

UNIVERSIDADE FEDERAL DE JUIZ DE FORA
FACULDADE DE COMUNICAÇÃO
RÁDIO, TV E INTERNET

Luísa Neves Martinelli Vidal

Encenação ficcionalizante da memória no cinema documental: Relato de experiência com
a encenação documental em “Paju”

Juiz de Fora
2025

Luísa Neves Martinelli Vidal

Encenação ficcionalizante da memória no cinema documental: Relato de experiência com a encenação documental em “Paju”

Trabalho de Conclusão de Curso do curso de Rádio, TV e Internet da Universidade Federal de Juiz de Fora como requisito parcial para a obtenção do título de Bacharel em Rádio, TV e Internet.

Professor Orientador: Prof. Dr. Nilson Assunção Alvarenga

Juiz de Fora
2025

Ficha catalográfica elaborada através do programa de geração automática da Biblioteca Universitária da UFJF, com os dados fornecidos pelo(a) autor(a)

VIDAL, LUISA.

Encenação ficcionalizante da memória no cinema documental :
Relato de experiência com a encenação documental em "Paju" /
LUISA VIDAL. -- 2025.
56 f.

Orientador: Nilson Alvarenga

Trabalho de Conclusão de Curso (graduação) - Universidade
Federal de Juiz de Fora, Faculdade de Comunicação Social, 2025.

1. Ficção da memória. 2. Encenação. 3. Autoficção . 4.
Documentário. I. Alvarenga, Nilson , orient. II. Título.

Agradecimentos

Agradeço imensamente aos meus pais e minha família, que sempre me apoiaram em meus estudos, se propuseram a participar ativamente de trabalhos da faculdade e ao longo de toda a graduação fizeram o possível para que eu concretizasse todos os meus sonhos. Agradeço em especial a minha mãe, Alessandra, e minha irmã, Marina, pelo apoio diário em casa, por estarem presentes nos momentos difíceis e serem a base que me permite realizar cada um dos meus desejos. Ao meu namorado, Gabriel da Silva, agradeço por seu companheirismo e por sempre acreditar em mim, sua participação em incontáveis trabalhos da faculdade foi fundamental para a minha graduação. Às minhas amigas de escola, que me acompanham em cada fase há 11 anos, deixo aqui meus agradecimentos, em especial para Júlia Oliveira, Julia Assis e Ana Clara Macedo. Minha trajetória na graduação foi marcada por boas amizades que caminharam ao meu lado ao longo de todo o curso, em especial devo citar e agradecer: Elias, João Pedro Fagundes, João Pedro Rezende, Laís Machado, Luiza Ratto, Yan Florentino.

Costumo dizer que sem o PET FACOM minha graduação não seria tão rica e esperançosa. Meu ingresso no final do primeiro período e permanência até a defesa do TCC é prova de como esse grupo teve parte fundamental na minha formação em Rádio, Tv e Internet. A possibilidade de unir a prática, tão presente neste curso, com momentos profundos de reflexões teóricas ampliou meu campo de visão. Além disso, foi neste grupo que trabalhei pela primeira vez com a Nina Camurça, que se tornou uma grande amiga e parceira de trabalho, me despeço da graduação com um caminho profissional promissor e traçado junto de uma grande parceira.

Por fim, agradeço a todos os professores da FACOM e aos colaboradores da sala 115. Agradeço aqui ao meu orientador, Nilson Alvarenga, por me acompanhar na pesquisa desde minha entrada no Pet Facom. Foram anos de estudos, aperfeiçoamento e trocas que me proporcionaram desenvolver esse trabalho.

RESUMO

O presente trabalho visa elaborar reflexões acerca de uma encenação ficcionalizante, por meio da associação dos conceitos de ficcionalização da memória e encenação no documentário, buscando diálogos e complementos em temas relacionados como memória, *mise-en-scène* e autoficção. A partir dessa trajetória teórica será analisada a obra *Serras da desordem* (Tonacci: 2006) como um meio de aprofundar e amadurecer os conceitos, para, enfim, realizar um relato de uma experiência prática sobre o curta *Paju* (Camurça: 2024), resultado do Trabalho de Conclusão de Curso da Nina Camurça, que contou com a participação ativa da autora, como produtora e diretora de fotografia.

Palavras-chave: Ficção da Memória; Encenação; Autoficção; Documentário

ABSTRACT

The present work aims to elaborate reflections on a fictionalized staging, through the association of the concepts of fictionalized memory and staging in documentary, seeking dialogues and complements on related themes such as memory, mise-en-scène and autofiction. Based on this theoretical trajectory, the work *Serras da dados* (Tonacci: 2006) will be analyzed as a means of deepening and maturing the concepts, to ultimately report on a practical experience about the short film *Paju* (Camurça: 2024), the result of Nina Camurça's Course Completion Work, which included the active participation of the author, as producer and director of photography.

Palavras-chave: Memory Fiction; Encenação; Autofiction; Documentary.

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO	09
2 MEMÓRIA	12
2.1 Memória e coletividade	12
2.2 Ficcionalização da memória	16
2.3 Autoficção	20
3. O DOCUMENTÁRIO E A CENA DOCUMENTAL	25
3.1 A encenação documental	26
3.2 A cena e a distribuição de lugares	30

4 APROFUNDANDO OS CONCEITOS: ANÁLISE DE SERRAS DA DESORDEM	35
4.1 A polissemia na obra	35
4.2 Encenação ficcionalizante	39
5 RELATO DE EXPERIÊNCIA PRÁTICA EM PAJU	45
4.1 Pré produção	45
4.2 Gravações	48
5.2 Montagem	50
6 CONSIDERAÇÕES FINAIS	52
REFERÊNCIAS	54

1. INTRODUÇÃO

O estudo da memória, em especial quando retratada em documentários, começou ainda no início da minha graduação. Ao final do primeiro período da faculdade ingressei no PET FACOM, Programa de Educação Tutorial, que me apresentou a pesquisa. Desse modo, iniciei produzindo artigos com a orientação do professor Nilson Alvarenga, mantendo uma mesma linha teórica e aprofundando em conceitos a cada objeto. O artigo “Polissemia e monumentalização: a ficção da memória em Serras da desordem” foi um primeiro passo em direção a esta monografia. Neste estudo, comecei a analisar meu objeto compreendendo-o à luz dos conceitos desenvolvidos por Jacques Rancière. Em um segundo momento, ainda com o mesmo objeto, que possui profundidade e diferentes possibilidades de ser trabalhado, tomei como base o caminho traçado no artigo anterior para aprofundar o olhar sobre a obra,

compreendendo agora os momentos de encenação, que foram elaborados no artigo “Encenação ficcionalizante da memória na obra Serras da desordem”.

Essas produções iniciais contribuíram para um amadurecimento que me levou a esta monografia, em que mergulho em algumas obras de Rancière, acionando conceitos como o de ficcionalização da memória, partilha do sensível e dissenso, que formam aqui a base do nosso olhar. A fim de introduzir algumas outras perspectivas para complementar essa análise trabalhamos ao longo dos capítulos com alguns outros teóricos, a fim de elaborar reflexões sobre temas específicos, como: memória, autoficção, encenação e mise-en-scène.

A proposta desse trabalho é elaborar reflexões e caminhos teóricos possíveis visando aliar os conceitos de ficcionalização da memória à prática da encenação no documentário, utilizando a análise de cenas do filme “Serras da desordem” (Tonacci: 2006) com intuito de aprofundar-nos no tema e definir uma base teórica sólida que será aplicada e repensada em um relato final sobre um experimento prático. A graduada Nina Camurça em seu trabalho de Conclusão de Curso, orientada pelo Professor Nilson Alvarenga, desenvolveu uma monografia que resultou em um braço prático: a obra *Paju*¹ (Camurça: 2024). Como participei da produção e realização do filme, que busca colocar em prática diversos conceitos que dialogam com a minha linha de pesquisa, decidimos que a elaboração de um relato reflexivo, desenvolvido à luz das teorias aqui elaboradas, seria uma boa possibilidade de aproximar a teoria e prática.

¹ Obra disponível no link:

<https://drive.google.com/file/d/1KRXQ1o5kZIHUjBLJoNBGzzcU9hl5HdBu/view?usp=drivesdk>

Assim, em confluência com as demandas do curso de Rádio, Tv e Internet que, além de proporcionar aos estudantes uma reflexão teórica, incentiva e proporciona realizações práticas. Buscamos desenvolver um trabalho teórico e reflexivo que utiliza de uma experiência de campo, do qual a autora participa ativamente como diretora de fotografia e produtora, para aprofundar um debate acadêmico que está em voga na atualidade.

O primeiro capítulo teórico deste trabalho dedica-se, em um primeiro momento, à estabelecer a conceituação de memória que será aqui utilizada, tomando como base suas interlocuções com as ciências humanas e ocupando-se fortemente da memória coletiva e das suas reverberações no âmbito individual. A fim de traçar esse percurso teórico serão acionados Le Goff (1990), que propõe paralelos entre a história e memória, propondo uma

sistematização das formas de memória, tomando como base os cinco períodos que Leroi Gourhan divide a memória, e, em seguida, buscando compreender como elas se relacionam com a história. E Michael Pollak (1992) que, em seu artigo *Memória e Identidade Social*, propõe compreender a memória como um fenômeno social e coletivo. Ressaltando que todos estes conceitos são mobilizados como apoio para a compreensão e para o diálogo com as reflexões de Jacques Rancière (2010).

Em um desdobramento deste capítulo vamos abordar a ficcionalização da memória, acionando conceitos-chaves trabalhados por Jacques Rancière (2010) e que servirão de base e direcionamento do olhar teórico aqui proposto. E, por fim, trabalharemos a autoficção a partir do livro "Ensaio sobre a autoficção", de Jovita Noronha, com enfoque no texto do crítico Philippe Lejeune, tema que dialoga fortemente com as questões de memória e oferece uma nova perspectiva que será aqui trabalhada de forma conjunta com o conceito de ficcionalização da memória cunhado por Rancière.

Já no segundo capítulo teórico serão abordadas questões mais sistemáticas e classificatórias acerca do gênero documental. A fim de um primeiro olhar sobre o documentário será acionado o crítico de cinema americano Bill Nichols em seu texto "Introdução ao documentário" (Nichols, 2010), que delineia possibilidades de classificações formais para os diferentes subgêneros do documentário. Como um contraponto e complemento a essa ideia inicial, temos Comolli (2008), que aponta as questões próprias do "risco do real" que está presente em obras documentais e salienta que muitas vezes o próprio objeto necessita de uma abordagem fluida de representação. Chegamos então em conceitos centrais para as questões tratadas neste trabalho: Comolli (2008), inicia os diálogos acerca da *mise-en-scène* e a fim de dar prosseguimento nessas questões, conectamos Fernão Ramos (2012), tornando possível traçar uma relação entre o sujeito-da-câmera, a câmera e o sujeito filmado, entendendo as influências da *mise-en-scène* e da *auto mise-en-scène* na tomada. Como um desdobramento dessas questões e a fim de encaminhar para um fechamento da reflexão teórica surge a necessidade de acionar novamente o filósofo Rancière a fim de explicitar as noções de cena que serão trabalhadas de forma complementar aos conceitos elaborados anteriormente.

