

DESORDENS DA MEMÓRIA: AS FRONTEIRAS ENTRE A FICÇÃO E A REALIDADE - ANÁLISE FÍLMICA DE “SERRAS DA DESORDEM” DO CINEASTA ANDREA TONACCI¹

Hélio Moreira da Costa Junior²

Resumo

Análise fílmica da obra de Andrea Tonacci intitulada Serras da desordem, produzido em 2006, uma ficção baseada em fatos reais da vida de Carapiru, índio Awa-Guajá. O roteiro é de Andrea Tonacci com a colaboração de Sydney Ferreira Possuelo e Wellington Gomes Figueiredo.

Palavras-chaves: Cinema, documentário, análise-fílmica, história do Brasil

Abstract

Filmic analysis of the movie of Andrea Tonacci entitled Serras da desordem, produced in 2006, a fiction based on real facts from the life of Carapirú indium-Awa Guajá. The screenplay is by Andrea Tonacci collaboration with Sydney and Wellington Possuelo Ferreira Gomes Figueiredo.

Keywords: Cinema, documentary, filmic-analysis, history of Brasil

“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”. (Andrea Tonacci, in CAETANO, 2008, p. 102)

A guisa de introdução

Em 1974, Jorge Bodanzky e Orlando Senna produziram o filme que marcou uma geração: *Iracema: uma transa amazônica*, que transgredia as fronteiras entre a ficção e o documentário. O impacto foi grande, não somente por esta característica, mas por tocar em um tema delicado: a questão do desenvolvimento econômico e as consequências para a região amazônica. Isto tudo no auge do regime ditatorial que vivia nosso país.

¹ Área de conhecimento: Narrativas Audiovisuais

² Professor mestre da Universidade Federal do Acre (Ufac) na Área de História e doutorando em História Social pela USP

Em 2006, Andrea Tonacci produziu o filme *Serras da desordem*, que continha em sua fórmula os mesmos ingredientes: um documentário-ficcional ou uma ficção-documental: as fronteiras nesta obra são tão líquidas quanto na obra de Bodansky e Senna e outro elemento de ligação é a temática envolvendo a complexa relação do homem com outro.

Neste trabalho proponho a análise do filme *Serras da desordem* de Andrea Tonacci, filme que também transita a tênue fronteira ficcional-documental. Porém devemos ter a clareza que esta análise estará submetida a alguns limites, conforme alerta Vanoye:

A análise fílmica não é um fim em si. É uma prática que procede de um pedido, o qual se situa num contexto (institucional). Esse contexto, porém, é variável e disso resultam evidentemente demandas também eminentemente variáveis. Hoje em dia, a análise fílmica é, por vezes, requisitada por instituições escolares e universitárias (exames de final de curso), concursos (CAPES, licenciatura etc.) ou pesquisas (teses de mestrados, teses relativas a filmes, diretores, questões cinematográficas). Pode igualmente proceder de solicitações procedentes de outras instituições: imprensa escrita ou audiovisual (crítica, estudo de filmes de diretores), edição (livro sobre o cinema), cinema (constituição de documentação de apresentação de filmes ou conjunto de filmes, trailers et.). A análise de filme geralmente dá lugar a uma produção escrita, mas também pode conduzir a uma produção audiovisual ou mista (fita que apresenta análises de sequências, fragmentos acompanhados de comentários, montagem de cenas ou de planos característicos etc.). (VANOYE, 1994, p. 9).

Compreendida esta situação, delimitaremos este trabalho a analisar a película de Tonacci a partir das referências disponíveis: a película fílmica e obras, artigos e livros que trataram desta obra cinematográfica. Entre tais obras cabe destacar o livro *Serras da Desordem*, organizado por Daniel Caetano. Nesta obra encontramos os escritos de Ismail Xavier no artigo: “As artimanhas do fogo, para além do encanto e do mistério”; Luís Alberto Rocha Melo, discorrendo acerca do “Lugar das imagens”; Clarice Cohn nos remete a “Reflexões sobre Serras da Desordem”; Já Rodrigo de Oliveira propõe a reflexão a partir do artigo: Um outro cinema para uma outra humanidade e por fim Daniel Caetano com “Entre o caos e a desordem” e uma entrevista com o diretor Andrea Tonacci. Outros artigos serão também consultados entres estes vale o destaque para a entrevista cedida a Revista *Contra campo* 70 entre outros.

