

Polissemia e monumentalização: a ficção da memória em “Serras da Desordem”¹

Luísa Neves Martinelli VIDAL²

Nilson Assunção ALVARENGA³

Universidade Federal de Juiz de Fora, Juiz de Fora, MG

RESUMO

Este trabalho trata-se de um estudo sobre o filme *Serras da desordem* (2006), documentário de Andrea Tonacci que busca realizar uma rememoração da trajetória de Carapiru, um indígena que teve sua aldeia atacada por fazendeiros e perambulou por território nacional por mais de dez anos. O objetivo geral desse estudo é percorrer a maneira como o uso de diferentes recursos formais associado a polissemia de representação de memória produz uma narrativa aberta a interpretações. Para isso, serão acionados conceitos do filósofo Jacques Rancière a fim de pensar a ficcionalização da memória e reflexões de Jacques Le Goff para debruçar nas formas de rememoração e no conceito de monumentalização.

PALAVRAS-CHAVE: cinema documental; ficcionalização da memória; monumento; polissemia.

Introdução

A obra *Serras da desordem* (TONACCI:2006) promove uma narrativa acerca do ataque aos guajás por fazendeiros através da personificação dessa história em Carapiru, um indígena que conseguiu fugir desse ataque, perambulou por território nacional ao longo de dez anos até ser acolhido em uma vila, onde viveu por um certo tempo, criou laços com os moradores e foi exposto a uma cultura diferente da sua. Foi levado pela FUNAI para Brasília a fim de encontrar outro indígena, falante do mesmo dialeto, o que era para ser apenas um encontro com um tradutor, que finalmente permitiria o diálogo entre Carapiru e as pessoas ao seu redor, acabou sendo um reencontro entre pai e filho. Por fim, acompanhado de seu filho Carapiru é levado novamente para junto de seu povo.

Assim, para narrar a história de Carapiru, um indígena que não fala a mesma língua que nós, o narrador se apropria de sua história, refazendo seus passos, materializando

¹ Trabalho apresentado no IJ04 – Comunicação audiovisual, da Intercom Júnior – XIX Jornada de Iniciação Científica em Comunicação, evento componente do 46º Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação

² Graduanda no curso de Rádio Tv e Internet da Faculdade de Comunicação da UFJF, e integrante do PET FACOM. email: martinelli.luisa16@gmail.com

³ Professor do Curso de Rádio, Tv e Internet da UFJF e Tutor do PET FACOM. email: nilson.alvarenga@ufjf.br

certas memórias, abrindo espaço para a memória oral presente no imaginário individual daqueles que cruzaram com Carapiru e utilizando imagens de arquivos a fim de recorrer ao imaginário coletivo e de promover uma contextualização histórica. Dessa forma, Andrea Tonacci coloca sob perspectiva ao longo do documentário as diferenças culturais existentes entre os indígenas e os homens brancos. Além de estar narrando a trajetória de Carapiru, acaba por monumentalizar sua figura, que passa a se configurar como parte de uma narrativa mais ampla, que promove um diálogo a todo momento entre o imaginário público e privado.

Essas questões estão presentes nas entrelinhas de uma trama desenhada a partir de uma diversidade formal que a todo momento é associada a uma polissemia da representação de memória. Por meio de diferentes recursos formais transita entre as diferentes possibilidades de rememoração, utilizando do documentário observativo, da encenação, de entrevistas, de imagens de arquivos, criando uma polissemia formal que acaba por proporcionar uma dubiedade na linha temporal da história, fazendo com que as memórias de um passado se confundam com um encontro no presente. Proporciona uma dúvida e um questionamento a respeito do modo de produção das imagens, que deixa o espectador em diversos momentos confuso sobre se está de frente com uma imagem de arquivo, um registro do presente ou até mesmo uma encenação do passado.

Esse elo entre os recursos formais de fazer fílmico e as diferentes formas de rememoração costuram a história, formando não apenas blocos narrativos, mas também uma ampliação da capacidade polissêmica da obra, que permite que o espectador atinja uma relação mais rica com as imagens, encontrando espaços de lacunas narrativas, em que é possível sua especulação e fabulação sobre a realidade disposta.