No capítulo seguinte propomos uma análise da obra *Serras da desordem* (Tonacci:2006), a partir da perspectiva abordada por Rancière e trabalhada nesta monografia, que leva em conta produções artísticas dentro do modelo do Regime Estético das Artes, não é possível dissociar questões técnicas da obra de questões temáticas. Nesse sentido, será proposto aqui uma análise que se desenvolve a partir de um comentário acerca da forma e

conteúdo da obra, que trabalham conjuntamente sob essa perspectiva teórica. Dentro dessa perspectiva, esse capítulo tem como intuito aprofundar e consolidar os conceitos trabalhados a fim de guiar o relato da experiência prática que será desenvolvido no capítulo seguinte sobre a obra *Paju* (Camurça: 2024).

2. MEMÓRIA

A fim de iniciar a jornada teórica que será abordada nesta monografia, o primeiro capítulo teórico trata da memória, com ênfase, em um primeiro momento, em sua conceituação, que será aqui abordada principalmente sob a ótica apresentada por Le Goff (1990). Nesse sentido, a memória será abordada dentro da perspectiva das ciências humanas, com ênfase na história e na antropologia, e com particular atenção à memória coletiva e suas reverberações no plano individual, sendo entendida de maneira ampla, não apenas como um processo cognitivo ligado à inteligência, mas como a base sobre a qual os vestígios dos fatos são ordenados e reinterpretados ao longo do tempo.

Este capítulo visa, portanto, não apenas explorar a complexidade do conceito de memória, mas também destacar como ela se entrelaça com os processos de construção da

identidade e com as relações sociais, culturais e políticas que a moldam ao longo do tempo. Compreender essas relações é fundamental para aprofundar nos conceitos de ficcionalização da memória, desenvolvido pelo filósofo Jacques Rancière, e as reflexões acerca da autoficção a partir do livro "Ensaio sobre a autoficção", de Jovita Noronha.

2.1 Memória e coletividade

Ao abordarmos a ideia de memória, a partir do que Le Goff (1990) apresenta em seu livro *História e Memória*, é crucial pontuar que, segundo o autor, esse conceito se desenvolveu de forma nebulosa ao longo do tempo e possui contribuições das diferentes áreas do saber. A presente monografia irá abordar a memória tal como ela surge nas ciências humanas, tomando como base a história e a antropologia, ocupando-se fortemente da memória coletiva e das suas reverberações no âmbito individual. Nesse sentido, a memória é entendida nessa obra em sentido lato, sendo não apenas uma propriedade da inteligência, mas a base sob a qual ocorrem os processos de ordenação e concatenação dos vestígios dos fatos, sem deixar de colocar luz as releituras desses vestígios.

Ao analisarmos *a priori*, a partir dos estudos de Michael Pollak (1992), a memória pode parecer um fenômeno estritamente individual, mas nos anos de 1920 e 1930, Maurice Halbwachs já havia destacado que a memória deveria ser entendida sobretudo como um fenômeno social, que é construído coletivamente e passível de flutuações e transformações constantes. A partir disso podemos elencar os elementos constitutivos da memória como os acontecimentos vividos pessoalmente pelo indivíduo. Em segundo lugar, tem-se o que Pollak (1992) nomeia como acontecimentos “vividos por tabela”, que são os acontecimentos vivenciados pelo grupo ou coletividade à qual a pessoa se sente pertencente. Esses acontecimentos nem sempre foram vividos pessoalmente, contudo tomam uma importância tão grande no imaginário social que é quase impossível saber se participou ou não.

Para além desses elementos, é importante ressaltar as pessoas ou personagens que estão presentes na memória, podendo aplicar o mesmo esquema visto anteriormente: as personagens realmente encontradas, as personagens indiretas ou por tabela e as personagens que não necessariamente pertencem ao espaço-tempo da pessoa. E também os lugares: existem os lugares de memória, que estão particularmente atrelados a uma lembrança, podendo se materializar no ambiente individual ou coletivo.

Ao analisarmos todos os elementos que constituem a memória fica evidente sua característica mutável e flutuante que ocorre em função do momento em que ela é articulada,

por quem e em que ela está sendo expressa. Isso ocorre no âmbito individual, que se materializa de forma consciente e inconsciente, ou seja, o que a memória individual grava, recalca, relembra ou exclui é resultado de um trabalho de organização, e se estende à memória coletiva, ainda que essa seja bem organizada e estruturada. As datas oficiais e as rememorações do passado ocorrem por meio de um grande jogo de poder, se estruturando do ponto de vista político. A memória nacional, por exemplo, constitui-se como uma luta política e objeto de disputa para determinar os acontecimentos que serão gravados na memória de um povo. Assim, a memória e a história de uma nação são constituídas não do que existiu no passado, mas de tudo o que sobreviveu à passagem do tempo e à escolha dos historiadores. Portanto, a *memória é uma construção seletiva*.

Adentrando o caráter coletivo e histórico da memória, Goff (1990) propõe dividi-la em cinco fases, que auxiliam a sistematizar e compreender a evolução dessa relação ao longo do tempo, além de evidenciar as formas que se construíram ao longo da história como as melhores e mais confiáveis para materializar e transmitir a memória. A primeira e quiçá a mais antiga forma de memória é aquela usada pelos povos sem escrita, a chamada memória étnica, que se materializa no imaginário como o mito de origem, que dá contornos a etnias e famílias, sendo usualmente personificadas em pessoas idosas, que possuem esse papel de transmitir através de uma “reconstrução generativa” a memória do seu povo.

Historicamente, Goff (1990) se depara com a evolução da memória oral para a escrita, da pré história à antiguidade. A escrita permite a memória coletiva a se destringir em outras duas formas de memória: a comemoração de um acontecimento memorável que se inscreve nas sociedades modernas por meio de marcos e datas importantes e na presença de documentos escritos, que permite a memorização e o registro de fatos e dados, mas também uma maior manipulação e reordenação dos escritos. Foi nessa época que começaram a surgir as instituições da memória, ou seja, museus, bibliotecas e arquivos.

Com o desenvolvimento das sociedades ocidentais e o crescimento da influência do cristianismo, a próxima fase da memória, chamada por Goff (1990) como memória medieval, foi marcada por uma certa cristianização da memória, dividindo a memória coletiva em: uma *memória litúrgica*, que gira em torno de si mesma; uma *memória laica*, de fraca penetração cronológica; o desenvolvimento da *memória dos mortos*, incluindo aqui majoritariamente os santos; e principalmente os *tratados de memória*, que aparecem como o grande traço da transformação da memória nessa fase. A recordação é a base da fé cristã, uma vez que são as ações divinas de salvação ocorridas no passado, aliadas às tradições do livro sagrado, a base para a fé e a religiosidade. Assim, o ensino cristão é memória e o culto cristão comemoração,

sendo estas incorporadas na memória coletiva e nos documentos, como calendários e rememoradas e comemoradas anualmente ao longo da história.

A memória ocidental é marcada pelo surgimento da imprensa como revolução da memória que agora se emancipa da tradição e difusão oral e ganha materialidade nos livros e textos que, além de condensar as memórias coletivas, externaliza a memória. A criação de dicionários e enciclopédias marcam a evolução da memória exterior ao sujeito, aliado a implementação de documentos que registram a memória e a história de uma nação, o uso de datas comemorativas que auxiliam a rememorar um fato histórico de grande importância, a busca por monumentos que representam a cultura local. Nesse sentido, deve-se destacar nessa época duas manifestações coletivas que emergem:

Entre as manifestações importantes ou significativas da memória coletiva, encontra-se o aparecimento, no século XIX e no início do século XX, de dois fenômenos. O primeiro, em seguida a Primeira Guerra Mundial, é a construção de monumentos aos mortos [...]. O segundo é a fotografia, que revoluciona a memória: multiplica-a e democratiza-a, dá-lhe uma precisão e uma verdade visuais nunca antes atingidas, permitindo assim guardar a memória do tempo e da evolução cronológica. (Le Goff: 1990, p. 401-402)

Vale-se ressaltar aqui como um marco para a memória coletiva a fotografia. Por mais que desenhos, pinturas, esculturas e diferentes formas de artes já foram exploradas ao longo do tempo como forma de materializar uma imagem e ilustrar uma memória, a fotografia aparece como uma ferramenta precisa de registrar uma imagem e que possibilita a diferentes pessoas o acesso a essa forma de memória.

Segundo Goff (1990), fotografar as suas crianças é *fazer-se historiógrafo* da sua infância e criar um legado do que eles foram. O álbum de família, nesse sentido, exprime a verdade da recordação social. A fotografia, segundo Susan Sontag (Sontag, 1997), pode ser vista como uma forma de consumo de eventos e experiências, sejam aquelas vivenciadas ou não pelo indivíduo. Assim, através da fotografia cada vez mais experiências de eventos distintos são compartilhadas com um número maior de pessoas, extrapolando a lógica de consumo e permitindo a aquisição de informação. Nesse sentido, quando algo é fotografado torna-se parte de um sistema de informação, seja em um arquivo de família, ou em um estudo meteorológico. Nesse sentido, a noção de produção de memória a um nível individual,

esbarrando com o coletivo, se difunde e ganha espaço na modernidade, aumentando as interlocuções entre o público e o privado.

Com a contemporaneidade a evolução das tecnologias permitiram mais um grande avanço na memória, de acordo com Le Goff (1990). O surgimento do computador evoca uma memória estável, duradoura e veloz, que se difere das imperfeições e impermanências típicas da memória humana, possibilita a expansão da memória a partir dos bancos de dados e democratiza a participação na construção social da memória. Portanto, a partir desse panorama histórico da memória é possível identificar, segundo Goff (1990) a memória como um elemento essencial do que se costuma chamar identidade, individual ou coletiva, cuja busca é uma das atividades fundamentais dos indivíduos e das sociedades de hoje.

Uma vez mencionada essa sistematização inicial da memória, Le Goff (2011) busca compreender no próximo capítulo através de quais elementos é fundamentada essa relação da memória com a história. Segundo Le Goff, a história pode ser entendida como forma científica da memória coletiva, que se materializa e sobrevive ao tempo através de documentos, escolha dos historiadores, ou de monumentos, herança do passado. Enquanto os documentos são entendidos como uma prova material e concreta para o ocidente, os monumentos são responsáveis por evocar o passado, perpetuando a recordação. É um legado à memória coletiva, podendo também ser interpretado e vivenciado individualmente.

Em consonância, no artigo “Memória e identidade social”, Michael Pollak (Pollak, 1992) aborda a memória como um fenômeno construído social e individualmente, que se desenvolve de modo a criar uma ligação estreita com o sentimento de identidade. Resgatando a obra *Serras da desordem* (Tonacci: 2006), que ainda será analisada na presente monografia, pode-se observar uma certa monumentalização da figura do personagem principal, Carapiru. Ao longo do documentário, 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 o sentimento de identidade dos indígenas e dos homens brancos.

Nesse sentido, a identidade de um grupo se apresenta a partir do sentimento de continuidade e unidade de sua cultura, vivências e sentimento de identificação com seus iguais. Sendo nesse caso a memória como parte fundamental dessa construção da identidade social e individual, uma vez que esse sentimento é refletido na imagem que a pessoa adquire ao longo da vida, reverberando na forma que ela se apresenta para os outros e para si mesma,

e também na sua representação. Nesse sentido, segundo Pollak, a memória de uma pessoa é também herdada, ou seja, sua construção não passa apenas pelas suas experiências de vida, mas do que foi ensinado e repassado por seus iguais, sendo mais um elemento constituinte da sua identidade.

