaio, de imediato, mas também outros gêneros (...) dificilmente classificáveis nas atuais divisões do saber". (LARROSA, 2003, p. 103)

Jean Starobinski também refletiu sobre o ensaio em *É possível definir o ensaio?*²³³. Ele, em virtude do recebimento do Prêmio Europeu do Ensaio imprimiu uma análise ao gênero, que recuperou sua posição dentro da história do texto escrito, e para refletir sobre isso Starobinski buscou a etimologia da palavra²³⁴.

Investiguemos um pouco mais a história da palavra. Sua fortuna era se estender fora da França. Os *Essais* de Montaigne tiveram a felicidade de ser traduzidos e publicados em inglês por John Florio em 1603, e irão impor na Inglaterra o seu título, se não o seu estilo. (STAROBINSKI, 2011, p. 14)

O autor também aponta uma origem pejorativa associada à palavra. No século XVII surgiu na língua inglesa o termo ensaísta. "E este, desde suas primeiras aparições, não está isento de um matiz pejorativo"²³⁵. Starobinski defende de fato o ensaio como uma possibilidade de "aliar ciência e poesia"²³⁶. Na conclusão do texto ele coloca:

Somos obrigados a reconhecer que o ensaio crítico de hoje deriva, em certos aspectos, da glosa, do comentário, dessa *interpretação das interpretações* das quais Montaigne já caçoava, não sem certa auto-ironia. Mas, é verdade, nossa paisagem é diferente. Como ignoraria o autor de um ensaio crítico, hoje, a presença massiva das ciências humanas: linguística, sociologias, psicologias (no plural), ocupando a maior parte da cena intelectual? E mesmo ao ter dúvidas, não unicamente sobre a plena cientificidade de seus procedimentos, mas sobre sua aptidão para favorecer a apreensão adequada do sentido de uma existência ou de uma obra poética, não posso fazer abstração daquilo que elas me ensinam e que desejo, a um só tempo, conservar e superar em um esforço mais livre, mais sintético. Vê-se que se trata de tirar o melhor partido dessas disciplinas, de aproveitar tudo o que elas podem oferecer, e, em seguida, tomar distância delas, uma distância de reflexão e de liberdade, para sua própria segurança e para a nossa. O desafio, então, é não ficar em débito com o que as ciências humanas, em sua linguagem impessoal (ou aparentemente impessoal) são capazes de revelar, ao estabelecer relações controláveis, derivadas de estruturas exatas. Não convém, no entanto, limitar-se a isto. Essas relações, essas estruturas constituem o material que deveremos orquestrar em nossa língua pessoal, com todos os riscos e perigos. Nada nos dispensa de elaborar o saber mais sóbrio e escrupuloso, mas à condição expressa de que este saber seja secundado e assumido pelo prazer de escrever e, sobretudo, pelo interesse vivo que experimentamos diante de determinado objeto do passado, para confrontá-lo ao nosso presente, em que não estamos sozinhos, em que não queremos ficar sozinhos. Partindo de uma liberdade que escolhe seus objetos, que inventa sua linguagem e seus métodos, o ensaio, nesse limite ideal em que apenas *ensaio* concebê-lo, deveria aliar ciência e poesia. Ele

²³³ Starobinski, 2011.

²³⁴ *Essai*, conhecido em francês desde o século XII, provem do baixo latim *exagium*, a balança; ensaiar deriva de *exagiare*, que significa pesar. Nas proximidades desse termo se encontra *examen*: agulha, lingueta do fiel da balança, e, por extensão, exame ponderado, controle. Mas um outro sentido de "exame" designa o enxame de abelhas, a revoada de pássaros. A etimologia comum seria o verbo *exige*, forçar para fora, expulsar, e daí exigir.

