

## **A Estética da Indeterminação nos filmes Serras da Desordem e Filmefobia**

Wislan Everaldo de Oliveira

### **Resumo:**

A partir do visionamento dos filmes *Serras da Desordem*, de Andrea Tonacci e *Filmefobia*, de Kiko Goifman, busca-se discutir os elementos que atravessam tais filmes e os colocam numa fronteira de indeterminação entre a ficção e o documentário contemporâneo brasileiro. Parte-se, portanto, de uma análise de questões como a encenação e a representação em filmes-dispositivo, e também da compreensão do lugar do espectador ante as obras.

**Palavras-chave:** Documentário; Ficção; Encenação; Espectador; Dispositivo.

### **The Indeterminacy's Aesthetics in the movies Serras da Desordem and FilmeFobia**

#### **Abstract:**

From the viewing of the films *Serras da Desordem*, of Andrea Tonacci and *Filmefobia*, of Kiko Goifman, there is a search for discovering the elements which cross both films and put them in an indetermination border between Brazilian's fiction and contemporary documentary. Therefore, it is an analysis of subjects such as the staging and the representation in film-device, and also the comprehension of the audience's place when facing such films.

**Key-words:** Documentary; Fiction; Staging; Audience; Device.

Mais do que evidenciar limites claros entre a instância da ficção e do documentário, alguns filmes do cinema contemporâneo brasileiro parecem sedimentar suas escolhas em um novo lugar onde tais limites sejam indiscerníveis. Esse lugar onde a indeterminação é parte de uma construção estética. Somos partícipes de um jogo, de um dispositivo que nos coloca num lugar de incerteza perante a natureza das imagens que vemos. Até que ponto o que estamos vendo é autêntico ou encenado? As pessoas que observamos são mesmo reais ou estamos diante de uma personagem? E toda a experiência que nos é apresentada na sala escura, trata-se da vida representada ou de uma mera performance?

Tais dispositivos estão sendo aperfeiçoados cada vez mais. Um crescente número de filmes nacionais já apresentam divergências na sua classificação de gênero, partindo de um dispositivo que caminhe na contramão dos efeitos de verdade. Assim, criam-se caminhos obscuros que colocam em cheque a imagem que recebemos como documental ou ficcional.

Tais filmes costumam investir na problematização entre o que é real e o que é encenado, “colocando sob suspeita seus procedimentos ou produzindo suas próprias falsificações e esquivas” (Feldman, 2010, p. 122).

Para ilustrar essa tendência crescente no panorama do cinema contemporâneo brasileiro, partimos para a análise de dois filmes que possuem maneiras interessantes de colocar o espectador nessa zona de incerteza – *Filmefobia* (2008) e *Serras da Desordem* (2006), de Kiko Goifman e Andrea Tonacci, respectivamente. São filmes que possuem caminhos bastante peculiares de conduzir suas narrativas e suscitar dúvidas na imagem que vemos. Ora se aproximam, ora se afastam quanto às suas questões estéticas. No entanto, a ideia de colocá-los juntos nesse bloco de discussão parece bastante desafiadora e elucidativa para as tensões e efeitos por eles produzidos.

Em *Serras da Desordem* podemos observar a trajetória do índio Carapiru, sobrevivente de um massacre de fazendeiros que dizimou sua tribo em 1978, da etnia awá-guajá. A partir desse episódio, o índio perambula por 10 anos, até ser encontrado por uma família de camponeses há uma distância de mais de 2000 km de onde se localizava sua aldeia. A amizade entre o índio e os camponeses é estabelecida mesmo em detrimento do idioma – o índio não fala português. Carapirú é, então, levado para Brasília por membros da FUNAI. A dificuldade de se comunicar com o índio fez com que fosse solicitada a presença de um intérprete, também índio e de mesma etnia. Nessa ocasião, descobre-se que o índio era remanescente da tribo Guajá, e o mais surpreendente, ambos se reconhecem como pai e filho.