Na experiência prática que posteriormente será analisada, esse elemento se torna evidente ao observar como a relação de Nina Camurça com a aldeia é, em partes, herdada pelas construções de memória produzidas pela sua mãe, Beth. A primeira vez em que Beth, foi à aldeia de Araponga para se apresentar e explicar seu projeto de doutorado em antropologia, Nina ainda estava em sua barriga. Contudo, ao longo das gravações, com a experiência de retornar a essa vivência, Nina não apenas sabia o que havia acontecido, como tinha familiaridade com o fato e falava como se fosse parte ativa daquela história. Nessa perspectiva, pode-se sinalizar dois níveis de memória herdada que foram transmitidas pela Beth, uma fruto da sua experiência individual, como mãe e indivíduo inserido em um novo cotidiano dentro da aldeia e outra produzida a partir da reflexão feita posteriormente como antropóloga para a produção do seu doutorado.

2.2 Ficcionalização da memória e polissemia

No ensaio *A ficção documental: Marker e a ficção da memória*, o filósofo Jacques Rancière (2010) 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* entrelaça diferentes recursos como: o 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, a uma outra trama, delineada por seis cartas endereçadas no presente pelo diretor ao falecido cineasta.

Segundo Rancière (2010), 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. A fim de compreender esse conceito de ficcionalização da memória é necessário debruçar 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 da 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 muito encontrada, por exemplo, no cinema Hollywoodiano é uma herança da tragédia grega, gênero teatral que surgiu na Grécia Antiga, e teve Aristóteles como um grande expoente para a consolidação de uma estrutura narrativa que se perpetuou ao longo dos séculos e encontra-se presente de forma hegemônica na contemporaneidade. Fundamentada no conceito de *mimesis*, ou seja, imitação ou representação da natureza, esse modelo parte de uma estrutura *a priori* que constrói a narrativa. Assim, a partir de um personagem principal, que se apresenta de forma hierarquicamente mais “importante” que os demais, suscita uma série de ações encadeadas causalmente proporcionando um fluxo narrativo linear, que tende ao fechamento da história. Nesse sentido, o espectador é conduzido pela narrativa e consegue prever as próximas ações, imerso em uma trama que o envolve de forma a seguir o caminho traçado e produzir uma unicidade de sentidos, uma vez que lhe é oferecida uma visualização da obra através de uma única lente.

Em contrapartida a essa perspectiva, tem-se o que Rancière (2021) denomina como 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 e mesmo, segundo a perspectiva do autor, até hoje. Segundo ele, o 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. Esse novo regime buscava um modo de ajuizar sobre o mundo sob uma ótica que escapa à finalidade, permitindo, a partir de um juízo estético, desassociar as coisas de seu motivo de existir, articulando-as através de outra ótica. Vale salientar que a palavra estética não está sendo usada para designar a teoria da arte em geral, mas para se referir a um “regime específico de identificação e pensamento das artes” (Rancière, 2021). Dessa forma, a palavra estética é usada, segundo Rancière, “como um modo

de articulação de maneiras de fazer e modos de pensabilidade de suas relações, implicando uma determinada ideia da efetividade do pensamento” (Rancière, 2021)

A partir dessa perspectiva, Rancière (2010) entende o surgimento de um outro modelo narrativo denominado modelo romanesco. Tem-se a construção de uma narrativa em blocos de eventos não necessariamente encadeados causalmente, muitas vezes existindo em meio a uma sequência narrativa momentos de suspensão 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, que propiciam lacunas em que a polissemia emerge na obra. A fabulação se torna um processo de produzir enunciados que ativam um outro imaginário, que confronta o imaginário hegemônico, evidenciando os estereótipos presentes nas representações hierarquizantes. Assim, os eventos e personagens são dispostos de modo que não seja possível extrair da narrativa uma “tese” fundamental, mas interpretações.

Em um primeiro momento, esse modelo esteve presente no modernismo literário em obras como *Crime e castigo* de Dostoiévski e *Germinie Lacerteux*, dos irmãos Goncourt. No artigo *O efeito da realidade e a política da ficção*, Rancière (2010) retoma essas obras e aprofunda suas reflexões acerca dessa nova possibilidade narrativa, nesse sentido, 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 (2010), na interpretação de Roland Barthes do realismo literário do século XIX - responsável por trazer aspectos do real para a narrativa, remetendo 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, em uma narrativa marcada pela 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, como era traduzido em um modelo clássico. “A questão da ficção é antes de tudo uma questão de distribuição de lugares” (Rancière, 2009,p.17). Em uma estrutura hierárquica e representacional a distribuição dos personagens e das esferas de ação estão em detrimento com uma partilha do sensível pré-estabelecida.

Denomino partilha do sensível o sistema de evidências sensíveis que revela, ao mesmo tempo, a existência de

um *comum* e dos recortes que nele definem lugares e partes respectivas. Uma partilha do sensível fixa portanto, ao mesmo tempo, um *comum* partilhado e partes exclusivas. (Rancière, 2009)

A realidade é repartida e marcada por lugares, tempos e atividades que determinam propriamente um *comum*, que conta com a participação de alguns que tomam parte nessa partilha. A estrutura do romance romanesco surge como uma possibilidade de atribuir ações a todos os indivíduos, possuindo como premissa básica e fundamental uma igualdade entre tudo e todos. Dentro desse contexto, torna-se evidente que a verossimilhança tão buscada no modelo tradicional, diz respeito não apenas a um efeito que pode ser esperado de uma causa, mas também do que pode ser esperado de um indivíduo que vive em determinada situação, as percepções e comportamentos atribuídos a ele.

O excesso descritivo e a possibilidade de se valer de momentos de suspensão permite que uma ordem social democrática emergja na obra: “A “insignificância” dos detalhes equivale à sua perfeita igualdade” (Rancière: 2010). Assim, ao desprender-se da ideia de hierarquização de eventos e personagens é possível estabelecer cenas de dissensos, conceito que será abordado posteriormente nesta monografia, possibilitando, por exemplo, uma equivalência de importância e até mesmo de insignificância para a obra.

A ficção cria um tecido sensível novo, no qual sujeitos até então inviabilizados tomam parte e aparecem registrados em uma história comum, contrariando uma hierarquia e afirmando cenas ficcionais e polêmicas que remontam o real consensuado (Rancière, 2023)

A ideia de ficção trabalhada aqui busca uma distribuição de capacidades de experiência sensorial, referenciando-se ao conceito de “democracia” literária: qualquer um pode sentir qualquer coisa e qualquer objeto é passível de gerar uma experiência estética. Como já explicitado, essa premissa é fundamental para compreender o Regime Estético das Artes, que amplia a dimensão sensível e portanto abre as portas para que a polissemia se apresente na obra. Rancière (2010), ao analisar obras, como *Crime e castigo*, entende exatamente 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 uma cena 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 (Rancière, 2010).

Essas questões que em um primeiro momento estavam presentes no âmbito literário passaram a ser expressas no cinema. Como visto anteriormente, Rancière utiliza desses conceitos para ler *O tumulto de Alexandre* a partir do horizonte do regime estético das artes. Ao longo de seu ensaio *A ficção documental: Marker e a ficção da memória*, Rancière (2010) 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* (Tonacci: 2006) e *Paju* (Camurça: 2024), como veremos, 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 é abordada 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, flertando com uma estereotipia de ações e figuras. Contrária a essa tentativa, 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.

A partir do entendimento desses conceitos, busca-se aqui compreender e futuramente analisar as obras *Serras da desordem* (Tonacci: 2006) e *Paju* (Camurça: 2024), como narrativas capazes de produzir uma ficção num modelo próximo ao estilo romanesco, no sentido específico que Rancière concede a ele. *Serras da desordem* (Tonacci: 2006) ao utilizar de diferentes linguagens cinematográficas, como momentos de encenação, utilização de imagens de arquivo, espaços de fala do Carapiru, propicia lacunas narrativas em que o espectador é convidado a especular e fabular as “realidades” articuladas. Em convergência, *Paju*

(Camurça:2024) se utiliza de uma produção ficcionalizante da memória, pautada em recordações ativas de memória e autoficção, trabalhando momentos de encenação e suspensão que, além de proporcionar lacunas narrativas, convocando o espectador, dialoga com os momentos de autoficção trabalhados pela diretora.

2.3 Autoficção

Uma forma de ficcionalização da memória que observamos ser utilizada, principalmente, em *Paju* (Camurça:2024) é a autoficção, um exercício de voltar-se para a sua história e memória produzindo fabulações e ficcionalizações acerca do real. Temos assim a possibilidade de compreender a narrativa a partir de seu ponto inicial: o gatilho que levou o diretor a ficcionalizar sobre sua própria história. Em um primeiro momento, Nina Camurça se debruça sobre sua história sob a ótica de sua mãe, investigando os seus primeiros anos de vida a partir das relações e vivências que iniciaram ainda em sua gestação e reverberaram em sua existência. Nesse sentido, por meio de uma memória herdada, valendo-se da contribuição de pessoas que participaram ativamente da construção e transmissão dessa memória, adentramos a sua história a partir de uma viagem de retorno à cidade de Paraty, acompanhando os caminhos que sua mãe, Elizabeth Pissolato, trilhou ainda grávida, rumo à aldeia de Araponga, que futuramente se tornaria o cenário dos primeiros anos de vida da Nina. Ao longo do documentário a figura da Nina, que inicialmente pairava no ar, começa a se tornar cada vez mais presente as recordações de suas relações na aldeia de Paraty Mirim são o primeiro indício de uma personagem que agora participa ativamente da história. Contudo, a figura da Nina vai se materializar apenas ao final do documentário, quando ela aparece como diretora do filme e, portanto, como quem reivindica para si essa memória e seu lugar na partilha, que até então nos fora apresentada por outras pessoas.

A partir dessas demandas vamos acionar o livro "Ensaio sobre a autoficção", de Jovita Noronha, com enfoque no texto do crítico Philippe Lejeune: "Autoficções e cia. Peça em cinco atos", em busca de compreender e dar recortes teóricos para esse modo de ajuizar e representar as próprias memórias. Essa coletânea reúne ensaios de críticos e escritores franceses sobre a autoficção em uma tentativa de expor os contornos e discordâncias que existem sobre a teorização desse tema. Philippe Lejeune (2002) foi o primeiro a estabelecer a trajetória da autoficção, que teve início na literatura, sendo marcada por nuances que a fez se mesclar com o romance. O autor antecipou, em 1992, questões acerca da amplitude do termo que engloba tanto obras que se propõem a dizer toda a verdade quanto outras que se entregam

livremente à invenção. A autoficção foi amplamente explorada desde 1970, sendo essa a raiz do problema: a ampla utilização desse termo e as diferentes formas de expressá-lo nas obras dificultam sua definição.

A fim de mapear e dar contornos ao tema, Lejeune (2002) faz uso de uma metáfora para desenhar os caminhos e interlocuções da autoficção. Dessa forma, como uma casa inabitada esse conceito nasceu, as dificuldades de definição e limites porosos com o romance, fez a casa ficar vazia por um tempo. Esse período de inércia logo foi rompido por uma invasão: Serge Doubrovsky, que, mesmo relutante, toma para si a casa e reconhece seu “romance” *Fils*, como um empreendimento de caráter pessoal e batizado pelo próprio autor como autoficção. É traçado neste momento uma tríade que direciona o termo: o compromisso do autor, a declaração do gênero e o nome dado ao personagem principal.

“Um oficial de justiça vem verificar as condições do imóvel: a janela tinha sido lacrada por erro!” (Lejeune: 2002). A casa não estava vazia, na realidade desde 1970 estava bem povoada. Contudo, as diferentes possibilidades de literatura, estilo e autores que agora tomam conta da casa faz com que a autoficção perca a definição mais restrita e bem desenhada proposta e trabalhada por Lejeune e Doubrovsky, assim, os conceitos limítrofes e obras com um caráter híbrido passam a reivindicar essa moradia.