A polissemia presente na ficção de memória:

No ensaio *A ficção documental: Marker e a ficção da memória*, o filósofo Jacques Rancière, desenvolve alguns de seus conceitos por meio da análise do filme *O Túmulo de Alexandre* do cineasta Chris Marker, que foi dedicado à memória do cineasta soviético Alexandre Medvedkine. Esse filme não tem como intuito conservar a memória desse cineasta, uma vez que seus filmes são do conhecimento de poucos. Na realidade, Chris Marker desenvolve uma narrativa de modo a *criar* essa memória. Para isso, *O Túmulo de Alexandre* faz uso de cenas da Rússia de hoje, depoimentos de entrevistados e imagens

de arquivos, que se constituem como fragmentos de filmes da época, entre eles os filmes do próprio Medvedkine. Assim, Chris Marker busca entrelaçar esses recursos a uma outra trama, delineada por seis cartas endereçadas no presente pelo diretor ao falecido cineasta Alexandre Medvedkine.

Segundo Rancière, a chave para a análise do filme de Marker está na montagem, que articula de forma disjuntiva as imagens de arquivo, produzindo uma ficcionalização da memória. Isso se dá, utilizando de certos arranjos de signos, vestígios e monumentos de forma encadeada, a fim de construir a memória de Medvedkine. Para compreendermos esse conceito de ficcionalização da memória é necessário debruçar-nos sobre o significado de memória e ficção. Segundo o autor, a memória não se dá como um conjunto de lembranças da consciência, ou seja, como uma forma individual de lembrança, mas como uma ligação entre os dados e os vestígios de ação. São esses vestígios de ação que estão presentes no inconsciente coletivo, como um mito, uma fábula que ilustra os acontecimentos. Dessa forma, a memória se dá como uma obra de ficção, sendo esta não uma fantasiosa e bela história que se opõe à realidade, mas como uma ficção que se constitui como a prática dos meios de arte para construir um conjunto de ações representadas. A forma de articular os diversos fatos presentes na história pode ser feita, para o autor, a partir de dois grandes modelos: o modelo clássico representacional e o modelo "romanesco" próprio do regime estético das artes.

A narrativa clássica ou aristotélica é fundamentada a partir do conceito de *mimesis*, ou seja, imitação ou representação da natureza. Assim, este modelo se fundamenta em uma forma a priori, possuindo como premissa o desenvolvimento de uma estrutura bem definida, ancorada numa lógica de causalidade, a fim de construir a linearidade da história, que se desenvolve em uma relação de causa e consequência a partir de um primeiro fato, hierarquicamente mais "importante" que os demais, tendendo ao fechamento da história. Dessa forma, a narrativa clássica leva o espectador a predizer as próximas ações, envolvendo-o de forma a seguir no caminho traçado pela narrativa, produzindo uma *unicidade* de sentidos, uma vez que a causalidade e a linearidade levam a visualização da obra através de uma única ótica.

Em contrapartida, Rancière, tomando por base o regime estético das artes, que surgiu no período em que se constituiu, grosso modo, o que conhecemos como modernismo, relativo ao final do século XVII até meados do século XIX, e se estende ao longo de todo século XX, entende o surgimento do modelo romanesco. Segundo ele, o novo regime

estético das artes foi responsável por promover um maior domínio do conhecimento sensível, possibilitando, a partir de um conjunto de condições historicamente dadas, o desenvolvimento de uma nova forma. Temos no modelo romanesco as ações apresentadas em blocos de eventos não necessariamente encadeados causalmente, muitas vezes existindo no meio de uma sequência narrativa momentos "descritivos", que valem por si mesmos. Nesse sentido, a ficção no regime estético das artes não produz apenas certo arranjo de ações, mas bifurca a narrativa, ampliando a distribuição de experiências sensoriais, propiciando lacunas narrativas que permitem a polissemia na obra. Assim, os eventos e personagens são dispostos de modo que não seja possível extrair da narrativa uma "tese" fundamental, mas sim interpretações.