Documentário-ficcional ou uma ficção-documental: a desordem das fronteiras

“Todo filme é um documentário” é o que afirma Bill Nichols (2007: 26), “Mesmo a mais extravagante das ficções evidencia a cultura que a produziu e reproduz a aparência das pessoas que fazem parte dela”, continua ele. “Na verdade, poderíamos dizer que existem dois filmes: (1) documentários de satisfação de desejos e (2) documentários de representação social. Cada tipo conta uma história, mas essas histórias, ou narrativas, são de espécies diferentes.”

Em *Serras da Desordem*, as fronteiras propostas por Nichols são demolidas. No transcorrer do filme de Tonacci perdemos a noção de qual o território estamos trilhando: se a satisfação dos desejos (ficção) ou a representação social (não-ficção) e são as palavras do próprio diretor de Serras... que demolem tais fronteiras, quando em entrevista cedida a Daniel Caetano (CAETANO, 2008, p. 110-113), ele explica como e porque pensou fazer este filme:

Bem, isso acontece em 1993. O Sydney tinha em mente a ideia de fazer um livro com as histórias que ele conhecia e as que ele tinha vivido, histórias pessoais, dos estados d'alma dele. E algumas vezes a gente sentou desse jeito, com um gravadorzinho, num parque em Brasília, sempre que eu ia lá. Aí ele ficava contando as histórias e eu ia transcrevendo, dava uma consertada na narrativa, mas com a intenção de fazer um livro dele. Isso não chegou até o fim porque em dado momento ele contou a história do Carapiru. E foi num momento... Bem, aí já vou falar de um lado que é interpretação, que explica a coisa de um lado *psico-qualquer-coisa...* (grifo nosso) Porque na verdade nesse momento eu estava longe da minha família, estava me separando da minha mulher e sem ver meus filhos. Enfim, era um momento complicado, uma separação dolorida, uma daquelas coisas em que a gente sai de um mundo. É claro que hoje eu sei que está tudo aí, são pessoas que eu vejo sempre, amo e tudo mais. Mas 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. Naquela altura eu já sabia o que tinha vindo depois – que dez anos depois ele reencontraria um filho. Perdeu a família, mas reencontrou um filho, então tinha essa dimensão de perda – que tem a ver com o índio, com esse Outro isolado, esse homem só, que não tem a mão na roda do mundo, [...]. E essa história me pega, porque ela tem esse lado da perda e ao mesmo tempo da esperança de algo melhor no futuro. Então foram essas 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. Então a minha pretensão foi nesse sentido – pretensão, ilusão, seja o que for (CAETANO, 2008, p. 110-113).

A pretensão citada por Tonacci toma forma em um filme que não se submete a paradigmas dóceis. Sua fusão entre realidade e ficção não deixa alternativas ao espectador que não seja a de trilhar um caminho desconhecido.

Tonacci não facilita, não dá pistas fáceis, temos que ser obstinados e não nos perdemos na sua temporalidade não linear, (com) fundir sonho, devaneios e os labirintos da memória. Uma pergunta surge: será isso “real”?