Vincent Colonna surge como um vizinho que retoma a origem do problema apontada por Lejeune e propõe uma nova definição do termo: “uma autoficção é uma obra literária através da qual um escritor inventa para si uma personalidade e uma existência, embora conservando sua identidade real (seu nome verdadeiro)” (Lejeune:2002). Essa nova definição vem com a possibilidade de ampliar e expandir os limites traçados sobre a autoficção e passa a abarcar uma série de obras que permaneciam em um limbo literário.

Contudo, essa definição faz surgir uma nova inquietação: é possível um só gênero abarcar conceitos tão distintos e por vezes contraditórios? É possível que a obra de Doubrovsky que conta com seu nome verdadeiro seja englobada em um gênero que como premissa conserva a identidade real do autor? Na tentativa de sanar essas questões, Doubrovsky organiza um colóquio sobre a autoficção a fim de reunir diferentes pensadores sob o catalisador denominado como autoficção. Os dias 20 e 21 de novembro de 1972 foram marcados por debates vigorosos sobre o tema, como tributo a este encontro tem-se a publicação de anais que evidenciam e atestam as variações de conceituação do tema.

A explanação dessa trajetória conceitual e a busca por demarcar as contradições e possibilidades distintas que existem sobre a autoficção é uma forma de nos direcionar e basear os caminhos percorridos nesta monografia. Aproximando do trabalhado por Lejeune (2002),

uma autoficção literária com fronteiras porosas e conceituação fluida, busca-se aqui uma aproximação com o conceito de ficcionalização da memória trabalhado por Rancière (2010) no âmbito cinematográfico e que pode ser acionado para olhar para *Paju* (Camurça:2024).

Tomando como base a chave para o conceito da autoficção a partir de Lejeune (2002): o compromisso do autor, a declaração do gênero e o nome dado ao personagem principal, a obra aqui analisada gabarita esses requisitos. Como explicitado anteriormente, *Paju* (Camurça:2024) é uma obra que nos possibilita um olhar profundo, uma vez que se trata da extensão prática de uma monografia. Ainda nas reflexões teóricas que gestaram a obra, Nina Camurça (2024) aciona os conceitos de autoficção e de ficcionalização da memória a fim de aprofundar os conhecimentos e analisar seu objeto de pesquisa, esses esforços se desdobraram em uma experimentação prática: *Paju* (Camurça:2024). Dessa forma, a autora denomina a obra como fruto da autoficção, se compromete com o exercício de voltar-se para a sua história e memória produzindo fabulações e ficcionalizações acerca do real e se insere na narrativa com seu nome verdadeiro.

A partir desse conceito é trabalhada aqui uma ficção da memória que, diferentemente do que foi visto anteriormente com Chris Marker, que utiliza da montagem como meio de acionar e produzir a ficção, vale-se da autoficção como mecanismo para a ficcionalização. A fagulha inicial que dispara a narrativa está presente na figura da diretora, que decide, ao olhar para sua memória herdada, a partir das construções produzidas e transmitidas pela sua mãe, Beth, ficcionalizar o real e produzir fabulações próprias sobre um momento da sua vida. A fim de voltar-se para seu passado, Camurça (2002) utiliza majoritariamente de três recursos de fazer fílmico: um documentário observativo, que opera ao acompanhar a viagem de retorno de sua mãe, momentos de encenação responsáveis por uma suspensão narrativa e por um convite para a fabulação da própria diretora e também dos espectadores e, por fim, um documentário participativo, em que a própria diretora é inserida na obra.

3. O DOCUMENTÁRIO E A CENA DOCUMENTAL

A partir das reflexões teóricas propostas até aqui, esbarramos em questões que tangem conceitos próprios do fazer fílmico, como abordado anteriormente, a monografia em questão busca investigar narrativas documentais. Essa constatação é fundamental para intensificar certos conceitos e analisar a forma de operar e se valer dos recursos de fazer fílmico que estão presentes nas obras que serão analisadas, portanto, torna-se imprescindível abordar os conceitos que envolvem esse gênero.

A fim de um primeiro olhar sobre o documentário será acionado o crítico de cinema americano Bill Nichols em seu texto “Introdução ao documentário” (Nichols, 2010). Antes de qualquer explanação sobre os conceitos e limites do documentário, Nichols (2010) traz uma visão que nos aproxima: qualquer filme, até a mais fantasiosa ficção é um documentário, uma

vez que esta reflete a cultura e visão de um povo. Dada essa constatação inicial, ele separa duas categorias: os documentários de satisfação de desejo, o que popularmente entende-se como ficção, e os documentários de representação social, que são vistos como o documentário propriamente dito. Nesse sentido, os documentários de satisfação de desejo expressam os desejos, sonhos e medo de forma tangível, criam mundos e realidades distintas que se aproximam de nossas maiores ambições ou piores temores, enquanto os documentários de representação social, ou o que entendemos apenas como documentário, se ocupa do mundo que já conhecemos “tornam visível e audível, de maneira distinta, a matéria de que é feita a realidade social, de acordo com a seleção e a organização realizadas pelo cineasta” (Nichols, 2010).

Nesse sentido, pode-se compreender os documentários como um retrato da visão e representação de um recorte do mundo elaborado pela ótica e percepções de um indivíduo. Como visto anteriormente em Rancière (2010), ao contar uma história o narrador está sistematizando e elencando as associações, priorizando determinado ponto em detrimento de outro e escolhendo uma forma de encadear os fatos. A ficcionalização está presente sempre que um indivíduo se propõe a refletir e representar de forma fílmica um acontecimento. Ao olharmos uma obra documental, que como premissa não necessita de valer-se da verossimilhança, é possível ampliar a capacidade dessas obras de utilizar de diferentes artifícios artísticos para a representação de imaginários e para acolher as demandas que o real apresenta ao longo da produção.

Apesar de ser possível e muitas vezes desejável que a produção documental seja fluida e híbrida, o documentário possui fases e modos de fazer próprios que são importantes pontuar. A escolha do subgênero que será explorado é uma opção narrativa, que muda o enfoque que será dado ao tema, Bill Nichols (2010), ressalta seis subgêneros do documentário, sendo eles: o modo poético, que enfatiza associações visuais e qualidades tonais ou rítmicas; o modo expositivo, que está associado a uma forma mais clássica do documentário, frequentemente utilizando da voz off e partindo de uma lógica argumentativa; modo observativo, busca enfatizar as relações e cotidiano das personagens, a partir de uma câmera “discreta” que observa essas movimentações sem muitas intervenções; modo participativo, coloca em foco a interação entre o cineasta e o tema, podendo ser retratado a partir de entrevistas ou com envolvimento mais diretos; modo reflexivo, convida para uma reflexão acerca das construções representativas que estão sendo produzidas no documentário, é um modo mais metalinguístico; e o modo performático vale-se do aspecto subjetivo e expressivo da cena.

A partir dessa exposição inicial é possível compreender uma categorização e conceituação sobre o gênero documental que nos será importante para a compreensão do uso desses recursos de forma híbrida e transitória na obra *Serras da desordem* (Tonacci:2006). Dessa forma, na posterior análise da obra vamos recorrer a essas classificações formais, apresentadas por Nichols (2010), a fim de contemplar as possíveis linhas que distinguem as formas de fazer documental e propiciam a emergência de características próprias de cada subgênero.

Como um contraponto e complemento a essa ideia, temos Comolli (2008), que nos aponta o “risco do real” que está presente ao fazer uma obra documental. Nesse sentido, a realidade impõe um desafio à produção e convoca certos dispositivos, muitas vezes contrariando a intenção projetada pelo documentarista. “Comolli nos propõe um cinema que vai de encontro ao mundo, que se realiza como práxis, forjando-se a cada passo, esbarrando em mil realidades que, na verdade, ele não pode nem negligenciar nem dominar.” (Comolli: 2007). Dessa forma, um cinema documental é construído “em fricção com o mundo”, apresentando-se ao documentarista como um objeto complexo que, muitas vezes, necessita de uma abordagem fluida de representação.

A partir dessas questões invertamos a lógica do fazer documentário, alterando o foco de “Quem filma?” e transformando-o em “Quem filma quem?”. De acordo com o autor, a prática do cinema documentário, principalmente, por se relacionar diretamente com os corpos reais de quem se submete ao filme, nos faz pensar esta dinâmica entre quem filma e quem é filmado, emergindo na discussão questões referentes à mise-en-scène do documentário. Esta questão será trabalhada aqui a partir das reflexões desenvolvidas por Fernão Ramos (2012). Por mais que na história do cinema exista uma vasta bibliografia acerca deste tema, Fernão Ramos entende como o cerne da questão a noção de ação de um corpo, que toma forma na tomada a partir do seu movimento e sua expressão, aqui definida como a figuração de afetos pelo ator ou personagem. Entende-se como mise-en-scène a constituição cênica espacial, que auxilia a determinar o modo pelo qual a encenação é estabelecida na tomada, levando em consideração todos os elementos dispostos em cena e suas futuras composições narrativas, atribuindo destaque às ações, movimentos e expressões dos corpos em cena perante o sujeito-da-câmera. Nesse sentido, “buscamos desenvolver uma análise inspirada na metodologia fenomenológica, colocando ênfase na relação entre o sujeito que sustenta a câmera na tomada (sujeito-da-câmera) e o mundo que a ele se oferece, abrindo-se, pelo seu corpo, ao espectador.” (Ramos, 2012,p.17).

Conectando as ideias de Ramos e Comolli, podemos dizer que existe uma relação entre o sujeito-da-câmera, a câmera e o sujeito filmado, e a simples presença de cada um desses elementos por si só já promove uma intervenção na tomada, que é indispensável para que o dispositivo funcione. O sujeito-da-câmera é composto pela união da máquina e do corpo que a sustenta, atuando como o fundador da tomada, como o funil responsável por ecoar o mundo para o espectador. Por outro lado, o ator ou personagem ao olhar para o sujeito-da-câmera na tomada, vê a figura para qual ele dirige suas ações, mas também enxerga a presença do telespectador sobreposto a ele. Dessa forma, o que antes era visto apenas como *mise-en-scène*, ganha agora um novo elemento: a auto *mise-en-scène*.

Atualmente, não há mais como encontrar pessoas que desconhecem a dinâmica da filmagem, nutrimos enquanto grupo um saber e um imaginário sobre a captação de imagens, que pode variar culturalmente, mas é compartilhado. Dessa forma, o sujeito filmado passa a representar para si esse imaginário, preparando-se de acordo com o que imagina ou acredita saber sobre a tomada. (Comolli, 2007)

Comolli entende que a preocupação moderna com a imagem e a noção de estar sendo visto pela câmera, que paira no ar todas as vezes que uma pessoa se submete a uma cena, faz com que o próprio sujeito documentado tenha consciência e se projete na tomada. O poder que a imagem possui atualmente gera no sujeito um medo da cena e é exatamente no ato de dominar esse medo e manipulá-lo que reside a capacidade do sujeito de operar na tomada. Assim, ao abordar a auto *mise-en-scène*, ele nos convoca a olhar sob o ponto de vista do sujeito filmado, a pessoa que está sendo objeto da encenação e o comportamento inerente ao sujeito. Em seu livro *Ver e poder* (Comolli, 2017), o autor cita o exemplo de uma gravação em que Jacques Pamart operava a câmera, em Tabarka, na Páscoa de 1987. Foi definida uma regra: acolher os acontecimentos de forma aleatória, organizando o mínimo possível e, portanto, abrindo espaço para a autonomia de intervenções dos personagens. Essa proposta se assemelha com a experiência prática de produção do filme *Paju* (Camurça:2024), que será relatado mais a frente neste trabalho. O momento de encontro das personagens principais na aldeia de Araponga se dá em uma cena com poucas amarras ou organização prévia, a própria imprevisibilidade da recepção dos Mbya, a disposição da aldeia e o inesperado que surge do encontro dissolvem as amarras da cena, recobrando-a de incertezas e impregnando a tomada pelos desejos do sujeito filmado. É importante salientar que certo nível de decisões por parte

do realizador sempre irão existir. Nesse sentido, a própria decisão de uma cena com poucas amarras é um nível de construção da cena por parte do sujeito-da-câmera. A encenação começa neste nível das decisões, que podem ou não ser a deixa para uma margem maior do acaso na tomada.