Em *Filmefobia* podemos observar um tipo de filme que se encaixa no que entendemos hoje por filmes-dispositivo. O crítico Jean-Claude Bernadet interpreta um diretor de um falso documentário cuja premissa é que apenas uma imagem é verdadeira, qual seja a de um fóbico diante de sua fobia. Partindo dessa tese, podemos observar uma série de engenhocas dantescas que parecem saídas da franquía Jogos Mortais, criadas especialmente para expor as pessoas aos seus objetos de fobia. O filme de Jean-Claude nunca chega a nós, espectadores. O que assistimos no cinema é uma espécie de *making of* fictício, deste documentário também fictício, dirigido por Kiko Goifman, personagem e diretor.

### **A Representação, a Encenação e a Reencenação**

Ambos os filmes desse estudo possuem caminhos que apontam para um lugar de invenção, de imaginação, de ficção dentro do território do real. Migliorin (2010, p. 20) cita

sabidamente Jean Rouch para evidenciar essa natureza do documentário que não pode vilipendiar instâncias da fabulação – “fazendo de conta, ficamos mais perto da realidade”. Essa realidade surge através da cena, de acontecimentos que não querem dissimular a realidade, nem copiá-la. Ao encenar o que já é conhecido, o que já é cotidiano, abre-se espaço para novas possibilidades de contato com a realidade, uma nova percepção do real.

A história de Carapiru já era bastante completa e estruturada narrativamente, com todas as suas causas, consequências, cronologia, surpresas... Além disso, a trajetória do índio desterrado já era bastante conhecida devido a grande repercussão que ganhou dos dispositivos midiáticos. A história possui outras versões de linguagem que o cinema poderia facilmente se apropriar para construir um roteiro bem clássico e um filme sem muitas experimentações de linguagem. Não foi esse o caminho tomado por Andrea Tonacci.

Para reconstruir a trajetória do índio Carapiru, Tonacci conta com o aporte do próprio índio, refazendo a trajetória desde o massacre na antiga aldeia até o momento em que ele reencontra o filho e retorna a sua tribo. Os outros personagens do filme são reais, pessoas que de alguma forma atravessaram a jornada do índio. Nesse sentido, poderíamos dizer que esse momento de reencenação de fatos de outrora são parte do que dá ao filme seu viés ficcional. Eis que a máxima de Rouch acima citada ecoa novamente. Até que ponto o que é reencenado foge da esfera do real?

No filme, percebe-se que a *mise-en-scène* sofre influências, direta e indiretamente, do tempo atual e do tempo cronológico dos fatos narrados. Por exemplo, o massacre é uma reencenação do passado. O Brasil mostrado nos 10 anos em que o índio perambula pelo planalto central é uma ficção muito maior que a presente no filme. Carapiru quando chega à Bahia é um fato contemporâneo, trata-se de seu cotidiano. É um reencontro e um retorno com o passado, quando os fatos aconteceram. Assim, *Serras da Desordem* tem momentos espontâneos que são atualidade e momentos encenados. Existe um jogo no filme que se refere ao tempo, pois existem momentos mais próximos ou mais distantes de sua encenação.

Em *Filmefobia*, estamos diante de uma obra de ficção que, entretanto, trabalha com fóbicos reais, atores fóbicos e atores que incorporam fobias alheias. Ao mesmo tempo, figuras como o próprio diretor Kiko Goifman e o então ator protagonista, Jean-Claude Bernadet aparecem no filme como personagens que também serão expostos aos seus pavores. Ambos são fóbicos reais. O filme se constrói em cima dessas encenações, em situações simuladas ou não.

Migliorin (2010, p. 15), ao discorrer sobre o risco do real trabalhado por Comolli, aponta para o fato do documentário “se fazer sob o risco das imagens, com ou sem roteiro ou dispositivos, sozinho ou com outros corpos; as imagens têm a potência de se desdobrarem em mundos desconhecidos, irredutíveis à programação”. Apesar de estarmos trabalhando com a instância fabuladora de *Filmefobia*, fica evidente que há cenas onde o encontro fobia e fóbico transborda os limites de qualquer distinção de gênero narrativo. No filme, essa questão da potência das imagens é posta em cheque em vários momentos. Ora, a preocupação que move o filme é o caráter verdadeiro da imagem que surge do medo. Nesse sentido, tal caráter é discutido dentro do documentário fictício do personagem Jean-Claude, por exemplo, na cena em que José Mojica Marins (Zé do Caixão) é convidado para julgar a veracidade das imagens.