²³⁵ Starobinski, 2001, p. 15

²³⁶ Idem, p. 24

deveria ser, ao mesmo tempo, compreensão da linguagem do outro e invenção de uma linguagem própria; escuta de um sentido comunicado e criação de relações inesperadas no seio do presente. O ensaio, que lê o mundo e se dá a ler, exige a mobilização simultânea de uma hermenêutica e de uma audácia aventurosa. (STAROBINSKI, 2011, p. 23)

Outro pensador, Paulo Menezes, no artigo *A constituição de um discurso visual crítico sobre as imagens*²³⁷, discute a possibilidade da utilização do recurso imagético na crítica científico-acadêmica de maneira rigorosa e metodológica, quiçá mais produtiva que o modo tradicional. Como relativiza Menezes, o discurso com base textual pode não conter os recursos necessários à análise crítica de um discurso visual, o que poderia ser realizado sem perdas, mas com ganhos, através da própria escrita visual²³⁸. O teórico defende a idéia de que o ensaio visual, o filme e o objeto audiovisual em geral, sejam considerados como possibilidades de registro no campo científico. No desenvolvimento de seu texto o teórico afirma que a escrita visual, em casos apropriados, pode ter resultados tão ou mais pertinentes que o comentário textual, que é atualmente considerado o padrão de registro da escrita acadêmica. A posição de Menezes e Larrosa, somadas, são bastante esclarecedoras. Este último coloca a questão do triunfo de algumas formas de conhecimento que transformam “os países latinos e latino-americanos numa situação de dependência intelectual. Essa situação de dependência os converteu ou em administradores de algum filósofo estrangeiro, ou em seguidores do último paradigma científico que os gringos inventaram, espoliando e simplificando, na maioria das vezes, a cultura européia”²³⁹. Nos parece importante salientar ainda à respeito de Larrosa e Maria Zambrano a posição que defendem: a *razão poética* colocada em posição à *razão técnico-científica*. Para Zambrano, segundo Larrosa, “a razão não deve dominar a vida, deve enamorá-la”²⁴⁰.

²³⁷ Menezes, 2003, p. 26

²³⁸ A questão fundamental que me coloco, aqui, diz respeito à elaboração de uma crítica a um discurso visual que venha a ser realizado por meio de um outro discurso, estritamente ou primordialmente visual. Já é relativamente difundida a utilização de recursos visuais como apoio à pesquisa, bem como objeto de pesquisa na área de ciências sociais. Indo mais além, estas indagações visam a problematizar o produto final de pesquisa acadêmica e científica por meio do questionamento de seu veículo tradicional, o texto escrito. Em decorrência, invisto na possibilidade de constituição de um discurso criterioso e acadêmico que se utilize dos mesmos tipos de discurso que se destinou a investigar e compreender, sem perder seu rigor analítico nem suas potencialidades em propiciar novos conhecimentos e saberes. Indo além, coloco em questão a própria capacidade de um discurso literário dar de especificidades do discurso visual que só poderiam, nesta acepção, ser compreendidos e analisados por meio de um outro discurso que se constituísse a partir das mesmas proposições enquanto linguagem e expressão - no caso as visuais. (Menezes, 2003, p. 26)

²³⁹ Larrosa, 2003, p. 104

²⁴⁰ Idem, p. 105

Assim como Guerín, que classifica seu cinema como um exercício de escrita e leitura, Larrosa afirma que "o ensaísta é um leitor que escreve e um escritor que lê. (...) Alguém que escreve sobre uma mesa repleta de livros: um escritor que lê"²⁴¹.

Voltando ao ensaio audiovisual *Transformações no bairro da Luz*, podemos afirmar que o método de produção deste filme está muito relacionado às experiências profissionais que vivi. Assim, o trabalho com Francesco Jodice, ao longo de 2006, produzindo o documentário *Sao Paulo Citytellers*. Outra experiência profissional importante aconteceu em 2008, com José Luis Guerín em São Paulo. O cineasta estava de passagem pelo Brasil e queria visitar alguns lugares na cidade em virtude do projeto *Guest*²⁴².

Assim como Tonacci, Guerín trabalha com a memória, e, *En construcción*, abordou a precariedade da vida num bairro em transformação em Barcelona, o Raval, ou bairro *Chino*. Guerín rodou por 2 anos e, ao longo do período, editou, roteirizou e voltou a filmar, repetindo esta rotina até captar todo o material necessário para compor as histórias que queria contar. Seus personagens eram não-atores, e a fotografia do filmes é cinematograficamente impecável. O resultado que Guerín conseguiu em *En construcción* é surpreendente, e certamente quebra os códigos do cinema convencional, pois inscreve o filme dentro daquela zona indefinida entre a ficção e o documentário.