Já na abertura do filme *Serras da Desordem*, durante a apresentação dos créditos, somos envolvidos pela tensão, profusão e confusão de sentidos: o som ao fundo do que parece ser uma máquina, uma locomotiva talvez (mais adiante isso fica claro). Finalizado os créditos, o silêncio retorna. Os novos sons são os da floresta. Em preto e branco, surge um índio em uma mata. Em um plano aberto, observamos como um *voyeur* a cena. Não sabemos (ainda) de quem se trata, mas desconfiamos: deve ser Carapirú. Este encosta suas armas (lanças e flechas) em uma palheira. Nas mãos carrega o que parece ser pedaços de paus. Volta-se, coça ligeiramente a costa. Em silêncio. Caminha um pouco, ultrapassa um pequeno obstáculo - um pequeno tronco caído -, abaixa-se, recolhe um pedaço de pau que estava no chão, repassa novamente por cima do pequeno tronco caído ao chão e agacha-se. Pega outro pedaço de tronco e começa a batê-lo contra o tronco caído a sua frente. Com três fortes pancadas quebra-o, parece ser essa sua intenção. Ao juntar os pedaços de paus, para nós, os *voyeurs*, tudo começa a fazer sentido: produzir fogo é sua intenção. Terminada a tarefa, o índio levanta-se. Ao fundo escutamos um estrondo, dois estrondos. Ele não parece se incomodar. Continua sua rotina. Quebras galhos de uma palheira forra o chão a frente da fogueira recém-acessa. Assopra-a para mantê-la acesa. O índio volta até a palheira, quebras mais galhos, retoma a fogueira. Percebemos sua preocupação em mantê-la acesa. Finalmente parece dormir. Toda essa cena, em preto e branco e os ruídos de fundos são do próprio índio. Porém, tudo começa a ficar confuso. Escutamos conversas, e a imagem ganha cores. Surge um grupo de índios, risos e conversas, contudo não compreendemos sua fala, somos convidados a tentar desvendar, tentar entender o outro em seu território, em sua dimensão.

A situação caótica que experimentamos é parte integrante de *Serras da desordem*. As fronteiras são movediças e como afirma Ismail Xavier (XAVIER, 2008, p. 12):

O filme rabisca um leque de ações que nos afastam do personagem. Este vai retornar, mas não antes de longo intervalo preenchido por interrogações e releituras bem próprias ao cinema-processo de Tonacci. Flaherty sai de cena e dá lugar a uma colagem de fragmentos da história do documentário e gêneros correlatos (docudrama, cinema conceitual, evocação irônica de retóricas da publicidade e da reportagem, cinemaverdade). A mistura de estilos, a alternância de espaços e a ausência de coordenadas convidam a um diálogo entre filme e espectador que desafia, desconcerta, criando aquele senso de deriva já presente desde *Bang-bang* (1970). Afinal, do que se trata?

Essa mistura de estilos que cita Xavier é própria da oniricidade, não podemos perder de vista que o cinema, seja em sua concepção ficcional ou não-ficcional, flerta descaradamente com o inconsciente, com o sonho e o delírio, onde o termo “onírico”, neste caso, refere-se ao conceito sugerido por Machado (MACHADO, 1997, p. 41):

[...] quando Freud explica o sonho como um cenário composto de imagens, no qual se narra uma história do desejo e dos interditos em relação aos quais aquele se mascara, não é de cinema que ele está falando? E quando invoca mecanismos psíquicos como a projeção e identificação, a semelhança com o vocabulário cinematográfico será apenas metafórico? O espectador, prostrado diante da tela em estado de abandono e submotricidade, reduzido a um grande olho que se reconhece na tela-espelho qual Narciso na água, não reproduz uma situação primordial que pertence a psicanálise? O olhar é elemento constitutivo da pulsão escópica que atua tanto no sujeito quanto no cinema. [...] (MACHADO, 1997, p. 41).

Nesse jogo de profusões, Tonacci não deixa dúvidas quanto ao que deseja: “É, no *Serras* não tem essa, não tem conversa, eu estou narrando o filme, a câmera esta na minha mão, é meu olhar sobre o mundo” (CAETANO, 2008, p. 128).