Em *Filmefobia*, trabalha-se constantemente nesse âmbito da encenação e representação numa busca por uma imagem que dê conta do sentimento de verdade almejado por Jean-Claude. Cria-se um ambiente onde se abre espaços para uma representação de um fóbico fictício, para uma encenação de um ator fóbico e ao mesmo tempo, onde fóbicos estarão diante de seus medos, num espaço onde nos perdemos em uma reação emotiva. Ficamos indefesos diante de uma representação da emoção que se possa chamar de verdadeira e de uma performance excessiva na auto-fabulação.

Esse é o lugar de incerteza, de indeterminação, onde somos colocados por esses dois filmes. O mesmo lugar onde eles encontram suas potencialidades. Cabe ressaltar aqui o lugar da performance como um gesto que se constrói a partir das relações estabelecidas entre diretor, filme e personagem. Nesse sentido, podemos dizer que em ambos os filmes é muito sintomática e sóbria essa performatividade voltada para uma câmera e um diretor que nem sempre se mostra.

Existe uma consciência que inevitavelmente se forma diante do encontro proposto pela cena. Mariana Baltar (2010, p. 232), no tocante ao documentário contemporâneo, revela que:

O encontro proposto pelo documentário – a “convocação” ao sujeito se constituir como personagem de uma narrativa – compele os atores sociais a realizarem *performances* de si, de sua interioridade, de seu “eu”, recontando, para isso, histórias de sua vida privada, donde se depreendem seus múltiplos papéis sociais.

Assim, Carapiru reencena no presente os mesmos momentos que viveu no passado, mas com o inevitável choque da atualidade e os gestos que surgem desse encontro. Não somente referente ao índio, mas sua interação com os outros que atravessaram seu caminho de alguma forma. O desmaio, o grito, a esquiva surgem, em *Filmefobia*, de um encontro

proposto pelo filme, e que na medida em que pode ser encenado por alguns personagens, não deixam de existir como resquícios de emoções já conhecidas por outros.

Nesse sentido, podemos compreender *Serras da Desordem* e *Filmefobia* dentro do que Ilana Feldman (2010, p. 122) vai explicar como filmes biopolíticos.

Quando a privacidade se torna publicidade, quando a experiência se torna jogo e a vida se torna performance, estamos diante de um investimento biopolítico na vida, em sua força plástica, modulável e inesgotável, continuamente destinada a ser capturada e escapar, a se adequar e resistir, a ser otimizada e fracassar.

São postos em cena, em ambos os filmes, tensões e acontecimentos que, independentemente do grau de veracidade e de fabulação, dizem respeito à esfera da vida. Abre-se a possibilidade de encenações da memória e da intimidade. Com isso, não se pode deixar de lado as questões do sujeito como ator social, sua posição não apenas como indivíduo, mas como membro representativo de uma sociedade, diante da câmera. A sobriedade ou o excesso de sua auto-fabulação são parte das projeções que o mesmo faz a partir de questões morais e culturais, onde não apenas interfere o que o indivíduo pensa de si mesmo, mas o que ele acha que seu comportamento diante da câmera irá provocar em quem assiste, nos membros de sua comunidade.

Desse modo, podemos pensar a encenação em *Filmefobia* e *Serras da Desordem* sob mais de um aspecto. Quando estamos diante de um território onde há a lógica da publicitação da vida privada, num dispositivo filmico dito biopolítico, seremos constantemente lançados num lugar de indeterminação. Considerando as representações de emoções, bem como a performatividade diante da câmera, com ou sem excesso de fabulação, ainda sim, estamos diante desse momento de imaginação no território do real.

O início de *Serras da Desordem* mostra um índio sozinho na floresta, preparando uma fogueira. O tempo da cena é longo, pois trata-se de mostrar uma operação lenta, silenciosa, um saber erigido e conservado em função de práticas e discursos de um grupo. Nos trinta minutos iniciais, vemos a aldeia, os índios nas redes, as crianças brincando e outras atividades que se desenrolam “independente” da câmera; a *mise-en-scène* revela a cumplicidade do cineasta com o grupo, o não constrangimento em participar do jogo teatral que é proposto, a dimensão lúdica da encenação coletiva (FRANÇA, p. 65).