Em um primeiro momento, esse modelo esteve presente no modernismo literário em obras como *Crime e castigo* de Dostoiévski no artigo *O efeito da realidade e a política da ficção*, Rancière aprofunda suas reflexões acerca dessa nova possibilidade narrativa, marcada por uma maior sensibilidade e por uma partilha do sensível democrática, isto é, apresenta os personagens e situações passíveis de serem vividas por qualquer pessoa e não apenas por aqueles que detém os meios de agir e falar dentro de um mundo hierarquizado, que era traduzido em um modelo clássico. Nesse sentido, o autor busca compreender o papel do "efeito de realidade", que foi interpretado por críticos literários do período do início do modernismo como um excesso descritivo - cujos princípios inusitadamente retorna, segundo Rancière, na interpretação de Roland Barthes do realismo literário do século XIX - responsável por trazer aspectos do real para a narrativa. Contudo, a partir dessa interpretação esse excesso descritivo acaba por remeter a uma lógica narrativa presente no modelo representacional, onde a busca por verossimilhança se dá como cerne narrativo.

Contrário a essa ideia, Rancière busca compreender esse excesso descritivo como um momento de suspensão narrativo, que produz lacunas polissêmicas. Assim, ao analisar obras como *Crime e castigo* entende que o excesso descritivo que ocorre, por exemplo, no momento em que Raskólnikov entra no quarto com intuito de planejar o assassinato, produz na realidade uma polissemia. É responsável por bifurcar a narrativa, produzindo os dois aspectos da ficção, trazendo o arranjo de ações mas também criando o ambiente psicológico da personagem. Produz através da descrição da mobília do quarto, dos objetos que compunham a decoração e até mesmo da luz poente que entrava pela janela, um ambiente impressionista. "Quer dizer que no dia o sol também vai estar iluminando desse

jeito!...” é nessa passagem que fica claro como o cômodo que acontecerá o assassinato perde sua materialidade dando vazão para as alucinações do personagem, que de fato irá agir devido a uma alucinação causada por um acesso de febre (RANCIERE, 2010).

Assim, essas questões que em um primeiro momento estavam presentes no âmbito literário passaram a ser expressas no cinema. Como visto anteriormente, *O túmulo de Alexandre* possui essa capacidade de lermos a história e a memória a partir do horizonte do regime estético das artes. Ao longo de seu ensaio, Rancière explicita essa noção polissêmica da narrativa capaz de proporcionar um escape da ideia clássica de uma história única dos fatos narrados, originado aqui no processo de montagem, que não obedecia uma estrutura linear e causal de disposição dos acontecimentos.

Isso é intensificado por se tratar de uma narrativa documental, que, assim como faz *Serras da Desordem*, não opõe o dado real à invenção ficcional, uma vez que, para esse gênero, o real não é um efeito a se produzir, mas um dado a se compreender (RANCIÈRE, 2010). Assim, é possível utilizar do trabalho artístico da ficção dissociando-o da necessidade da verossimilhança e do efeito do real, possibilitando seu uso para decupar e editar uma história.

Nesse contexto, quando abordamos uma ficcionalização da memória, não se trata de uma ficção que busca um reconhecimento entre o espectador e as personagens da obra ou então entre essas personagens e o imaginário social. Contrária a essa tentativa de estereotipar as figuras apresentadas, a ficção de memória trata do esquecido, do negado que separa a construção do sentido e a heterogeneidade dos documentos. É exatamente essa distância que o cinema documental possui das normas da narrativa clássica de verossimilhança com o real, que possibilita-o unir o poder da impressão, da enunciação e da montagem construindo uma história livre para atribuir e combinar significados.

Por fim, a partir do entendimento desses conceitos, buscamos entender a obra *Serras da desordem* como uma narrativa que produz uma ficção num modelo próximo ao espírito do estilo romanesco, no sentido específico que Rancière concede a ele. Assim, através da utilização de diferentes linguagens cinematográficas, como momentos de encenação, utilização de imagens de arquivo e espaços de fala de Carapiru, propicia lacunas narrativas em que o espectador é convidado a especular e fabular as “realidades” articuladas.