O projeto audiovisual *Transformações no bairro da Luz* deriva das dinâmicas desenvolvidas com o *Grupo Risco*, coletivo fundado por alunos da 1ª e da 3ª turma do Curso de Arquitetura e Urbanismo da Unicamp em 2004, do qual fiz parte desde o início até 2006. O *Risco* atuava junto aos movimentos sem-teto do centro de São Paulo e Campinas, e ao longo de 2005, participou da coalizão de artistas e militantes que apoiou tais movimentos em São Paulo contra as inúmeras desocupações forçadas e violentas por que passaram. Neste ínterim prestou consultoria técnica em arquitetura para uma cooperativa de reciclagem, fez ação direta junto aos movimentos por moradia em São Paulo e realizou algumas experiências audiovisuais inscritas no campo do documentário e da instalação, experiências estas que marcaram minhas primeiras incursões em grupo pelos meandros da produção de imagens em movimento.

²⁴¹ Íbden, p. 107

²⁴² Guerín, 2010

Fig. 60. *Nelson Che, MMRC.*

Fonte: Série *Os sem-teto do centro de São Paulo* (André Faria e Eduardo Costa, 2008). [Fotografia]

Fig. 61. Sem título (fotografia digital)

Fonte: *Série Memória da Luz* (André Faria e Eduardo Costa, 2011). Acervo do autor. [Fotografia]

Fig. 62. Sem título (fotografia digital)

Fonte: *Série Memória da Luz* (André Faria e Eduardo Costa, 2011). Acervo do autor. [Fotografia]

Em 2008, juntamente com o pesquisador Eduardo Costa, um dos membros do extinto Grupo Risco, realizei a minha primeira série fotográfica, fruto de um conselho de Jodice. Havia apresentado meu portfolio a ele, que recomendou-me passar a exercitar a fotografia tentando construir uma relação serial. Tal questão colocada por Jodice foi trabalhada, em conjunto com Costa, no ensaio fotográfico *Os sem-teto do centro de São Paulo* (2008) (Figura 60). Nele buscamos uma maneira de representar algumas pessoas do movimento sem-teto através de retratos que os valorizassem, que construíssem uma visualidade onde estivesse impressa toda a dignidade que fazer parte de um movimento de luta pelo direito à moradia traz à pessoa.

A partir de 2005, em virtude dos despejos forçados e da ação violenta da polícia militar junto aos movimentos por moradia, toda a documentação imagética girava em torno das cenas de violência Estatal - arquivo importante, uma vez que funcionou nas instâncias de denúncia organizadas coletivamente à época como o *Dossiê denúncia das violações dos direitos humanos no Centro de São Paulo: propostas e reivindicações para políticas públicas*²⁴³. Em 2006, eu era estagiário do Núcleo de Urbanismo do Instituto Polis, que sediava as reuniões de Fórum Centro Vivo (FCV). Esta proximidade permitiu-me colaborar de perto no dossiê denúncia. Além de participar de todas as reuniões do FCV, passei a ter contato com uma série de pessoas engajadas coletivamente em uma causa, o ideário da Reforma Urbana, discussão na qual vinha tomando parte com o coletivo Grupo Risco. Em 2010, já trabalhando com cinema, realizei uma documentação fotográfica e videográfica ao longo de 14 meses, intitulada *Memória da Luz* (Figuras 61 e 62), onde registramos a demolição da antiga rodoviária de São Paulo. Este trabalho recebeu apoio da Secretaria de Estado da Cultura através do programa ProAc. Ele foi realizado em conjunto com Eduardo Costa. Ainda em 2010 conheci as artistas suecas Anna Kindgreen e Carina Gunnars, que me procuraram em São Paulo através de Francesco Jodice. Entre outras coisas, visitamos a Ocupação Mauá e a sede da Frente de Luta por Moradia, onde entrevistaram Ivanete Araújo. Na apresentação do resultado de seu trabalho, o livro *Agoraphobia*²⁴⁴, na Universidade de Estocolmo, as artistas/pesquisadoras levaram uma série de lideranças de movimentos sociais do Brasil, especificamente de São Paulo e Rio de Janeiro, para lá. Entre estas pessoas que visitaram

²⁴³ Organizado pelo Fórum Centro Vivo em 2006.