Não apenas os índios, mas os personagens em *Filmefobia* são indivíduos que possuem memória que serão reconfiguradas e encenadas. Trata-se de uma situação forjada que dispara um impulso verdadeiro, que pode ser ou não intensificado pelo indivíduo ou pelo efeito-câmera.

## O Lugar do Espectador

Costumou-se associar o cinema documentário a um lugar de representação verdadeira do real, de objetividade e transparência naquilo que vemos e aceitamos como um retrato do mundo, colocando o espectador num lugar onde questionar a natureza daquilo que se vê não tem muito sentido. Entretanto, conforme versa Andréa França (p. 65).

Desde suas origens, com Robert Flaherty, mas também com Dziga Vertov (*O homem com a câmera*, de 1929), o pensamento e a reflexão sobre o campo do documentário não parou mais de se debater entre as noções de verdade e mentira, autenticidade e ficção, realidade e mise-en-scène.

A partir de toda a discussão que surge por meio da problematização do real, o lugar do espectador diante da obra, que já vinha sendo pensado por teóricos, críticos e cineastas, ganha um destaque maior. O olhar que contempla uma obra de ficção não é o mesmo que se defronta numa obra documental. Outras relações que foram surgindo entre o cinema e o mundo, levando-se em conta diversos fatores, como as subjetivações envolvidas no processo de criação, por exemplo, tiraram o espectador do lugar convencional que esse costumava habitar.

Tanto em *Filmefobia* quanto em *Serras da Desordem*, estamos diante de exemplos de filmes que esteticamente se apoiam na retirada do espectador desse lugar confortável, onde tudo é muito claro e inteligível. Tais filmes se alicerçam num lugar incerto, indeterminado, não apenas no que concerne à natureza da imagem, mas nas questões que restam inacabadas mesmo após o filme. A potência desses filmes reside justamente nesse lugar de falta.

Com relação a *Serras da Desordem*, é preciso entender que as potencialidades capazes de destilar incertezas estão, dentre outros aspectos, associadas a um importante recurso estético utilizado pelo diretor – a utilização de imagens de arquivo. Quando o diretor elabora uma elipse capaz de dar conta dos 10 anos em que o índio vaga desterrado, ele o faz por meio de recortes de arquivo de um Brasil que nos é mostrado sob várias indicações de desenvolvimento em meio à passagem de tempo. Entretanto, Tonacci não monta esse material com o didatismo que seria suposto nessa situação. Em meio a vários recortes de caráter documental e jornalístico, ele insere uma cena de ficção do filme *Iracema – uma transa amazônica* (1974), de Jorge Bodanzky e Orlando Senna. Com isso, Tonacci não apenas tira o espectador do lugar de mero *voyeur*, como os obriga a “pensar o papel e a função da imagem no cinema documentário e ainda quais são os vínculos, entre o tempo histórico e as imagens, consolidados por este cinema” (FRANÇA, 2008, p. 2).

Por uma sintonia de imagem e situação, que é esse percurso na realidade brasileira, tem uma cena do filme deles no meio da sequência de madeiras sendo derrubadas – tanto que é a única imagem de um filme de ficção que entra no meio de imagens de documentário (...) E ela passa como parte da narrativa – é ela que dá, para quem vê cinema e reconhece, aquela sensação de que tudo é uma ficção, em meio a um monte de imagens jornalísticas montadas para ter um certo significado de tempo e de transformação, de violência... (Andrea Tonacci em entrevista a Daniel Caetano, 2008).

Essa construção narrativa revela uma forte dimensão crítica. O espectador é impelido a uma tomada de posição diante do que assiste. Não cabe mais sustentar uma postura que simplesmente aceita e reproduz tudo o que vê, sem questionar. Ainda que se possam identificar as imagens dos *inserts* presentes no filme, não nos cabe uma atitude letárgica diante das mesmas. Somos levados a pensá-las como gestos, como construção de sentido e discussão, decodificando as questões que se inserem na narrativa. Essa participação surge justamente das zonas de incerteza.