A monumentalização:

Jacques Le Goff, em seu livro “História e memória” (LE GOFF:1990) promove em um primeiro momento uma sistematização das formas de memória e, em seguida, busca compreender como elas se relacionam com a história. A fim de categorizar os diferentes tipos e formas de memória, Le Goff toma como base os cinco períodos em que Leroi-Gourhan divide a memória. Assim, temos primeiro a memória étnica, de transmissão oral, típica dos povos sem escrita. Nesse contexto, abordamos uma memória fluida e rica em criatividade, cristalizada nos mitos, estabelecendo uma tenra fronteira com a história. Nesses povos, a memória não se limita a uma memorização palavra por palavra, mas uma reconstrução generativa da memória, valorizando a dimensão narrativa. Já em um segundo período ocorre a consolidação da memorização mecânica a partir da utilização da escrita como forma de registro. Le Goff entende como o terceiro período a memória medieval no ocidente, que a partir da consolidação da escrita, permite o desenvolvimento de outras tradições como a memória litúrgica e o ensino cristão. A imprensa é responsável por revolucionar a memória ocidental, permitindo que a memória escrita se emancipasse totalmente da memória oral, tornando-se exterior ao sujeito. Nesse período destaca-se a fotografia como uma forma de democratização da memória, uma vez que permite um fazer-se historiógrafo. Por fim, deve-se salientar a revolução da memória no século XX com a memória eletrônica, que possibilita ampliar a memória de arquivo com os bancos de dados.

Em *Serras da Desordem* é possível identificar o forte uso do relato oral, advindo da primeira forma de memória descrita por Le Goff. Durante esses momentos em que a fala dos entrevistados se torna o ponto central para o entendimento da trajetória de Carapiru temos uma abordagem mais subjetiva, que dá liberdade para experimentações formais e promove uma fluidez narrativa, o que abre espaço para os momentos de lacunas narrativas abordadas anteriormente por Rancièrre. Além disso, o uso de imagens de arquivo remete não apenas a revolução da memória, mas também a emancipação da memória escrita, uma vez que nas pesquisas para a realização do filme Tonacci utiliza de diversos documentos e arquivos a fim de mapear cronologicamente a história.

Para além disso, é recorrente no filme essa noção de *fazer-se historiógrafo*, uma vez que o próprio Tonacci ao longo da trama produz certos registros do presente, como o reencontro de Carapiru com as pessoas da vila em que viveu. Sua volta a Brasília na casa de Sílvio, onde havia se hospedado para encontrar o tradutor. Dessa forma, conseguimos

identificar que o documentário faz uso de diferentes formas de rememoração a fim de esmiuçar a trajetória de Carapiru e promover diferentes abordagens de um mesmo fato.

Uma vez mencionada essa sistematização inicial da memória partimos agora para compreender a sua relação com a história. Segundo Le Goff, podemos entender a história como forma científica da memória coletiva, que se materializa através de documentos ou de monumentos. Enquanto os documentos são entendidos como uma prova material e concreta para o ocidente. Os monumentos são responsáveis por evocar o passado, perpetuar a recordação. É um legado à memória coletiva e poucas vezes são expressos de forma escrita. Assim, apesar da história se constituir não do que existiu no passado, mas de tudo que sobreviveu à passagem do tempo e à escolha dos historiadores, foi instituída uma confiabilidade e veracidade ao documento, principalmente, por se tratar de um testemunho escrito.

Como dito anteriormente, principalmente durante o período de pesquisa para a realização da obra, Tonacci recorre a diversos documentos a fim de promover uma cronologia dos acontecimentos. Contudo, em sua obra final, podemos identificar uma certa monumentalização de Carapiru. Entendemos aqui monumento como esse legado da memória coletiva, porém, é necessário salientar que cada indivíduo possui também suas questões próprias com esses símbolos. Isso é identificado na organização de *Serras da desordem*: Carapiru é construído como um símbolo de uma cultura, de uma etnia, passando a se configurar como parte de uma narrativa mais ampla, que promove um diálogo a todo momento entre o imaginário público e privado.

Dessa forma, enquanto narra a trajetória individual de Carapiru, Tonacci, coloca sob perspectiva em diversos momentos as questões culturais e históricas que conectam e distanciam os indígenas dos homens brancos. O início da obra é produzido como um documentário observativo, que cria uma atmosfera idílica em torno da aldeia, durante dezessete minutos somos expostos a essa narrativa, imergindo em uma cultura e um modo de vida que difere do nosso. Contudo, os sinais da civilização branca e de seu desenvolvimento aparecem em um primeiro momento representados na imagem do trem: a ferrovia cruza essa mata de reserva indígena e coloca-os de frente com esse dito progresso que os ameaça. Assim, o confronto principal se dá a partir da encenação do momento em que os fazendeiros atacam a aldeia. Esse acontecimento, além de ser a chave para a trajetória de Carapiru, representa também esse contexto cultural e histórico que permeia a história do Brasil.