Disponível em: <http://www.polis.org.br/uploads/977/977.pdf> (acesso: 15/12/2017)

²⁴⁴ Kindgreen e Gunnars, 2011

Estocolmo está Ivanete Araújo, uma das lideranças sem-teto do centro, moradora da ocupação Mauá, e uma das personagens do ensaio fotográfico *Os sem-teto do centro de São Paulo*, que realizei com Costa.

No *Agoraphobia*, há o registro de um entrevista onde coloco uma posição que considero controversa, mas que parece fazer sentido dentro da minha trajetória como artista/pesquisador, e de onde certamente iniciou-se minha atividade como realizador. Na entrevista respondi que estava interessado em adquirir a técnica, o conhecimento disponíveis no mercado de cinema e cinema publicitário para, em seguida, uma vez apreendida, a técnica pudesse ser utilizada em favor de meus projetos e pautas e também das causas com que me identifico e busco apoiar. Certamente, este “sequestro” de conhecimento aconteceu, e o filme que apresento aqui é resultado desta imersão no cinema comercial.

Feita uma breve introdução ao projeto *Transformações no bairro da Luz* (Figuras 63 a 70), gostaríamos de propor que nossa escrita visual fale por si mesma. E por isso pedimos que também seja observado o arquivo digital disponível no *link*²⁴⁵, que contém a peça audiovisual que estamos desenvolvendo e cujo resultado parcial, bastante inicial, apresentamos aqui.

²⁴⁵ <https://vimeo.com/253061428>
Senha de acesso: dissertacao

Fig. 63. Praça Princesa Isabel, centro de São Paulo.

Fonte: *Transformações no bairro da Luz* (André Kobashi, projeto em andamento). [Frame]

Fig. 64. Praça Princesa Isabel, centro de São Paulo.

Fonte: *Transformações no bairro da Luz* (André Faria, projeto em andamento). [Frame]

Fig. 65. Paisagem em transformação na periferia central.

Fonte: *Transformações no bairro da Luz* (André Faria, projeto em andamento). [Frame]

Fig. 66. Tatiana e filhos, personagens do projeto *Transformações no bairro da Luz*.

Fonte: *Transformações no bairro da Luz* (André Faria, projeto em andamento). [Frame]

Fig. 67. Tatiana banha a filha no interior da Ocupação Rio Branco.

Fonte: *Transformações no bairro da Luz* (André Faria, projeto em andamento). [Frame]

Fig. 68. Tatiana e filha no interior da Ocupação Rio Branco.

Fonte: *Transformações no bairro da Luz* (André Faria, projeto em andamento). [Frame]

Fig. 69. Novo edifício lindeiro a linha férrea.

Fonte: *Transformações no bairro da Luz* (André Faria, projeto em andamento). [Frame]

Fig. 70. Favela do Moinho, área sob forte pressão da especulação imobiliária.

Fonte: *Transformações no bairro da Luz* (André Faria, projeto em andamento). [Frame]

Conclusão

Conclusão

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.

Jean Rouch

Ao longo do desenvolvimento desta dissertação buscamos contribuir para iluminar o pensamento sobre o fazer cinematográfico, suas tessituras e visualidades. Acreditamos que os dois pontos²⁴⁶ que guiaram nossa pesquisa foram bastante cercados pelas bibliografias e filmes que relacionamos ao longo do texto. O desafio de falar sobre imagens culminou na constatação que existe uma estética mundial que permeia algumas produções como indicou Ângela Prysthon. Também podemos verificar a pertinência de uma questão que foi colocada no projeto inicial, de ingresso no programa de mestrado: o diretor de fotografia como autor, colaborador. Neste sentido, Cristopher Beach, Joshua Oppenheimer, Cristina Salles e Luciana Canton trabalham a idéia de autoria como colaboração. Beach, especificamente, traz, já no subtítulo de sua obra, a questão do diretor de fotografia como autor cinematográfico. Não por acaso, o filme *Serras da desordem* reúne muitos dos aspectos que caracterizam esta nova visualidade cinematográfica. Como vimos, é parte dela a crítica pós colonial, a questão da identidade e das minorias, a modernização capitalista, os regimes totalitários, a proximidade com o outro, a quebra das fronteiras entre realismo e ficção, as linguagens híbridas, a produção com baixos recursos, os não atores etc.