Por isso, a experiência do espectador está diretamente relacionada com a construção estética do filme, que se desdobra dessas lacunas de significado. As imagens de arquivo são usadas para interpelar o espectador construindo vias de pensamento e associações, ainda que não se chegue a uma conclusão precisa do que se vê. É desse lugar incerto, vago, que brotam as forças dessas imagens, sua constante capacidade de se ressignificar e se transformar em outra coisa.

As imagens de arquivo presentes em *Serras da Desordem*, pois, ganham novo uso, não sendo meramente ilustrativas, didáticas, tal como é comum nos documentários tradicionais e nos discursos midiáticos.

As imagens e informações de *Serras da Desordem* não são dadas aos seus espectadores gratuitamente, sem esforço; são materiais que o interpelam, que o envolvem em uma rede que mistura saber e não-saber – e que nunca abandona essa tensão –, que obrigam a criar novas vias particulares de pensamentos e associações. Assim, Tonacci se mantém distanciado do regime midiático ou documental tradicional que entrega ao seu espectador discursos prontos, didatismos, com os quais nunca podemos fazer muita coisa (CATHARINO, 2012, p. 3).

Não existem explicações que situam o espectador diante do que se vê. Não há cartelas explicativas. Somos colocados num lugar de indeterminação onde nos perdemos na tentativa de julgar o que seria real, o que seria fabulação. “*Serras da Desordem* é, neste sentido, um filme que, entre outras características, adverte o espectador ao lhe mostrar que o real pode ser mitologizado assim como o mítico pode engendrar fortes efeitos de realidade” (FRANÇA, p. 3).

Assim como em *Serras da Desordem*, *Filmefobia* também faz parte dessa produção audiovisual contemporânea que chacoalha o espectador desse lugar habitual de consumidor de imagens desprovidas de ambiguidades. Estamos diante de outra estética, mas que da mesma forma instaura no espectador a dúvida, principal matéria-prima dessas imagens que se articulam em meio a elipses e reticências.

Como já mencionado acima, *Filmefobia* é bastante representativo dessa produção audiovisual de filmes que possuem o dispositivo como agente viabilizador de sua narrativa. O dispositivo é parte integrante do filme e elemento capaz de fazer com que os fatos almejados pelo diretor possam acontecer. Para que se tenha a cena desejada, o dispositivo precisa funcionar corretamente. Nesse sentido, podemos pensar os dispositivos presentes em *Filmefobia*, a partir do exposto por PEREIRA (2011, p. 100):

O making of, o medo, a fabulação, o corpo são partes temáticas e imagéticas do dispositivo que compõe *Filmefobia*. No entanto, o dispositivo se faz ativar e desativar por um elemento que congrega todas essas partes temáticas em si, que atua como imagem-síntese desse dispositivo, sendo ele próprio o dispositivo que faz com que haja filme: Jean-Claude Bernadet ou só Jean-Claude, como queiram.

Jean-Claude, com o mesmo nome no filme, é um personagem que dirige o documentário que busca captar uma imagem verdadeira de um fóbico ante a sua fobia. Ator e personagem se confundem em vários momentos. No filme, assim como na vida real, Jean-Claude é HIV positivo e tem sérios problemas de visão. Fóbico na vida real, Jean-Claude tem escotofobia (medo de escuro), o estudioso de cinema é também exposto a sua fobia ao entrar num poço escuro que estava fechado há tempos.

Assim como Jean-Claude, o diretor Kiko Goifman também é personagem do filme ao mesmo tempo em que é responsável pela captação das imagens que darão origem ao *making of* do documentário fictício. Goifman, que também é fóbico, é colocado mais de uma vez diante de sua aversão a sangue. Conforme afirma o diretor, “escolhi para mim um papel fácil, eu só tinha que desmaiar”.