3.1 A encenação documental

A partir dessas reflexões acerca da *mise-en-scène* e da auto *mise-en-scène* no documentário conseguimos nos aprofundar em um ponto que nos é muito quisto nesta monografia: a encenação documental. O artigo *A mise-en-scène do documentário: Eduardo Coutinho e João Moreira Salles*, de Fernão Ramos (Ramos:2012) auxilia nas discussões acerca das possibilidades de encenação no documentário, abordando uma conceituação de encenação que passa pela relação entre sujeito que sustenta a câmera, chamado sujeito-da-câmera, e o mundo que se oferece ao espectador através de seu corpo. É necessário salientar que a noção de encenação cinematográfica tem seu ponto fundamental no corpo e em suas ações, movimentos e expressões na tomada, remetendo-se aos conceitos de *mise-en-scène* abordados anteriormente. Segundo Ramos, “A *mise-en-scène* designa o modo pelo qual a encenação é disposta na tomada, levando-se em conta os diversos aspectos materiais que compõem a cena e sua futura disposição narrativa (em planos)” (Ramos, 2012)

Encenação é aqui abordada como um modo de agir na tomada em similaridade ao que o sujeito é no mundo. Ou seja, uma postura de ser no mundo segundo as circunstâncias, buscando se adequar ao que é considerado a essência da personalidade do sujeito filmado e a demanda do mundo sobre ele. Nesse sentido, a fim de nos debruçarmos sobre esse conceito é necessário estabelecer uma diferença entre o ser que existe enquanto sujeito no mundo e se propõe, ocasionalmente, a agir para a câmera e um ser que atua como profissão. Ao falarmos de uma obra documental, entendemos que, na maioria das vezes, trabalha-se com pessoas cotidianas, que não têm o costume ou a técnica para assumir outras personalidades.

Segundo Ramos (2012), o sujeito que está presente na tomada, lança-se enquanto imagem futura ao espectador, através de sua interação ativa com o sujeito-da-câmera, e por ele é determinado. Nesse sentido, o corpo que encena, encena para alguém, definindo na tomada sua auto *mise-en-scène*. É a presença do sujeito-da-câmera, ou seja, do corpo do outro, que funda a tomada e transforma a ação de um sujeito no mundo em encenação, fazendo-o encontrar em si um personagem que saiba interagir na circunstância da tomada. Assim, passamos a compreender que, a partir do momento que uma câmera observa, uma

encenação começa a acontecer. Chamamos essa prática de encenação-direta (Ramos, 2012). A encenação-direta se apresenta com o sujeito desnudo frente a câmera, em uma cena que não possui amarras, a não ser com o fato presente, uma encenação que exige que o sujeito filmado sustente sua personalidade quando defrontado pelo sujeito-da-câmera.

Em contrapartida, existem casos de uma encenação documental que resiste à indeterminação do tempo presente devido a um trabalho prévio de decupagem em planos pré estabelecidos, chamado de encenação-construída (Ramos, 2012). Assim, estabelece uma forma determinada pelo sujeito-da-câmera de relacionamento com o mundo exterior, tratando-se de uma *mise-en-scène* construída previamente pelo sujeito-da-câmera. A encenação-construída clássica, que se constitui aliada à *práxis* documental, fixando formas e justificativas para sua intervenção no mundo, não visa voltar-se para o próprio ato, ou seja, não se fixa na ambiguidade presente na extensão temporal da tomada. Sendo construída de modo a colocar em evidência aquele que constrói a encenação e não a quem encena. Nesses casos, a tomada é planejada por um roteiro, decupado plano a plano, submetido e determinado pela futura edição.

Por fim, é importante salientar que o conceito de encenação não se apresenta de forma uniforme na história do documentário e ambas as formas citadas anteriormente passaram por diferentes mudanças e flexibilizações ao longo da história. Desde uma decupagem de roteiro, até uma pequena inflexão da voz provocada pela presença da câmera são consideradas encenação. Um grande exemplo de uma encenação-construída, desenhada a partir de uma personalidade corriqueira é visto em *Nanook, o esquimó* (Flaherty:1922), em que uma figura anônima se apresenta para a câmera, de modo a representar seu cotidiano de forma construída, utilizando da possibilidade de encenar e produzir uma cena para recriar momentos reais que já se passaram.

A partir desta perspectiva, ao nos debruçarmos sobre *Serras da desordem* conseguimos observar diversas cenas em que as formas de encenação são observadas com maior ou menor predominância, de forma individual ou mesclada. É importante salientar que essa distinção a respeito da forma de encenação normalmente não se dá de maneira tão compartimentalizada, sendo comum observar cenas em que as formas de encenação se misturam e a *mise-en-scène* documental organizada pelo sujeito-da-câmera é posta à prova ao se deparar com a auto *mise-en-scène* das personagens.

Para além disso, como estamos lidando, tanto em *Serras da Desordem* (Tonacci:2006) quanto em *Paju* (Camurça:2024), com obras de caráter ficcionalizante e dotadas de polissemia. Há espaço para a fabulação dos personagens que transitam de forma ativa pela

narrativa com uma produção de memória que constrói a obra e fornece novas camadas e interpretações. Nesse sentido, os personagens não estão apenas seguindo uma organização imposta, mas são convidados a todo momento a especular e rememorar sobre o tempo que está sendo revisitado.

3.2 A cena e a distribuição de lugares

Após traçar esse percurso formal, que será de extrema importância para as análises que serão propostas, acerca do que é documentário, seus subgêneros e a conceituação de encenação que este trabalho está se ancorando. Uma digressão se impõe para que seja possível retornar para as elaborações que Jacques Rancière construiu ao longo de suas obras a respeito da cena.

Como visto anteriormente, o Regime Estético das Artes foi responsável por promover um maior domínio do conhecimento sensível, buscando ajuizar sobre o mundo a partir de uma ótica que escapa à finalidade. A partir dessa perspectiva, Rancière (2010) entende o surgimento de um outro modelo narrativo, que se distancia da representação clássica e se desenvolve a partir da relação e coexistência entre lugares e suas múltiplas possibilidades de realização. Denominado modelo romanesco, constrói a narrativa através de blocos de eventos não necessariamente encadeados causalmente, produzindo uma ficção em congruência com o regime estético das artes, não se limitando a produzir certo arranjo de ações, mas comprometendo-se a uma ampliação das experiências sensoriais, através de bifurcações na narrativa que propiciam lacunas em que a polissemia emerge na obra.

Em seu livro *O método da cena* (Rancière, 2023), Rancière se debruça sobre as noções que envolvem esse conceito, pode-se ressaltar aqui duas ideias centrais: aquela que diz respeito a um corte ou divisão e aquela que remete a uma certa arquitetura do que é dado. A primeira noção de cena constitui um todo por ela mesma, é um princípio de emancipação intelectual, que se coloca em contraposição à explicação, processo que remete fatos singulares a um processo global do qual não temos dimensão de sua totalidade. Dessa maneira, “a cena é uma forma de interromper a máquina da explicação das coisas” (2018b,p.17).

A outra noção de cena comporta a ideia de uma certa estruturação do perceptível e do pensável, com a possibilidade de operar e criar encontros, choques e conexões possíveis, abrindo espaço para a pergunta: “qual tipo de operação vai mudar essa distribuição do visível e do pensável?” (2019,p.50)

Sendo assim, o poder da cena está na possibilidade de produzir e alterar a maneira como olhamos, nos colocamos e entendemos o sensível. Rancière (2023) descreve a cena como uma pequena máquina anti-hierárquica que tem a possibilidade de romper com certas lógicas perpetuadas que regem as aparições dos corpos, demandas e existências.

Em seu texto ensaístico *O dissenso* (Rancière, 1996), o autor lança mão de um exemplo que ilustra a compreensão de cena como uma ação, imagem, discurso, etc, que tem como objetivo romper com a partilha do sensível que está dada. Ao observarmos o movimento operário francês do século XIX, sob a ótica do que está em jogo no desenvolvimento de uma discussão pública sobre o trabalho, que até então estava inserido em um contexto “particular” - em uma relação patrão e empregado -, percebemos que a política operária construiu um laço entre mundos separados. Aliar o mundo público do debate e o mundo “privado” do trabalho foi a base para concluir que o vínculo igualitário que baseia um mundo comum poderia operar. A cena se resume na frase: todos os franceses são iguais perante a lei, o que a princípio poderia ser apenas uma ordenação de palavras, toma a força que os indivíduos lhe atribuem, força esta que rompeu com a distribuição do pensável que estava dada e garantiu sua inscrição na própria Carta Magna. A partir dessa afirmação uma cena ocorre, criando espaço para um mundo duplo:

Nessa cena, os operários podiam fazer duas coisas ao mesmo tempo: de um lado, ao aplicar a frase igualitária ao universo do trabalho, estabeleciam a comunidade dos mundos não comuns do trabalho e da fala comum. Eles discutiam um objeto comum com aqueles mesmos que não o reconheciam e não se consideravam como parceiros numa discussão. De outro, manifestavam o erro dos que não reconheciam a existência desse mundo comum que eles haviam provado. Construíam assim um mundo paradoxal em que faziam como se os patrões ou o Estado fossem seus parceiros numa discussão, ao mesmo tempo em que denunciavam o fato de que estes se recusavam a sê-lo. (Rancière, 1996)

O movimento operário, ou seja uma ação social, estabeleceu uma criação que tem por base uma ficção: se tratássemos as questões de trabalho como questões públicas, o que aconteceria? E se colocarmos no debate público questões que a princípio são tomadas como natureza privada? A projeção dessas ideias na realidade é responsável por lançar na ação cenários que ainda não estão acontecendo, segundo Rancière, “o real precisa ser ficcionado para ser pensado” (Rancière, 2009). Nesse sentido, a cena se constitui como uma ficção sobre

o real, que leva a pensar e questionar uma ordem social partilhada, projetando uma nova distribuição do sensível.

A fim de adentrar no conceito de cena de dissenso proponho uma rememoração acerca da conceituação de partilha do sensível. Rancière (2009), defende que esse termo se funda nas repartições das partes, lugares e ações que determinam um *comum* e as maneiras que as partes tomam lugar nessa distribuição.