É importante pontuar também, que esta nova estética mais que uma revolução, é um desdobramento dentro da história do cinema. Este cinema relacional, que trata seus assuntos no seu íntimo, que observa de perto seus personagens, que é anti-espetacular, têm suas

²⁴⁶ Como exposto inicialmente no corpo deste trabalho, os dois pontos que guiaram nossa pesquisa foram:

- o fazer cinematográfico autoral é alimentado por um repertório de referências que culmina na visualidade fílmica;
- há importantes relações colaborativas intrínsecas ao produzir cinematográfico que, somadas (ou tecidas), resultam numa visualidade fílmica. Há uma questão de fundo que permeia toda a produção deste trabalho e que gostaríamos brevemente de discutir.

origens, conforme indicou Ivonete Pinto à respeito do hibridismo ficção/realidade, em Abbas Kiarostami²⁴⁷ e seu *cinema-inverdade*. *Close-Up* (1990) é a obra que iniciou a onda estética onde *Serras da desordem* se enquadra.

Sobre a questão que permeia minha trajetória profissional e acadêmica, *como estudar direção de fotografia?*, acredito que umas das chaves para compreender tal *métier* encontra-se na história e na crítica de arte. Bourriaud, Rancière, Barthes, Foster, Prysthon, além de Fabbrini nos mostraram como o conceito do *retorno do real* permeia a arte. Ainda sobre a relação cinema/artes visuais, a dialética entre os autores evidenciou como o cinema, em franca absorção pelas artes visuais, como apontou Demos, é uma das manifestações deste *retorno*, da *proximidade* e do *encontro fortuito*. Não por acaso, muitos dos diretores de fotografia com quem conversei de maneira corriqueira no *set* de filmagem sobre os caminhos para estudar direção de fotografia tinham uma resposta parecida: para aprender direção de fotografia, iluminação de estúdio etc, é necessário aprender a observar o mundo, viajar e perceber as diferenças de luz entre as latitudes, visitar museus, observar os *grades* mestres da pintura.

Ricardo Della Rosa, falecido diretor de fotografia de *Olga*²⁴⁸ e *À deriva*²⁴⁹, entre outros filmes, sempre pontuava que para tornar-se um bom diretor de fotografia não era necessário passar pela assistência de câmera. José Luis Guerín tece um comentário parecido quando fala da formação do diretor de cena, em entrevista. Neste sentido, é oportuno colocar minha posição à este respeito. Em realidade, acredito que, no meu caso, a formação como assistente de câmera associado à ACASP, e o trabalho em grandes projetos filmicos do cinema nacional que esta formação propiciou, foram responsáveis pela aquisição de uma técnica virtuosa, intrínseca ao *set* de filmagem - e que só existe ali, a qual baseia-se nos lemas da eficiência e da solidariedade. Ao mesmo tempo, o fazer cinematográfico, a participação na proposição da imagem final do filme, ficava muito distante. Como assistente de câmera minha função era técnica. Ao mesmo tempo que conhecia muito bem o aparato de produção cinematográfica, bem como a mecânica de produção e das equipes, era impossível ali a auto expressão. Assim, o projeto filmico que apresento aqui faz parte desta estória pessoal que persegue o

²⁴⁷ CLOSE-up. Kiarostami. 1990

²⁴⁸ Monjardim, 2004

²⁴⁹ Dhalia, 2009

conhecimento do fazer imagens. Ele foi possível por unir solidariamente pessoas que participaram, atrás, ou em frente à câmera, colaborando com o resultado visual impresso nos fotogramas.

Dentro da construção da visualidade fílmica, foi possível também observar que as questões políticas, de afirmação, étnicas, de gênero e raça são pontos culminantes desta tessitura. O pensamento crítico que estas obras elaboram manifesta-se também como imagem, como visualidade, como estética cinematográfica.

A respeito da visualidade de *Serras da desordem*, é pertinente afirmar que o filme está inserido em um panorama amplo, mundial, de produção visual, como verificou-se através do cruzamento das bibliografias. No contexto da produção de Tonacci, *Serras da desordem* é um dos pontos culminantes do trabalho do diretor.