Outro momento importante para essa contextualização histórica é o uso das imagens de arquivo, que foram montadas de forma a dar luz a certos acontecimentos históricos que influenciaram de forma direta ou indireta na vida dos indígenas.

“A montagem cria outra deriva e faz desfilar imagens-clichê que condensam uma época: a construção da Trans-Amazônica e de hidroelétricas, eventos urbanos de massa, áreas de mineração (como Serra Pelada), numa sucessão de vistas aéreas que, como monumentos kitsch à Jean Manzon, oferecem um contexto e uma marca cronológica (a do período da ditadura militar até os anos 1980).” (XAVIER, 2008, p.14).

Além dessas questões que abordam esse símbolo dentro do imaginário público, podemos destacar também certas passagens em que essas diferenças culturais existem em um âmbito privado. Por exemplo, o documentário aborda a estranheza e curiosidade das pessoas da vila ao encontrarem pela primeira vez Carapiru, completamente nu, perambulando ao redor de suas casas. A obra trata em um primeiro momento desse acontecimento através de uma encenação desse primeiro encontro e depois parte para o relato oral, buscando compreender esse encontro por meio da rememoração individual dos habitantes, utilizando também de fotografias da época.

Análise do filme *Serras da desordem*:

A fim de compreender a ficcionalização da memória na obra, entendemos como chave para análise o uso de diferentes recursos formais que permite o trânsito pelas diferentes possibilidades de rememoração. Como forma de classificação formal recorreremos ao crítico Bill Nichols (NICHOLS, 2010), a fim de contemplar as possíveis linhas que distinguem os documentários e fazem emergir características próprias de cada subgênero do documentário.

Assim, na primeira cena de *Serras da desordem* somos apresentados, sem nenhuma contextualização, ao personagem principal: Carapiru. Essa primeira cena se assemelha a um documentário protótipo, assim como *Nanook - o esquimó*, que possui uma narrativa de cunho representacional, que visa colocar em foco características culturais que o personagem está realizando. Dessa forma, completamente despido, o homem faz uma fogueira, sem contar com nenhum recurso tecnológico para executar a ação, Carapiru usa

as técnicas de sua cultura para fazê-la. Já nessa primeira cena, a duração dos planos e a falta de contextualização da personagem proporciona uma imersão do espectador na obra e promove o espaço necessário para que ele produza uma fabulação sobre a “realidade” apresentada.

Já com a fogueira acesa, Carapiru deita sobre algumas folhas e nesse momento a câmera se aproxima do personagem constituindo um momento de maior subjetividade e questionamento. Concomitantemente, uma sequência de planos detalhes se sobrepõe à imagem de Carapiru. Imagens do fogo, da aldeia, de elementos da natureza e alguns sinais de violência. Contrariando a estrutura de uma narrativa clássica, esses planos detalhes interrompem a produção de uma unicidade de sentidos e bagunça a causalidade da narrativa. Assim, a sobreposição de imagens que remetem a um fato, que seguindo a lógica causal, deveria estar em um momento posterior, funciona como períodos de lacunas narrativas que proporcionam uma bifurcação da narrativa entre o mundo objetivo e subjetivo. O que permite a visualização e interpretação dos fatos narrados através de diferentes óticas.

Após essa pequena apresentação do personagem principal somos postos a observar um grupo de indígenas que interagem com o ambiente ao seu redor, evidenciando seu estilo de vida e sua rotina. Durante essa sequência todos se comportam como se a câmera não estivesse presente e a narrativa passa a ser guiada aos moldes de um documentário observativo. Os indígenas caminham pela mata, caçam e seguem perambulando até encontrarem um lugar que os agrada e montam, próximo a um rio, um espaço para se abrigar. Assim, constroem “cabanas” com folhas e pedaços de madeira, forram o chão com folhagens para se deitar, esticam redes e acendem uma fogueira. A narrativa se desenrola de forma a acompanhar esse povo, com uma sensação de duração real dos acontecimentos, temos durante essa sequência dezessete minutos de uma narrativa observacional que constrói uma ambientação idílica dessa etnia em um local intocado e sem interferências da civilização branca. Possibilitando que o imaginário individual do espectador acerca do lugar do indígena no território nacional seja acionado e que essa temática seja trabalhada ao longo da narrativa.