O animal falante, diz Aristóteles, é um animal político. Mas o escravo, se compreende a linguagem, não a “possui”. Os artesões, diz Platão, não podem participar das coisas comuns porque eles *não tem tempo* para se dedicar a outra coisa que não seja o seu trabalho. Eles não podem estar em *outro lugar* porque o *trabalho não espera*. (Rancière, 2009,p.16)

Dessa forma, a abordagem é fundamentada em uma divisão do mundo sensível que cerca todos os indivíduos, determinando as pessoas que podem existir em determinadas esferas de ação. Há um recorte de tempo e espaço que define o que está em jogo na política como forma de experiência, ocupando-se do que se vê, do que pode ser visto e por quem será visto, constituindo um sistema que delinea e traça fronteiras que definem os lugares e seus ocupantes. O exercício de observação do mundo que nos cerca é capaz de evidenciar essa partilha do sensível que é materializada nos espaços e nas pessoas.

A cena de dissenso entra nesse cenário como “ações de sujeitos que não eram, até então, contados como interlocutores, irrompem e provocam rupturas na unidade daquilo que é dado na evidência do visível para desenhar uma nova topografia do possível” (2004, p.55). Essas cenas podem permitir uma redistribuição do sensível que possibilitam a articulação entre temporalidades e espacialidades que não existem no campo do real, tecendo uma ficção que atua no cotidiano de modo a reorganizar e alterar as dinâmicas pré estabelecidas, retirando-as de uma ordem representativa e hierárquica.

Ao pensarmos a cena como instrumento de organização dos corpos em materialidades e temporalidades distintas, esbarramos em uma noção de *mise-en-scène* que foi abordada neste capítulo da monografia, ou seja, a constituição cênica espacial. Proponho, neste momento, traçar interlocuções e aproximações entre os conceitos, pensando nas noções de *mise-en-scène* e *auto mise-en-scène* à luz das reflexões propostas por Rancière. Nesse sentido, é necessário refletir acerca de um reposicionamento dos corpos em uma tentativa de

reorganizar informações, promover deslocamentos de conceitos e subverter uma lógica hierárquica e representativa, levando a construção de uma constituição cênica que atende à pergunta: “Qual tipo de operação vai mudar a distribuição do visível e do pensável?” (RANCIÈRE, 2020, p. 834).

Uma vez que foi estabelecido anteriormente a *mise-en-scène* como a disposição cênica elaborada pelo sujeito-da-câmera, convido aqui a uma reflexão acerca do papel do sujeito filmado na construção de uma cena de dissenso. A auto *mise-en-scène* diz respeito à forma com que o sujeito filmado se insere na tomada, qual postura e até mesmo quais papéis ele estará performando, mirar esse conceito sob as reflexões trabalhadas aqui e desenvolvidas por Rancière é pensar em um sujeito que reivindica seu lugar na partilha que está previamente posta na tomada. Pensar o “aparecer” sobre a cena, para Rancière (2020), mostra-se um bom exercício para aproximar essas reflexões ao conceito de auto *mise-en-scène*. “Formas de subjetivação que produzem modificações efetivas em um campo de experiência, possibilitando a construção de um mundo alternativo em relação àquele no qual as posições já se encontram distribuídas” (RANCIÈRE, 2020, p.833). Nesse sentido, o processo do sujeito se colocar na tomada, ou seja, sua inserção em um campo de experiência gestado e desenvolvido pelo sujeito-da-câmera altera fundamentalmente as posições previamente distribuídas.

Novamente, ao tratar de uma obra documental esse movimento se intensifica. A cena é construída essencialmente com bases na realidade e se por um lado esbarra nas distribuições de experiências sensíveis previamente estabelecidas, por outro encontra um campo vasto de possibilidades de reorganização dos elementos, tanto ao nível da possibilidade de autonomia do sujeito filmado, quanto da montagem. Uma pessoa que tem a oportunidade de se colocar em uma cena documental tem em sua frente a possibilidade de fabular sobre sua própria história e decidir qual papel encenar, qual face mostrar, quais espaços ocupar. Abrem-se para ela dois mundos: o mundo como ela conhece e o mundo que ela deseja que os outros conheçam. A potência da narrativa documental está em dissociar-se da verossimilhança, intensificando a criação de uma nova organização e distribuição de experiências sensíveis, que são construídas através de uma junção de fatores.

4. APROFUNDANDO OS CONCEITOS: ANÁLISE SERRAS DA DESORDEM

Serras da desordem (Tonacci:2006) é uma obra documental que se propõe a narrar a história de Carapiru. Para isso, o narrador se apropria de sua história, refaz seus passos, materializa suas memórias e a partir de um diálogo da memória oral presente no imaginário individual de quem cruzou com Carapiru e do imaginário coletivo, representado por meio das imagens de arquivo, essa personagem vai sendo construída. Dessa forma, Andrea Tonacci narra a história de Carapiru, um indígena que sobreviveu ao ataque de fazendeiros aos guajás, perambulou ao longo de dez anos pelo Brasil até ser acolhido em uma vila, onde viveu, criou laços com os moradores e foi exposto a uma cultura diferente da sua. Após certo tempo foi

levado pela FUNAI (Fundação Nacional dos Povos Indígenas) para Brasília a fim de encontrar outro indígena, falante do mesmo dialeto, a fim de estabelecer uma comunicação verbal e finalmente ser levado de volta para junto de seu povo.

A fim de realizar a presente análise será lançado mão de dois artigos: “Polissemia e monumentalização: a ficção da memória em *Serras da Desordem*” e “Encenação ficcionalizante da memória na obra *Serras da desordem*” previamente desenvolvidos pela autora e por seu orientador Nilson Alvarenga. O intuito da presente explanação é promover um aprofundamento dos conceitos de ficcionalização da memória (Rancière, 2010), encenação e mise-en-scène, valendo-se dos estudos de Fernão Ramos (2012) e Comolli (2010), além de explorar o uso de diferentes recursos de fazer fílmico através da categorização proposta por Bill Nichols (2010).

4.1 A polissemia na obra

Serras da Desordem (Tonacci:2006) faz uso de diferentes recursos formais de fazer fílmico a fim de transitar entre as diversas possibilidades de rememoração. Pelo uso de diferentes recursos, como a encenação, imagem de arquivos, documentário observativo, entrevistas, semeia um questionamento na cabeça do espectador a respeito do modo de produção das imagens, deixando-o com a dúvida se está de frente a imagens de arquivos, registros do presente ou até mesmo uma encenação do passado. Essa polissemia formal utilizada por Tonacci (2006) acaba proporcionando uma dubiedade na linha temporal da história, em que memórias de um passado se confundem com um encontro no presente.

A fim de compreender a ficcionalização da memória (Rancière, 2010) na obra temos como peça chave o uso de diferentes recursos formais que permite o trânsito pelas diferentes possibilidades de rememoração. Dessa forma, é o elo entre os recursos formais de fazer fílmico e as diferentes formas de rememoração que 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.

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. A partir desse referencial

teórico partimos para a análise de cenas, buscando salientar como o uso de diferentes recursos de fazer fílmico amplia o sentido da obra.

Na sequência inicial de *Serras da desordem* (Tonacci:2006), somos introduzidos ao personagem principal: Carapiru, sem nenhuma explicação prévia, em uma construção que remete aos primeiros modelos de documentário, como *Nanook, o esquimó* (1922), que possui uma narrativa representacional que coloca em evidência as características culturais do personagem. Nesse sentido, Carapiru, completamente nu faz uso das técnicas aprendidas com seu povo para fazer uma fogueira. A ausência de uma contextualização imediata, aliada à duração prolongada dos planos e à imersão na personagem, possibilita ao espectador uma experiência de absorção e reflexão, incentivando a construção de uma fabulação sobre a realidade apresentada. Ao acender a fogueira e deitar sobre as folhas, a câmera se aproxima de Carapiru, criando um momento de maior subjetividade.

Simultaneamente, uma série de planos detalhe surge, sobrepondo-se à imagem do personagem, revelando elementos como o fogo, a aldeia, a natureza e até vestígios de violência. Essa sobreposição de imagens desarticula a linearidade causal da narrativa clássica, criando lacunas temporais que fragmentam a história. Assim, as imagens que surgem como um presságio de momentos futuros atuam como bifurcações narrativas, permitindo a exploração das perspectivas objetiva e subjetiva, e oferecendo ao espectador uma multiplicidade de interpretações sobre os fatos narrados através de diferentes óticas.

Logo após essa breve introdução de Carapiru, somos apresentados a um grupo de indígenas que interagem com o ambiente, evidenciando seu estilo de vida e sua rotina. O comportamento deles diante da câmera, de completa indiferença, remete ao estilo de documentário observativo, em que a narrativa se desenvolve sem interrupções do sujeito da câmera, em uma *mise-en-scène* que abre espaço para a individualidade e existência do outro, que convida-o a se colocar na tomada à sua maneira.

Os indígenas caminham pela mata, caçam e continuam sua perambulação até encontrar um lugar, próximo ao rio, para se abrigar. Assim, com folhas e pedaços de madeiras constroem uma “cabana”, forram o chão com folhagens para se deitar, esticam redes e acendem uma fogueira. Atravessados por uma sensação de duração real dos acontecimentos, observamos essas movimentações ao longo de uma sequência de dezessete minutos, por meio 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 pelo som do trem, que surge como um símbolo de desenvolvimento para a civilização branca e uma ameaça aos indígenas. Essa imagem invade a tela e por quase dois minutos somos convocados a observar os vagões que cruzam uma área de reserva indígena. Já no interior do trem a câmera passeia pelos assentos e sua presença é notada por alguns dos passageiros que sorriem e direcionam o olhar para o equipamento. Planos detalhes guiam o olhar e constroem uma tensão narrativa, em uma estrutura de montagem da cena que assemelha a narrativa clássica, mostrando o chapéu, fivela, terço, dando enfoque a um homem que, em uma postura rígida, de braços cruzados, lança um sorriso enquanto fita a câmera.

Através do que Nichols (2010) descreve como “documentário performático”, no qual o acontecimento é representado de forma subjetiva e sensorial, temos um período de encenação do ataque à aldeia dos guajás. Em uma *mise-en-scène* construída e pré estabelecida, planos detalhes apresentam os fazendeiros, suas armas e vestimentas, enquanto se preparam para a invasão. A paisagem idílica que fora apresentada é invadida pela violência dos fazendeiros que disparam tiros contra os indígenas e, a partir de então, começa a fuga de Carapiru. O uso do recurso performático, elemento normalmente associado ao gênero da ficção, é uma abordagem que explora a subjetividade e aciona uma forma de compreender a realidade que permite maior liberdade de construção de uma história livre para atribuir e combinar significados, criando uma narrativa que amplia as experiências sensoriais.

Após acompanhar a perambulação de Carapiru, tem-se a encenação do primeiro encontro entre o personagem principal e os moradores da vila. A sequência performática é seguida de um reencontro que ocorreu frente às câmeras e de uma posterior entrevista, que ocorre a partir do que Nichols classifica 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.

Nesse contexto, é dada a oportunidade de Carapiru, pela primeira vez, se expressar verbalmente em uma interação com o sujeito da câmera. Carapiru está posicionado de frente para a câmera, contudo, suas falas não são traduzidas e sua postura diante do registro difere do que é costumeiro. Ao contrário do esperado em uma entrevista, e divergindo até mesmo das demais entrevistas presentes na obra, Carapiru não olha para a câmera em momento algum de sua fala, ao longo de todo o tempo está virado de lado e mantém seu olhar afastado do equipamento. Esse período causa simultaneamente uma aproximação com o personagem, por ser o primeiro momento da narrativa em que Carapiru dialoga para a câmera, mas também um distanciamento. Além de manter uma postura que nos é estranha, como quem não

reconhece esse objeto como interlocutor, o indígena não tem suas falas traduzidas e, portanto, gera na narrativa um momento de suspensão e fabulação para o espectador, uma bifurcação que desprende a narrativa do dado real e abre espaço para uma construção a partir do imaginário do espectador. Entendemos aqui essa passagem como um dos momentos mais emblemáticos e polissêmicos da obra.