Trata-se de sua interpretação, de sua leitura. O filme de Andrea Tonacci narra, em síntese, a trajetória de Carapirú, índio Awá-Guajá, que teve sua tribo dizimada por pistoleiros. Carapirú escapa do massacre, e vaga durante dez anos, saindo da Reserva Biológica do Gurupi, situada no Oeste maranhense, próxima ao município de Carutapera, a 570 km da capital, São Luiz do Maranhão e é encontrado pelo sertanista Sydney Possuelo, quando convivia com uma família em Santa Luzia, sertão da Bahia, a 2000 km de distância do local onde ocorreu o massacre. Levado para Brasília, Carapirú torna-se manchete nacional e centro da polêmica entre antropólogos e linguistas quanto à sua origem e identidade. Sua identificação como integrante da tribo Awá-Guajá ocorre a partir do encontro casual com Tiramukõn, um jovem intérprete, supostamente órfão, de 18 anos, resgatado dos maus tratos de um fazendeiro 10 anos antes. O que parece improvável surpreende a todos: Carapirú e Tiramukõn reconhecem-se como pai e filho, sobreviventes do massacre de 1977, e ambos acreditavam, mutuamente, mortos. Filho e

pai são levados para o posto e aldeia indígena onde vive com a família, mas a vida na nova comunidade não agrada Carapirú, este se sente distanciado, longe de sua vida nômade. O filme mostra também a chegada de Carapirú a Brasília, e o retorno ao habitat natural. Paralelamente, cenas ilustram os acontecimentos ocorridos no país na década em que Carapirú enfrentava sua jornada solitária.

Em se tratando de uma obra de autor, conhecer um pouco da trajetória do diretor pode ser importante para entender a sua obra:

Andrea Tonacci possui uma carreira sob diversos aspectos singular. Aveso a concessões, preferiu manter a integridade das propostas de vanguarda que endossou nos anos 60, sacrificando sua inserção no mercado. Seu primeiro longa, *Bang-bang*, teve boa repercussão a crítica. Sua filmografia dirigiu-se mais para o documentário, gênero no qual realizou principalmente registro de tribos indígenas, destacando-se como pioneiro da introdução do vídeo no Brasil. (RAMOS, 2000, p. 541)

Mas mesmo essa predileção pelo filme documental não facilita o entendimento de sua obra. Para nos situarmos melhor no debate, vale uma pausa para afinarmos o conceito do qual partiremos. Dentre as variadas concepções que podemos ter de documentário, vale destacar três hipóteses a partir da obra *Introdução ao documentário* de Nichols (2007, p. 28-29), pois segundo este:

‘O documentário engaja-se no mundo pela representação, fazendo isso de três maneiras’: [...] os documentários oferecem-nos um retrato ou uma representação reconhecível do mundo; os documentários também significam ou representam os interesses de outros. [...] e finalmente, os documentários podem representar o mundo da mesma forma que um advogado representa os interesses de um cliente: colocam diante de nós a defesa de um determinado ponto de vista ou uma determinada interpretação das provas.

Em *Serras da Desordem* podemos encontrar as três formas diluídas. Um amálgama que tem como elemento catalisador o desejo de Tonacci. Será a partir desta vontade de contar uma história que, em busca do outro, terminamos por encontrar a nós mesmos. Esta é proposta de Andrea Tonacci. Neste sentido, se o ponto de partida é a memória de Carapirú, esta já não lhe pertence mais.

O próprio diretor admite um *psico-qualquer-coisa* [...] na sua obra. O que ele busca, não é o outro, mas o espelho, a imagem refletida de seu personagem. Não é sem sentido a trajetória do fogo nesta saga, tão bem interpretada por Ismail Xavier. As fases de sua “evolução” a partir de Carapirú na primeira cena acendendo-o, no diálogo ocorrido entre o sertanista Wellington e seu auxiliar Luis Moreira, quando aquele,

lembra-se da intervenção brutal, que “num estalar de dedos” (Xavier in CAETANO, 2008, p. 23) acende o isqueiro:

A gente rompeu aquela história. Quando ele apagou, eu senti que aquele menino murchou, quando você fala, e vem pedir, quando você veio fazer o favor de passar o fogo, eu senti que ele murchou mais um pouquinho. Quando você começa a mostrar que sua tecnologia é mais eficiente do que a que eles têm, talvez você comece a destruir os valores morais, os valores mitológicos, valores religiosos, porque tudo o que aquele pessoal civilizado tem mais eficiente tecnologicamente do que a dos índios. São coisas que servem para a gente refletir um pouco dessa história nossa, dessa nossa vivência, vivência com os índios. Isso foi uma coisa que a gente fez, quantas outras nos fizemos ou deixamos de fazer e depois não teve consequência pra eles? Na vida deles? Na história deles? (Trecho extraído do filme Carapirú)

No encantamento causado a Carapirú pelas chamas do fogão e, por fim, da cena final do jato a turbina inserido de forma brutal.