Contudo, esse ideário é interrompido pela passagem do trem: um símbolo de desenvolvimento para a civilização branca e uma ameaça aos indígenas. A imagem do trem invade a tela e por quase dois minutos observamos os vagões que cruzam uma área de reserva indígena. A partir de então somos postos a observar uma outra população e

cultura, através de imagens dos vagões de passageiros, somos convidados a observar a fisionomia dos ocupantes, que, por vezes, revelam a presença da câmera ao olhar e sorrir enquanto são gravados. Por meio de planos detalhes, são denunciadas características de alguns passageiros: armas de fogo, chapéu e cinto de fazendeiro, como forma de guiar o olhar do espectador.

Por meio do que Nichols entende como um documentário performático, que faz uso do subjetivo e do sensível a fim de representar um acontecimento, temos um período de encenação do ataque à aldeia dos guajás. Em planos detalhes apresenta os fazendeiros, suas armas e vestimentas, enquanto se preparam para a invasão. Os fazendeiros chegam destruindo a aldeia com tiros e perseguições e, assim, acompanhamos a fuga de Carapiru. O uso desse recurso dialoga de forma direta com as noções de ficcionalização da memória expressas por Rancière. A escolha por uma abordagem que explora a subjetividade e utiliza de recursos típicos da ficção a fim de compreender o dado real permite uma maior liberdade de construção de uma história livre para atribuir e combinar significados, criando uma narrativa que amplia as experiências sensoriais.

Em um outro momento, ainda através da encenação, buscando dar luz aos sentimentos e sensações que são acionados por essa memória, somos apresentados ao primeiro encontro entre Carapiru e os moradores da vila que o acolheu. Essa sequência reflete um claro conflito cultural, que marca um primeiro contato conturbado e recheado de estranhamentos de ambas as partes. Carapiru, completamente despido, se aproxima da vila, com intuito de caçar um dos animais criados pelos moradores. Incomodados com essa “invasão” e sem compreender sua falta de vestimentas, seu modo de agir e até mesmo sua língua, os moradores vão atrás de Carapiru, recolhem seus pertences e levam-no para a vila. O interessante do uso da encenação neste momento é que, ao mesmo tempo em que Carapiru e os moradores da vila encenam sua própria realidade, o documentário registra sua encenação. Então, o documentado não é primordialmente aquilo que representam diante da câmera, mas a realidade da própria representação de si mesmos.

Durante as imagens desse reencontro, que só ocorreu devido aos esforços de Tonacci, podemos dizer que se tratam de cenas classificadas como um documentário participativo (NICHOLS,2010), ou seja, em que a representação de uma realidade se dá por meio de um agente ativo, privilegiando situações que não ocorreriam sem a presença da câmera ou do documentarista. Dentro desse contexto, é dada a oportunidade de Carapiru se expressar verbalmente. Como em uma entrevista, Carapiru está posicionado de frente para

a câmera, contudo, suas falas não são traduzidas e sua postura diante do registro difere do que estamos acostumados a ver. Esse período de suspensão e fabulação para o espectador causa simultaneamente uma aproximação, pois é o único momento da narrativa em que Carapiru se dirige a câmera, mas também um distanciamento, pois ele se porta de forma estranha, como quem não reconhece esse objeto como interlocutor. Entendemos essa passagem como um dos momentos mais emblemáticos e polissêmicos da obra. Essa cena abre espaço para a possibilidade da memória de Carapiru ser narrada pelo próprio personagem, contudo, não conseguimos compreendê-lo, o que promove uma ampliação da capacidade polissêmica da obra, enquanto denuncia e coloca em perspectiva a distância cultural entre nós.