Acreditamos ter iluminado mais um pouco a questão da colaboração dentro do cinema. Com isto, evidenciou-se mais, que a singularidade que é o sujeito que produz cinema autoral, também pressupõe colaboração de outros profissionais, que com sua subjetividade, também contribuem criativamente, de maneira mais livre ou mais hierárquica, influenciando no perfil do resultado de cada projeto. Esta somatória de contribuições, que percebemos ser pertinente chamar de colaborações, em oposição à coletividade, é, para nós, a alma do cinema contemporâneo que analisamos.

Bibliografia

- ANDRADE, Mariana. Margens entre literatura, filosofia e política: o ensaio como expressão do pensamento. In *Revista Valise*, Porto Alegre, v. 6, n. 12, ano 6, dezembro de 2016.
- AUMONT, Jacques. *Dicionário teórico e crítico de cinema*. Campinas: Papirus, 2003.
- BHABHA, Homi. *O local da cultura*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2005.
- BARTHES, Roland. *Como viver junto: simulações romanescas de alguns espaços cotidianos*. São Paulo: Martins Fontes, 2003
- BAUDRILLARD, Jean. *Simulacros e simulação*. Lisboa: Olha D'Água, 1991.
- BEACH, Christopher. *A hidden history of film style: cinematographers, directors and the collaborative process*. Oakland: California University Press, 2015.
- BOURRIAUD, Nicolas. *Estética relacional*. São Paulo: Martins Fontes, 2009. Pp. 15-67.
- BRASIL, André; MORETTIN, Eduardo; LISSOVSKY, Mauriciom (orgs.). *Visualidades hoje*. Salvador: EDUFBA; Brasília: Compós, 2013, pp. 7-12.
- CAETANO, Daniel (org.). *Serras da desordem*. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2008.
- CANTON, Luciana Giannini. *Andrea Tonacci: do teatro das verdades às cenas de ficção em 'Interprete mais, pages menos' e 'Serras da desordem'*. Dissertação (Mestrado) - Programa de Pós-Graduação em Meios e Processos Audiovisuais, Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo. Orientador: Cristian da Silva Borges. São Paulo, 2014.
- CARRADINE, David. *The Kill Bill Diary*. Nova Iorque: Happer, 2006.
- DELEUZE, Gilles. *A imagem-tempo*. São Paulo; Brasiliense, 2013.
- DEMOS, T.J.. *The migrant image: the art and politics of documentary during global crises*. Durham e Londres: Duke University Press, 2013 A.
- _____. *Return to post colony: spectres of colonialism in contemporary art*. Berlim: Sternberg Press, 2013 B.
- FABBRINI, Ricardo. Arte relacional e regime estético: a cultura da atividade dos anos 1990. In: R. Cient./FAP, Curitiba, v.5, pp11-24, jan./jun. 2010.
- FILHO, Luiz Augusto Rezende. O uso da noção de representação na teoria do documentário. In: *Estudos de cinema Socine, VII*. Rubens Machado Junior ... [et al], (orgs.). São Paulo: Anablume, 2006, pp. 289-295.

FOSTER, Hal. *O retorno do real: a vanguarda no final do século XX*. São Paulo: Cosac Naify, 2014. Pp. 123-158.

FREIRE, Marcius. Jean Rouch ou o filme documentário como autobiografia. Uma introdução. In: *Estudos Socine de cinema: ano V*. Afrânio Mendes Catani ... [et al], (organizadores). São Paulo: Editora panorama, 2003, pp. 19-25

KINDGREEN, Ana; GUNNARS, Carina. *Agrophobia*. Estocolmo: Grus, 2011.

LARROSSA, Jorge. O ensaio e a escrita acadêmica. In *Educação e Realidade*. Vol. 28 n.2, 2003.

Disponível em: <http://seer.ufrgs.br/educacaoerealidade/article/view/25643> (acesso: 06/10/2017)

LIMA, Mônica Cristina Araujo. Cinema e revolução na argentina: grupo cine *Liberación* (1966-1971). In: *Anais eletrônicos do VIII Encontro Internacional da ANPHLAC*. Vitória, 2008.

Disponível em: http://anphlac.fflch.usp.br/sites/anphlac.fflch.usp.br/files/monica_cristina_araujo_lima.pdf (acesso: 06/10/2017)

LOPES, Fabiana Ferreira. *Serras da desordem e Corumbiara: a reconstituição do passado e a memória dos vencidos*. Dissertação (Mestrado) - Programa de Pós-Graduação em Meios e Processos Audiovisuais, Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo. Orientador: Henri Pierre Arraes de Alencar Gervaiseau. São Paulo, 2013.