Apesar de fechar o círculo, quando Carapirú é recebido pelo diretor após caminhar para o mesmo local onde a sua saga teria iniciado, parece-nos claro, mesmo com Carapirú sentindo-se a vontade para, finalmente, falar gesticulando bastante, como se algo ou alguma coisa o tivesse encantado que aquele mundo não caberia mais o seu estilo de existência. Tonacci demonstra seu pessimismo nas cenas de ruptura: o trem, que avança em direção a tela de forma assustadora, nas cenas dos helicópteros sobrevoando a Serra e a mais brutal de todas elas: o jato, que surge como um fantasma e sua sombra encobre, inclusive o próprio Carapirú, que indiferente, continua a falar desmedidamente. E não, entendemos, não temos como entender.

Esta opção de Tonacci, de não traduzir a fala de Carapirú, remete ao fato do não entender o outro, esse desconhecido, que é sempre o alvo dos documentários à Flaherty. Tonacci parece fazer um jogo de espelho. Os Guajá se autodenominam Awá, termo que significa “homem”, “pessoa”, ou “gente”. Em uma fala instigante no interior do trem escutamos: índio é uma outra humanidade!

No que pese a sua intensa participação representando a si mesmo, Carapirú não opina, não interfere, faz apenas o que o diretor lhe pede. A sua história já não é mais sua. Andrea deixa claro sua intenção: não é o outro que se busca, a exemplo de Flaherty, mas a si mesmo.

Referências:

AUMONT, Jacques e MARIE, Michel. **A análise do filme**. 2ª edição, Mímésis, Lisboa, 2004.

CAETANO, Daniel (org.). **Serras da desordem**. - Rio de Janeiro, Beco do Azougue: Sapho, 2008. - (Odeon; 1)

JOLY, Martine. **Introdução à análise da imagem**. Tradução: Marina Appenzeller – Campinas, SP, Papirus, 1996. – (Coleção Ofício de Arte e Forma)

LE GOFF, Jacques. **História e memória**, [et ali]. – 5ª edição. Campinas, SP: Editora Unicamp, 2003

MACHADO, Arlindo. **Pré-Cinema & Pós-Cinema** – Campinas, SP: Papirus, 1997. – (coleção Campos Imagético).

MASCELLI, Joseph V. **Os cinco Cs da cinematografia: técnicas de filmagem**. São Paulo: Summus Editorial, 2010.

NICHOLS, Bill. **Introdução ao documentário**. Campinas, SP: Papirus, 2005. – (Coleção Campo Imagético). 2ª edição (2007).

VANOYE, Francis. **Ensaio sobre a análise fílmica**. Campinas, SP: Papirus, 1994 (Coleção Ofício de arte de forma)

XAVIER, Ismail. **O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência**, 3ª edição – São Paulo – Paz e Terra. 2005.

Filme:

Serras da Desordem

Direção, Roteiro e Produção Executiva: **Andrea Tonacci**

Ficção baseada em fatos reais, com a colaboração de: Sydney Ferreira Possuelo e Wellington Gomes Figueiredo.

O Índio: Carapirú

Filho de Carapirú: Tiramukõn, Benvindo

Carapirú Jovem: Mihathιά

Tiramukõn menino: Magadãn

Velha que carrega o fogo: Amãparãnoim

Sertanistas: Sydney Ferreira Possuelo e Wellington Gomes Figueiredo.

Auxiliar de Sertanista: Luís Moreira Silva

Vaqueiro que hospedou Carapirú: Luiz Aires do Rego

Esposa de Luiz Aires do Rego: Estelita Rosalita dos Santos

Esposa de Sydney Possuelo: Regina Elizabeth de Moraes

Chefe do Posto indígena: João Chaves da Silva