Assim como o dispositivo que opera no limite, que encontra suas potencialidades no aspecto paradoxal das imagens, o espectador também é posto no limite. Onde se vê impelido a duvidar constantemente, onde não se é mais permitida uma atitude impassível diante do que se vê. “Filmefobia é assim uma espécie de filme-jogo-ensaio, de um filme dentro do filme, em que as imagens vão se desdobrando a partir de autoficções” (FELDMAN, 2010, p.127).

De uma forma suave, a câmera passeia por entre personagens reais e fictícios, situações criadas e situações vividas. Há no filme uma dimensão de autofabulação

sempre presente, uma adoção da cena em todos os momentos, além da hibridação entre ficção e documentário, uma mescla entre as potências estéticas da indeterminação (PEREIRA, 2011, p. 94).

Desse modo, o espectador que espera uma experiência imersiva dentro de uma ficção, acaba entrando num jogo labiríntico, onde se perde em meio ao controle e descontrole que surge do dispositivo de Goifman. Onde perdemos a dimensão do que é externo ou interno ao filme. Onde não sabemos o que é encenação, reencenação ou performance. A única certeza que fica é o fato de estarmos presenciado uma zona extremamente íntima, onde o objeto de trabalho é o próprio corpo das pessoas, com suas possibilidades limitadas. A certeza é a de que não importa o que seja real ou ficção, mas a verdade que brota dessa imagem.

### **Considerações Finais**

O trabalho de Andrea Tonacci é o de tornar visível um gesto encoberto, um pedaço da realidade que pode ser reapresentado, revivido. É tornar visível não para ilustrar didaticamente um fato acontecido, mas para por em imagem. É imprimir na tela não só uma reflexão sobre o mundo, mas uma reflexão sobre a imagem cinematográfica e como ela se insere nesse mundo.

E quando o diretor usa imagens de arquivo no filme, ele o faz também se desvencilhando dessa estrutura cristalizada de mera ilustração, tão caro para os documentários clássicos de cunho jornalístico. O que vemos são imagens que ganham dimensão de memória, seja ela histórica, social ou pessoal. Imagens que pulsam na medida em que forçam, interpelam o espectador a legendá-las, ainda que não seja possível. Porque a grande questão estética do filme de Tonacci é justamente trabalhar o campo da memória histórica enquanto fabulação.

Ao reencenar, reconstituir, teatralizar o extermínio da aldeia guajá, a itinerância de Carapiru, o encontro com a família de camponeses e com o sertanista, o filme cria uma imagem liberada do passado e do tempo cronológico, uma imagem que permite a realização de uma memória dinâmica e aberta para o novo, apontando para um pode ser no interior de um isso foi e, ao mesmo tempo, reiterando um isso foi que permanece. Repetir os crimes e os traumas da História como um modo de os reapresentar para que o inominável saia dos trilhos da história e possa permanecer, sempre, não como fato consumado e petrificado na história, mas como ‘um pode ser’, incompleto e fragmentado. Trata-se de rememoração, catarse, restituição (FRANÇA, p. 9).

Assim como representar uma imagem de memória histórica nacional não é, para Andrea Tonacci, um trabalho livre de tensões e incertezas, representar o indígena também não o é. “Trata-se, a partir da entrada em cena de Carapiru, de realizar uma escrita da dor e da morte sobre um corpo sem história. Resíduos do índio” (FRANÇA, p. 72). O índio de Tonacci

não tem memória, tribo, aldeia, e tampouco voz. Eis uma das forças propulsoras do filme no sentido de deslocar o espectador de seu lugar de conforto – o fato de nunca sabermos o que realmente se passa com Carapiru, que nos deixa em constante deriva ao resumir tudo na frase “É bom”.

A história de Carapiru transcende a representação dele mesmo, bem como a representação do outro de classe. Não se trata, em *Serras da Desordem*, de fazer esse percurso histórico que se resume nas figuras do colonizador *versus* colonizado. É uma construção acima de tudo ficcional, medida pela experiência do índio, que serve como gatilho para uma abordagem humana mais genérica do homem inserido no mundo em que vive. Uma experiência que é de Carapiru, de Tonacci e de nós, pessoas e espectadores, conforme esclarece o diretor em entrevista - “Nesse filme, faço a minha leitura: 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” (FRANÇA, p. 68).