Outro trecho da obra que se destaca pelas escolhas dos recursos de fazer fílmico e que nos interessa neste momento a fim de pensar a montagem como um acionador da polissemia, estando em congruência com as reflexões de Rancière (2010) desenvolvidas acerca do filme *O túmulo de Alexandre*, é a cena final da obra. Quando Carapiru retorna para o seu povo, é utilizado a tradicional voz over. Associa-se o áudio de reportagens de jornais da época, majoritariamente, com imagens do Carapiru retornando à aldeia após a gravação de *Serras da desordem* (Tonacci:2006). A justaposição de uma narração do passado com um registro do presente, amplia a capacidade polissêmica da obra ao promover um encontro de tempos e registros, que convidam o espectador a debruçar-se sobre um fato do passado a partir de um olhar do presente. As operações entre os sons e as imagens estão em constante relação, operando por meio de associações e disjunções, que dão ritmo e ampliam o sentido do fato narrado, recuperando a todo o momento as construções e quebras acerca do imaginário social branco ocidental a respeito do indígena. Essa temática que perpassa a narrativa em alguns momentos de forma mais suave e indireta e em outros de forma mais escancarada é retomada com mais força ao utilizar imagens e sons sincronizados de jornais da época, que narravam a história de Carapiru sob um olhar branco e colonizador, designando sentimentos, emoções e ideais em Carapiru a partir de uma montagem esteriotipada do indígena.

Já encaminhando para o encerramento da obra, tem-se um momento de metalinguagem: Tonacci aparece no documentário expondo o processo de produção da primeira cena da obra. Carapiru caminha, segurando algumas ferramentas, em direção a Tonacci, que começa a detalhar a mise-en-scène dessa tomada, conduzindo a ação e direcionando o personagem principal.

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: a imagem idílica do indígena foi rompida ao utilizar da metalinguagem para revelar o processo de gravação da obra. A partir dessa desmistificação, 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 pensamento acerca do que ele está falando, o documentário chega ao fim.

Após essa primeira análise da obra, com foco na sua capacidade polissêmica, é possível perceber que *Serras da desordem* (Tonacci:2006) constrói uma narrativa que, por meio da articulação entre os recursos formais e as diversas formas de rememoração, estabelece um "sistema" de ações representadas a partir de blocos narrativos. Essa ficcionalização da memória reorganiza os fatos de maneira a ampliar seus sentidos, criando um espaço que permite, e até estimula, o espectador a estabelecer uma relação mais profunda com as imagens, a partir de novas leituras e da produção de significações próprias. Paralelamente à rememoração e reencenação da trajetória de Carapiru, o documentário constrói, nas entrelinhas, uma reflexão política e social sobre a condição do indígena no Brasil. Embora seja possível identificar em alguns momentos uma certa condução do olhar do espectador por meio das associações feitas entre os blocos narrativos, a sequência final de planos, que se revela como uma produção idealizada e ensaiada sob a ótica de um homem branco, acaba por questionar o caminho supostamente traçado pela narrativa. É esse momento final que coloca o espectador em uma posição de reflexão crítica, desafiando as associações feitas ao longo da obra e até suas próprias interpretações, resultando em um documentário polissêmico.

4.2 Encenação ficcionalizante

A fim de continuar a análise acerca da obra *Serras da desordem* (Tonacci:2006), proponho aqui olhar para a obra a partir de um outro enfoque, que não tem possibilidade de existência sem partir do princípio estabelecido no tópico anterior. Dessa forma, o uso de diferentes recursos formais ao longo da obra, associado a polissemia de representação de memória possibilita a produção de uma narrativa de interpretações. Assim, temos como premissa que, ao se utilizar de um documentário observativo, da encenação, de entrevistas, de imagens de arquivos, cria-se uma polissemia formal que proporciona uma dubiedade na linha temporal da história, transitando entre as memórias de um passado e os encontros do presente.

A dubiedade presente na narrativa proporciona uma dúvida constante ao espectador a respeito do modo de produção das imagens, gerando um questionamento se está de frente para uma imagem de arquivo, um registro do presente ou até mesmo uma encenação do passado. Essas questões, além de produzirem uma obra polissêmica, abrem espaço para uma narrativa que busca colocar o personagem em uma posição ativa de produção e construção da memória.

A fim de adentrarmos nessa questão será utilizado os conceitos de encenação e *mise-en-scène* documental, que caminham lado a lado na construção da cena.

A fim de retomar alguns conceitos trabalhados anteriormente, vale salientar novamente a conceituação de encenação que este trabalho se baseia, ou seja, uma noção de encenação que tem sua base na relação entre o sujeito-da-câmera e o mundo que se oferece ao espectador através do corpo em cena. É fundamental lembrar sua ligação com a *mise-en-scène* documental, trabalhada por Fernão Ramos (2012) como uma constituição cênica espacial que leva em consideração todos os elementos dispostos em cena e suas futuras composições narrativas, auxiliando a determinar o modo pelo qual a encenação é estabelecida na tomada e atribuindo destaque às ações, expressões e movimentos dos corpos em cena perante o sujeito-da-câmera. Em uma perspectiva complementar, acionamos também o autor Jean-Louis Comolli (Comolli, 2008) a fim de compreender o sujeito filmado como atuante da própria *mise-en-scène*, levando-se em conta de que na contemporaneidade as pessoas têm consciência de que estão sendo vistas de forma mediada pela câmera e que estão sujeitas a se colocar na tomada a partir dessa perspectiva.

A partir dessas reflexões sobre a *mise-en-scène* no documentário podemos retomar as discussões acerca da encenação abordada por Fernão Ramos. A princípio, podemos apontar duas variantes estruturais na ação da pessoa para o sujeito-da-câmera: a encenação-construída, ou seja, a ação e a tomada são previamente preparadas pelo sujeito-da-câmera, possuindo uma certa previsibilidade dos acontecimentos. Enquanto a encenação-direta se constitui como uma ação para a câmera solta no mundo, que aterra a cena documental no tempo presente e, portanto, adiciona a cena as incertezas e inseguranças do futuro. Em ambos os casos, o próprio sujeito filmado ao atuar em sua auto *mise-en-scène* (COMOLLI, 2008), interfere na organização da tomada, a diferença mora nas amarras narrativas de cada uma das tomadas.

A partir dessas reflexões, compreendemos que a polissemia que nasce na obra através do elo entre os recursos formais de fazer fílmico e as diferentes formas de rememoração possibilitam a construção de uma encenação ficcionalizante da memória, que será analisada na obra através de dois parâmetros de análise: o ponto de vista da organização da cena, ou seja de uma *mise-en-scène* por parte do sujeito da câmera, que se expressa a partir da montagem e da organização da cena, e através do ponto de vista do sujeito filmado e sua auto *mise-en-scène*, ou seja, na ação ativa dos personagens a partir do relato oral, que está presente nos momentos de encenação.

Partimos então para as análises das cenas da obra *Serras da desordem* (Tonacci:2006), a partir da premissa de que estamos frente a uma obra aos moldes do modelo romanesco no

significado estrito atribuído por Rancière e aqui estudado. Portanto, trata-se de uma obra que, por seu caráter polissêmico, permite que a dimensão da encenação na obra se amplie e que os personagens atuem de forma ativa a fim de construir a cena.

Nos primeiros 20 minutos da obra temos contato com dois momentos de encenação-construída, ou seja, momentos em que o sujeito-da-câmera prepara a tomada, realizando direcionamentos e organizando as ações e os corpos em cena, que se intercalam com um momento de encenação-direta. A cena que abre o filme, comentada na análise anterior, proporciona uma atmosfera idílica sobre a figura de Carapiru e promove um questionamento acerca de sua produção: é um documentário observativo ou performático? O personagem estava realizando a ação ou foi direcionado? Essa dúvida se mantém presente em outras passagens da obra e, apenas no final, em um momento de metalinguagem, é apresentado o processo de gravação da primeira cena em um momento de encenação-construída. Tonacci aparece na tomada e observamos as movimentações e construções que o sujeito-da-câmera, neste caso personificado na figura do diretor, está demandando para essa tomada: direcionamentos das ações que Carapiru deve realizar e o local que ele deve ocupar.

A construção de um local idílico continua nas sequências seguintes, destinadas a acompanhar o cotidiano dos indígenas, através de um documentário observativo, em que as ações, expressões e espaços são ocupados de forma mais fluida e determinados pelos próprios personagens, que neste caso controlam sua auto *mise-en-scène* de modo a ignorar a presença da câmera. O segundo momento de encenação-construída, ocorre através de um documentário performático, em que acompanhamos os fazendeiros chegando na mata, por meio de uma atuação e um direcionamento do olhar que é similar à *mise-en-scène* de tomadas próprias do gênero da ficção. No momento da invasão a cena que antes estava colorida é tomada pelo preto e branco assim que os tiros começam, anunciando a encenação.

A partir do minuto trinta e três, estamos diante de um segundo momento emblemático de encenação na obra. Novamente, iniciando com uma encenação-construída, elaborada a partir da memória de Carapiru e dos moradores da vila, que é construída com o intuito de narrar e materializar o período de perambulação do personagem principal e seu posterior encontro na vila. Observamos a trajetória de Carapiru pela mata por três minutos contínuos, intercalando momentos de caminhada e contemplação, criando uma sequência responsável por distender a narrativa e acionar o campo sensível. Até que um elemento estranho invade a sequência anterior, andando a cavalo e cantarolando uma canção, Carapiru observa, à distância a passagem do homem branco.

O primeiro encontro é marcado por uma confusão: Carapiru flecha o porquinho da vila e quando os moradores percebem decidem ir atrás do indígena. Ao longo dessa encenação temos a montagem como elemento fundamental da construção da cena, assim, é feita uma reconstituição de momentos chaves dessa grande ação, associando-os a uma montagem ágil. Nesse sentido, temos cenas montadas paralelamente: vemos o porco receber a flechada, os homens da vila correndo, o porco machucado tentando fugir, Carapiru se afastando, um menino da vila avisando sobre o indígena e finalmente os moradores da vila correndo atrás de Carapiru. Todo esse momento de encenação de um acontecimento passado é apresentado na obra por meio de imagens em preto e branco, que se desenvolvem aos moldes do que estende-se popularmente como um filme de ficção, em que os personagens atuam de forma a ignorar a câmera e seguindo um roteiro pré determinado pelo sujeito-da-câmera. No instante em que os moradores da vila encontram e vestem Carapiru a imagem volta a ser colorida e ficamos frente a uma encenação-direta (Ramos, 2012), em que o sujeito-da-câmera opera como um observador que presencia a construção ativa de uma memória oral por parte dos personagens.

Nesse momento a obra torna-se um testemunho do reencontro do Carapiru com os moradores da vila, por meio de um documentário observativo, em que os personagens tem a liberdade de construir sua auto *mise-en-scène* frente a presença da câmera, sem as amarras que antes estavam sendo impostas pela organização da tomada proposta pelo sujeito-da-câmera. Aqui a montagem atua como forma de remover excessos e intercala momentos de distância dos personagens com momentos em que o sujeito-da-câmera parece inserido no diálogo. Essa proximidade com os personagens, aliada ao difícil entendimento das conversas, convidam o espectador a se colocar na cena e produzir sua própria interpretação dos gestos e feições dos personagens, intensificando esse momento em que a auto *mise-en-scène* performa com maior fluidez na cena.