MENEZES, Paulo. A construção de um discurso visual crítico sobre imagens: possibilidades e perspectivas. In *Estudos Socine de Cinema ano IV*. Afrânio Mendes Catani ...[et al.] (orgs.). São Paulo: Panorama, 2003, pp. 26-33.

MILLER, Jacques-Alain. Contexto e conceito. In: *FELDSTEIN, Ricard, FINK, Bruce, JAANUS, Marie (orgs.). Para ler o seminário II de Lacan: os quatro conceitos fundamentais da psicanálise*. São Paulo: Jorge Zahar Ed., 1997, pp. 15-30.

NÚÑES, Fabián. O pensamento de Frantz Fanon no cinema latino-americano. In *Estudos de cinema Socine VII*. Rubens Machado Jr. ...[et al.] (orgs.). São Paulo: Annablume, Socine, 2006, pp. 61-67.

OPPENHEIMER, Joshua. *Show of force: film, ghosts and genres of historical performance in the Indonesian genocide*. Tese de Doutorado, University of the Arts London, 2004.

PAHN, Rithy; BATAILLE, Christophe. *The Elimination: a survivor of the khmer rouge confronts his past and the commandant of the killing fields*. Nova Iorque: Other Press, 2014.

PICADO, Benjamin. Os regimes do acontecimento na imagem fotográfica: do 'estilo documentário' à 'imersão testemunhal' no fotojornalismo e na fotografia documental. In:

BRASIL, André, MORETTIN, Eduardo e LISSOVSKY, Mauricio (orgs.). *Visualidades hoje*. Salvador: EDUFBA, 2013, pp. 15-39

PINTO, Ivonete. O cinema-inverdade de Kiarostami. *In: Estudos Socine de cinema: ano V*. Afrânio Mendes Catani ... [et al], (organizadores). São Paulo: Editora panorama, 2003, pp. 320-327.

PRYSTHON, Ângela. Efeitos do real no cinema do mundo: dois cineastas europeus. *In: BRASIL, André, MORETTIN, Eduardo e LISSOVSKY, Mauricio (orgs.). Visualidades hoje*. Salvador: EDUFBA, 2013, pp. 101-116

RANCIÈRE, Jacques. *A partilha do sensível: estética e política*. São Paulo: EXO Experimental org., Ed. 34. 2005.

SCHÄFFER, Margareth. “Entre-lugares” da cultura: diversidade ou diferença? *In: Revista Educação e realidade*. Porto Alegre. V. 24, pp. 161-167, jan./jul. 1999.

STAROBINSK, Jean. É possível definir o ensaio? *In Remate de Males*, Campinas, 31.1-2, jan/dez 2011, pp. 13-24.

SALLES, Cecília Almeida. Algumas reflexões sobre o modo de produção cinematográfica. *In: Estudos de cinema e audiovisual Socine: Estadual São Paulo*. Josette Monzani ...[et al.] (orgs.). São Paulo: Socine, 2012, pp. 87-95.

XAVIER, Ismail. *O cinema brasileiro moderno*. São Paulo: Paz e Terra, 2001.

_____. *Alegorias do subdesenvolvimento: cinema novo, tropicalismo, cinema marginal*. São Paulo: Cosac Naify, 2014.

_____. *O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência*. São Paulo: Paz e Terra, 2017.

Filmografia

BLA bla bla. Direção: Andrea Tonacci, Direção de fotografia: João Carlos Horta. 30 min., cor, som. Brasil: Total Filmes, 1967.

CONVERSAS no Maranhão. Direção: Andrea Tonacci. 117 min., cor, som. Brasil: 1977.

CLOSE-up. Direção: Abbas Kiarostami, Direção de Fotografia: Ali Reza Zarrindast. 98 min, cor, som. Irã: Kanun Parvaresh Fekri, 1990.

EN CONSTRUCCIÓN. Direção: José Luis Guerín, Direção de fotografia: Alex Gaultier. 125 min., cor, som. Espanha: 2001.

EU, um negro. Direção: Jean Rouch. 70 min., PB, som. França: Les Films de la Pléiade, 1958.