Não é apenas a história em si do índio que interessa a Tonacci. Como ele mesmo afirma em entrevista, a história já possui uma característica dramática e narrativa bastante completa. O que interessa ao diretor é a crítica social, é o homem no mundo, na cultura, na sociedade. O índio é apenas um alter-ego.

Nesse sentido, apenas representar a história do índio, por mais inusitada e potente dramaticamente que ela seja, seria apenas uma repetição de fatos que já vinham sendo abordados por outros veículos de comunicação. O que não impede Tonacci de se apropriar de imagens usadas por tais veículos, como por exemplo, trechos da matéria exibida sobre o índio no Globo Repórter, carregadas de apelo melodramático e retratando o índio como um ser exótico. A abordagem de Tonacci é outra. Sua construção estética não necessita dessa matriz de excesso, ao contrário, o que presenciamos é algo mais próximo de um gesto sensível. Pois, assim como a construção da memória parte de nossos afetos e expectativas diante do futuro, podemos reafirmar aqui que o filme de Tonacci é acima de uma representação documental acerca do indígena, uma representação do homem e das suas relações cotidianas diante do mundo.

A memória que perpassa todo o projeto de *Filmefobia* é algo que encontra fundamento no próprio filme. Ora, se o objetivo do filme é encontrar a imagem verdadeira partindo da premissa de que um fóbico diante de sua fobia é capaz imprimir na tela tal imagem, nada mais

significativo do que se ter um registro, um *making of* dessa busca que acompanha todo o processo de filmagens.

A questão é que *Filmefobia* já nasce acompanhado de um processo outro, paralelo às filmagens, um blog em que é feito um diário de filmagens. Esse processo de registrar acontecimentos das filmagens e do processo é parte de uma preocupação de que nada se perca no meio do caminho. Conforme elucida Pereira (2011, p. 62):

Em *Filmefobia*, há toda uma relação entre as fobias e o que os fóbicos pensavam serem os gatilhos para os seus medos. O diário de campo de *Filmefobia*, narrado por Hilton Lacerda, traz ainda essa necessidade de memória do autor em relação aos fatos que se sucedem durante a realização das filmagens, uma necessidade de não deixar os acontecimentos se perderem, caírem no esquecimento.

Dado interessante é que, a partir dessa prática de registro de memória de filmagens em hipertextos, tais diários acabam ganhando também, status de obra de arte. As notas sobre a realização das cenas, informações de bastidores e curiosidades em geral, acabam compondo um importante espaço para se discutir o processo de criação, e pensar não apenas no filme como obra acabada, mas algo que se encontra em constante transformação.

Ao falarmos do processo de criação como um processo sógnico (em termos peirceanos) estamos falando do inacabamento intrínseco a todos os processos, em outras palavras, o inacabamento que olha para todos os objetos de nosso interesse – seja uma fotografia, uma escultura ou um artigo científico – como uma possível versão daquilo que pode vir a ser ainda modificado. (SALES e CARDOSO, 2007).

O contato com os materiais de processo, tais como esses diários *on line* de *Filmefobia*, são fundamentais para compreender os percursos sensíveis para se chegar até a obra de arte que nos é apresentada. Dessa forma, podemos entender esses diários tanto de forma autônoma, assumindo a forma de processo como obra, como também entendê-los como parte integrante da obra final, metodologia indispensável que revela as evidências da criação, ou seja, a obra como processo.

Através desses diários, o espectador entra em contato com outra experiência que não seja o filme em si. O espectador passa a estabelecer novas relações com o filme, reafirmando o caráter de inacabamento da obra.

Há uma espécie de mutualismo entre os diários e os filmes, em que um renova o outro, e por sua vez ambos são renovados pelo espectador/leitor que tem acesso ao filme ou aos hipertextos ou a ambas as obras. E a cada novo contato essa obra vai sendo renovada, vai ressignificando-se para o espectador, mas sem nunca chegar a um significado derradeiro, sem nunca exaurir as suas possibilidades. (PEREIRA, p.57)

Dessa forma, o filme e os diários podem ser entendidos como experiências isoladas, na medida em que o espectador pode tomar conhecimento de apenas um, por exemplo. Entretanto, ao tomar contato com os dois, o espectador passa a construir conexões que ressignificam a obra. Somado a isso, está o fato de cada espectador ser tocado de uma forma singular pelo filme, ou seja, a obra nunca restará acabada, está em constante processo de sentido.