Já no final da obra, quando Carapiru retorna para seu povo, é utilizado a tradicional voz over. Utiliza-se do áudio de reportagens de jornais da época associado, majoritariamente, com imagens do Carapiru voltando para a aldeia após a gravação de *Serras da desordem*. Dessa forma, a justaposição de uma narração do passado com um registro do presente, amplia sua capacidade polissêmica. As operações entre os sons e as imagens estão constantemente se relacionando por meio de associações e disjunções, que dão ritmo e ampliam o sentido do fato narrado, uma vez que permite com que o espectador se debruce sobre um fato do passado através de um olhar do presente, sempre recuperando as reflexões e projeções realizadas ao longo da obra acerca da pessoa indígena.

Além disso, em alguns momentos pontuais, essas narrações de jornais da época são dispostas com som e imagem sincronizados. Esses momentos retomam a questão social e política que se desenvolve nas entrelinhas da trama. Ao utilizar da reportagem percebemos como a história do Carapiru estava sendo contada por esses repórteres através de um olhar branco e colonizador, que designou sentimentos, emoções e ideais em Carapiru a partir de uma imagem estereotipada do indígena.

Por fim, Tonacci aparece no documentário em um momento de metalinguagem. Para finalizar *Serras da desordem* somos expostos ao processo de produção da primeira cena da obra. Carapiru caminha, segurando algumas ferramentas, em direção a Tonacci, que começa a detalhar como ele deseja que o indígena se comporte durante essa cena. Esses registros da produção do próprio documentário retomam o espaço de fabulação inicial que foi dado ao espectador, transformando-o em um grande questionamento acerca do que foi pensado naquele primeiro momento. Ao utilizar da metalinguagem para revelar o processo de gravação da obra e, dessa forma, desmistificar um momento idílico

construído no início da obra, o diretor permite e até mesmo incentiva que o espectador duvide e questione tudo o que foi dado para ele ao longo da história.

Assim, com a imagem de Carapiru, contando uma história de forma entusiasmada para a câmera, tratando-a como seu interlocutor e fazendo gestos e encenações que possibilitam um direcionamento do nosso pensamento acerca do que ele está falando, o documentário chega ao fim.

Considerações finais:

Após debruçar-nos sobre essas questões torna-se possível compreender que *Serras da desordem* promove por meio do elo entre os recursos formais e as diferentes formas de rememoração uma história que constrói por meio de blocos narrativos um “sistema” de ações representadas. Assim, essa ficcionalização da memória que articula os fatos presentes na história de uma maneira que visa ampliar seus sentidos e promover um espaço que permite, e até mesmo incentiva, o espectador a alcançar uma relação mais rica com as imagens, encontrando novas leituras e produzindo suas próprias significações.

Concomitantemente a essa rememoração e reencenação da trajetória de Carapiru, o documentário aos poucos trabalha nas entrelinhas, por meio de uma monumentalização da figura de Carapiru, uma reflexão política e social acerca da pessoa indígena no Brasil. Apesar de em certos momentos a obra promover um certo direcionamento do olhar por meio das associações propostas entre os blocos narrativos, a sequência final de planos, que revelam uma produção pensada, idealizada e ensaiada por meio da ótica de um homem branco, acaba promovendo um questionamento do suposto caminho traçado pela narrativa, colocando o espectador em uma posição de questionar as associações feitas e até mesmo suas próprias reflexões, criando assim um documentário polissêmico.

REFERÊNCIAS

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

LE GOFF, Jacques. *História e memória*. Tradução Bernardo Leitão, Editora da UNICAMP, 1990

NICHOLS, Bill. *Introdução ao documentário*. Tradução: Mônica Saddy Martins. Campinas, SP; Papérus, 2005, - (Coleção Campo Imagético)

POLLAK, Michael. Memória e identidade social. Estudos Históricos, Rio de Janeiro, Vol.5, n10, 1992, p.200-212

RANCIERE, Jacques. A ficção documental e a ficção de memória. Arte e Ensaios, Revista do PPGAV/UFRJ, N.21, dezembro 2010

RANCIERE, Jacques. O trabalho das imagens: conversações com Andrea Soto Calderón. Tradução Ângela Marques, Editora Chão da Feira

SERRAS DA DESORDEM. Direção: Andrea Tonacci, Brasil: 2006. 135min