INTERPRETE mais, pague menos. Direção: Andrea Tonacci, Câmera: Andrea Tonacci. 120 min., PB, som. Brasil: Dinâmica Produções Culturais, Extrema Produção Artística, 1975-1995.

L'IMAGE Manquante. Direção: Rithy Pahn, Direção de fotografia: Prum Mesa. 92 min., cor, som. França: Catherine Dussart Productions, Arte France e Baphona Productions, 2013.

NANOOK do norte. Direção: Robert Flaherty, Direção de fotografia: Robert Flaherty. 78 min., PB. EUA, França: Les Frères Revillon, Pathé, 1922.

NO QUARTO da Vanda. Direção: Pedro Costa, Direção de Fotografia: Pedro Costa. 170 min., cor, som. Portugal: Contracosta Produções, Instituto Português da Arte Cinematográfica e Audiovisual (IPACA), 2000.

OS ARARA I. Direção: Andrea Tonacci. 60min, cor, som. Brasil: Bandeirantes, 1980.

OS ARARA II. Direção: Andrea Tonacci. 60min, cor, som. Brasil: Bandeirantes, 1981.

S-21: the Khmer Rouge killing machine. Direção: Rithy Pahn, Direção de Fotografia: Prum Mesa, Rithy Pahn. Camboja, França: Arte France Cinema, Institute National de l'Audiovisuel, 2003.

SAO PAULO citytellers. Direção e direção de fotografia: Francesco Jodice e colaboradores. 56 min, cor, com. Brasil: Darc Roma, 2006.

SERRAS da desordem. Direção: Andrea Tonacci, Direção de Fotografia: Aloyzio Raulino, Fernando Coster e Alziro Barbosa (não creditado). 135 min., PB e cor, som. Brasil: Extrema Produções Artísticas, 2006.

THE ACT of killing. Direção: Joshua Oppenheimer, Co-diretores: Christine Cynn e anônimo, Direção de fotografia: Carlos Montes, Lars Skree e anônimo. 117 min., cor, som. Dinamarca: Final Cut for Real, Piraya Film A/S, Novaya Zemlya, 2012.

THE GLOBALIZATION tapes. Direção e câmera: Seruk (Independent Plantation Workers' Union of Sumatra). 70 min., cor, som. Indonesia: Serbuk (Independent Plantation Workers' Union of Sumatra), IUF (International Union of Food and Agricultural Workers) e Vision Machine Film Project, 2003.

WESTERN deep. Direção: Steve Mcqueen, Direção de fotografia: Sean Bobbitt. 24 min., cor, som. Inglaterra: 2002.

Fotografia

FARIA, André Kobashi; COSTA, Eduardo. *Os Sem-Teto do Centro de São Paulo*. Série fotográfica, cor, 2008.

FARIA, André Kobashi; COSTA, Eduardo. *Bairro da Luz*. Série fotográfica, cor, 2011.

Sites, Depoimentos e Entrevista (Webgrafia)

DAVID, Catherine. *Conferência n. 4: Novos meios de expressão à partir dos filmes de Pedro Costa*. In: 27ª Bienal Internacional de Arte de São Paulo, São Paulo, 2006.

Link para vídeo:

http://www.forumpermanente.org/event_pres/simp_sem/semin-bienal/bienal-vida/vida-doc/video/conferencia-4-novos-meios-de-expressao-a-partir-dos-filmes-de-pedro-costa
(recuperado em 15 de junho de 2017)

GUERÍN, José Luis. Entrevista. In: Escuela Internacional de cine y TV San Antonio de los Baños, San Antonio de los Baños, 2012.

recuperado de: <https://www.youtube.com/watch?v=mLor6y6NfQM> (acesso: 15/12/2017)

PHAN, Rithy. Conferência. In: Toronto International Film Festival, Toronto, 2015.

Recuperado de: <https://www.youtube.com/watch?v=Q4P7hReuXqo> (acesso: 15/12/2017)

Vision Machine Films Project

Link: <https://lux.org.uk/artist/vision-machine-film-project>

Acesso: 17/12/2017)

IUF - Uniting Food, Farm an Hotel Worldwide

Link: <http://www.iuf.org/w/>

Acesso: 17/12/2017