Entender *Serras da Desordem e Filmefobia* como processos de criação que possuem caminhos que ora se aproximam, ora se distanciam completamente, é extremamente relevante para compreender o atual momento da produção contemporânea nacional. Tais filmes possuem não apenas a possibilidade de imaginação nos territórios do real, mas de entender o mundo em que vivemos a partir do processo de fabulação. Essa produção que não se contenta mais em nos entregar discursos prontos, mas que nos instiga a questionar, e muitas vezes, nos deixam sem certeza alguma. Trata-se, pois, de uma produção que encontra sua pulsão justamente na ausência. Não é o que o filme apresenta que nos fascina, mas o que nele falta.

### Referências Bibliográficas

CATHARINO, R. F. Serras da Desordem: o arquivo enquanto fabulação histórica. *IX POSCOM*, Seminário dos Alunos de Pós-Graduação em Comunicação Social da PUC-Rio, nov. 2012. Disponível em: <<http://pucposcom-rj.com.br/wp-content/uploads/2012/12/7-Renata-Fonseca-Catharino.pdf>>. Acesso em: 07 mai. de 2013.

FELDMAN, Ilana. A indeterminação sob suspeita no cinema brasileiro contemporâneo: os distintos casos de Filmefobia e Pan-cinema permanente. *Revista Galáxia*, São Paulo, n. 20, p. 121-133, dez. 2010.

FRANÇA, Andréa. Serras da Desordem e 500 Almas: resíduos de rostos, de gestos. *Periferia*, 2009. Disponível em: <<http://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/periferia/article/view/3420/2346>>. Acesso em: 07 mai. 2013.

\_\_\_\_\_. O Cinema entre a Memória e o Documental. *Intexto*, Porto Alegre: UFRGS, v. 2, n. 19, p. 1-14, jul./dez, 2008. Disponível em: <<http://seer.ufrgs.br/intexto/article/view/7999>>. Acesso em: 07 mai. 2013.

MIGLIORIN, Cezar (org.). **Ensaio no real**. Rio de Janeiro : Beco do azougue, 2010.

PEREIRA, G. C. O dispositivo e seus processos: análise dos filmes 33 e filmefobia e seus diários de campo. *Repositório Institucional UFC*, 2011. Disponível em: <[http://www.repositorio.ufc.br:8080/ri/bitstream/123456789/700/1/2011\\_Dis\\_GCPereira.pdf](http://www.repositorio.ufc.br:8080/ri/bitstream/123456789/700/1/2011_Dis_GCPereira.pdf)>. Acesso em: 07 mai. 2013.

SALLES, C. A.; CARDOSO, D. R. Crítica Genética em expansão. *Revista Ciência e Cultura*, vol 59, n1. São Paulo, jan/mar 2007. Disponível em: <<http://goo.gl/uasTB>>. Acesso em: 07 mai. 2013.

**Entrevistas** | TONACCI, A.; AMARAL, C. [2008]. Entrevista concedida ao site [www.revistapupila.com](http://www.revistapupila.com). Disponível em: <<http://www.youtube.com/watch?v=NrwQCPUIWfY>>; <<http://www.youtube.com/watch?v=R4LhfeciNQ>> e <[http://www.youtube.com/watch?v=Tf\\_6\\_jEOtk](http://www.youtube.com/watch?v=Tf_6_jEOtk)>. Acesso em: 07 mai. 2013.

**Site** | Filmefobia. Blog – Diário de Filmagem. Disponível em: <<http://filmefobia.blog.uol.com.br/>>.

Wislan Esmeraldo de Oliveira

Graduando do curso de Cinema e Audiovisual da Universidade Federal do Ceará (UFC). Realizou essa pesquisa sobre as fronteiras entre o cinema documentário e a ficção, como bolsista da FUNCAP, sob a orientação do professor Dr. Marcelo Dídimo. Email: wislanesmeraldo@gmail.com.