O próximo passo da trajetória de Carapiru foi seguir com a FUNAI (Fundação Nacional dos Povos Indígenas) para Brasília a fim de encontrar um tradutor e retornar para junto de seu povo. Tonacci e Carapiru, no intuito de reconstruir essa trajetória, se hospedam novamente em Brasília na casa de Sydney Possuelo, ativista social e etnógrafo brasileiro, que recebeu Carapiru. Através de um documentário observativo, sentamos à mesa junto de Carapiru, Possuelo e sua família, que rememoram os acontecimentos da época em que o indígena esteve na casa da família. Esse primeiro processo de rememoração oral que ocorre por meio de uma *mise-en-scène* de certo modo controlada e que funciona a partir de acordos estabelecidos pelo sujeito-da-câmera, como: ignorar a presença da câmera, conversando

apenas entre si, é rompido por um momento que consideramos central para a análise que está sendo desenvolvida.

As imagens em preto e branco invadem a tomada e por meio de uma encenação Possuelo representa alguns momentos que passou com Carapiru em sua casa. O ativista direciona suas falas e gestos para a câmera, como se estivesse se comunicando diretamente com Carapiru. As falas de sua mulher, relatando as dificuldades e barreiras culturais que enfrentaram, é sobreposta às imagens da encenação, que por meio de associações e disjunções constroem uma encenação ficcionalizante. A obra, que possui um caráter de ficcionalização da memória, possibilita que essa cena se desenvolva, costurando as falas da mulher sobre essa convivência com o Carapiru, à encenação de seu marido, que transporta a narrativa para um momento passado e coloca o espectador na posição do indígena. Possuelo cria uma auto *mise-en-scène* que valoriza as expressões corporais e dialoga por meio de mímicas e gestos exagerados. A encenação ficcionalizante emerge na obra quando a ação do sujeito-da-câmera e do sujeito filmado se unem em uma construção sensível da realidade. A montagem de Tonacci, que sobrepõe as falas da mulher à encenação de Possuelo, sem necessariamente associar o relato oral ao que está sendo encenado, é responsável por criar disjunções entre fala e expressão corporal. Uma montagem que promove uma dissincronia entre imagem e fala permite o surgimento de dois mundos, ou seja, a bifurcação narrativa que Rancière (2010) entende como o cerne de uma narrativa dentro dos moldes do novo regime estético das artes.

De forma análoga ao que Rancière analisa no filme *O Túmulo de Alexandre*, do cineasta Chris Marker, em que as associações e encaminhamentos da trama estavam pautadas pela ação do sujeito-da-câmera, que utilizou de diversos recursos, tais como: associar uma trama que faz uso de cenas da Rússia atual, com depoimentos de entrevistados, imagens de arquivos de filmes da época, a uma outra trama delineada por seis cartas endereçadas no presente pelo diretor ao falecido cineasta, promovendo uma polissemia que emerge na obra pela montagem do diretor que articula de forma disjuntiva os diferentes recursos escolhidos. Temos a montagem de Tonacci nessa cena, que por meio de disjunções associa os recursos que lhe foram fornecidos: o relato da mulher e a encenação de Possuelo. Contudo, existem elementos anteriores e que independem da ação do sujeito-da-câmera e mostra-se como fundamental para o resultado final da tomada: o relato da mulher que promove uma contextualização da época em que Carapiru viveu com a família e a encenação de Possuelo, que desenvolve sua auto *mise-en-scène* para representar e materializar os momentos passados.

Por fim, ao analisar essas cenas, fica evidente que as cenas de encenação de um acontecimento passado são marcadas pelo uso de imagens em preto e branco que são

abruptamente interrompidas por cenas coloridas do presente. Nesse sentido, os momentos de suspensão e de possibilidade de fabulação e construção ativa da memória pelos personagens foram demarcados na narrativa pelo uso do preto e branco. Além disso, tomando como referência as reflexões teóricas aqui abordadas, se torna visível o posicionamento oscilante do sujeito-da-câmera na narrativa. Em determinados momentos ocorre um maior grau de organização ao longo da tomada e na posterior montagem da obra, como na encenação do primeiro encontro entre o Carapiru e os moradores da Vila. Enquanto, na cena seguinte, já temos uma encenação-direta, em que o sujeito-da-câmera opera em menor grau na dinâmica da tomada e portanto permite maior liberdade na construção da *auto mise-en-scène* dos personagens. Esse posicionamento oscilante permite uma narrativa fluida com bifurcações na construção dos personagens, contrastando a *mise-en-scène* planejada com o risco de uma tomada livre.

Dessa forma, a junção de diferentes recursos de fazer fílmico, aliado aos momentos de oscilação no modo de construção da tomada, permitem a ampliação da polissemia no documentário. Cria, assim, uma narrativa que se propõe na estrutura e no desenvolvimento possibilitar a construção de uma encenação ficcionalizante, que nasce do encontro e das interlocuções entre a *mise-en-scène* construída e organizada pelo sujeito-da-câmera, com os riscos e imprevisibilidades de dar espaço para uma construção livre da *auto mise-en-scène*.

5. RELATO DE EXPERIÊNCIA PRÁTICA EM PAJU

Neste capítulo final iremos promover um relato e uma reflexão teórica, a partir dos conceitos elaborados anteriormente, sobre o experimento prático desenvolvido por Nina Camurça, graduada em Rádio, Tv e Internet pela Faculdade de Comunicação em 2024. Em seu Trabalho de Conclusão de Curso, Nina Camurça, orientada pelo Professor e Doutor Nilson Alvarenga, desenvolveu uma monografia que resultou em um exercício prático construído a partir de suas reflexões teóricas. Nosso objetivo ao acompanhar o desenvolvimento da obra é buscar uma aproximação entre teoria e prática, a partir da observação e contribuição da autora desta monografia no braço prático do Trabalho de Conclusão de Curso desenvolvido por Camurça. Nesse sentido, serão aqui observados a partir do relato da pré-produção, gravação e pós-produção, o grau de organização e

planejamento da cena e sua realização prática, observação da construção da *mise-en-scène* e auto *mise-en-scène* dos personagens e a encenação e o trabalho do sujeito-da-câmera na fase de montagem da obra.²

5.1 Pré-produção

O momento anterior as gravações foram tomados por orientações entre Nina Camurça e seu tutor Nilson Alvarenga e com meu acompanhamento para fins de observação. A partir das elaborações teóricas de Nina Camurça, que foram construídas com o intuito de analisar a obra *Estou me Guardando para Quando o Carnaval Chegar*, de Marcelo Gomes (Gomes: 2019), que, por meio de uma obra documental busca visitar Toritama, uma localidade remota que é responsável por uma produção de jeans em larga escala. Nesse exercício de retorno, o narrador se depara com uma cidade que confronta sua memória pessoal, ao encontrar uma cidade distante do que se lembrava o diretor é tomado por uma estranheza que se transforma no gatilho que dá origem ao filme. Em consonância com essa ideia, Camurça busca sua própria fonte de inspiração em sua história de vida:

² Vale ressaltar que a partir deste ponto, o texto ganha um tom de relato, a exemplo dos relatos de TCCs práticos. Nesse sentido, a exposição teórica e a perspectiva analítica previamente desenvolvidas dão lugar a um relato. Naturalmente, é um relato orientado teoricamente, mas a forma da escrita ganha um tom mais pessoal.

Inicialmente, pautada no caminho de Gomes, no meu passado, tentei descobrir algo que eu desconhecia, que valeria a pena investigar. Como o próprio diretor diz em um de seus relatos, não existe graça em contar algo que já sabemos, sendo assim, busquei revisitar algo que me era em certa medida estranho. De início sempre nos pareceu encantador a ideia de reviver um período que morei em uma aldeia guarani com minha mãe, no início dos anos 2000. Mas tudo parecia enevoado, tinha medo do tamanho do desafio ou do que poderia parecer para os nativos, como uma certa “invasão” de um espaço, apenas para benefício próprio. (Camurça, p.53, 2024)

Apesar das incertezas que surgiram devido às divergências culturais e às dificuldades envolvendo a gravação, Camurça opta por prosseguir nessa escolha e junto de sua mãe parte para um momento de rememorar a época em que viveu em uma aldeia indígena em Paraty, Rio de Janeiro. Esses diálogos iniciais foram responsáveis por elaborar os recortes dessa época, construindo o que a diretora gostaria de representar e possibilitando o desenvolvimento de um esboço de roteiro responsável por guiar a narrativa e as gravações na viagem. A sinopse desenvolvida foi:

Duas amigas fazem novamente uma viagem que fizeram há 20 anos atrás. Buscando um lugar que não encontram se deparam com novas buscas. Chegando a lugares onde encontram pessoas e revisitam memórias, encontram o místico e alguns elementos surpresas. Revisitando trilhas, cidades, pessoas e uma aldeia fruto da busca que realizaram a duas décadas atrás. Como um esboço de roteiro foi delineado algumas indicações para cada diária. (roteiro e planejamento de Camurça)

A partir de um roteiro mais solto, que se esquia de um modelo padrão, percorremos dia a dia o que seria contado a fim de delinear a narrativa da obra. Nesse sentido, o primeiro dia, ou seja, o dia da viagem é marcado pelas gravações ainda no carro, sendo pontuados pela diretora como planos importantes: a saída de Juiz de Fora, momentos de contemplação na viagem, recortes de falas e conversas entre as amigas e a chegada em Trindade. Em um segundo momento, nesse mesmo dia, seria realizada as gravações na trilha em que as duas amigas se perderam há 20 anos atrás. O período da trilha seria marcado pelas recordações das amigas, que, segundo a diretora, deveriam ignorar a câmera e ter uma conversa sobre o passado.

Em uma das orientações entre Nina Camurça e Nilson Alvarenga surgiu, como forma de ampliar a experiência sensível, a ideia de inserir um momento de encenação-construída, colocando duas meninas mais jovens para representar as personagens principais no passado, como uma forma de materializar e ampliar o que está sendo relatado. Devido à distância da gravação e à falta de verba, a equipe foi reduzida, contando com: Elizabeth, mãe da Nina Camurça, Betina, amiga de Elizabeth que a acompanhou nessa viagem 20 anos antes, Isabella Dias, realizando a captação de som direto e eu, que atuei como produtora e diretora de fotografia, juntamente da diretora. Tendo isso em vista, a fim de concretizar a encenação proposta pelo seu orientador, Camurça propôs que sua própria equipe realizasse essa

performance, de modo a construir “um momento bem tátil de encenação construída, em que moças mais jovens se miram em seus “pares mais velhos” para encenar de forma pensada com antecedência uma “documentação do passado” (Camurça, 2024).

A segunda diária seria na aldeia de Araponga, momento em que ocorre a fase final da obra e que a diretora se insere no documentário. Devido às distâncias culturais e nutrindo um profundo respeito pelos indígenas, Camurça delineou um roteiro mais fluido apenas com algumas indicações pontuais: filmar a trilha que leva para a aldeia, ter planos de contemplação e um momento de apresentação da Diretora. Dessa forma, foi estabelecido que sua mãe, Elisabeth, seria a responsável por chamar Nina Camurça para a cena, apresentando-a para os moradores da aldeia como sua filha e diretora do filme.

A última diária foi reservada para a ida a vila de patrimônio, local em que Beth, mãe da Nina Camurça, alugou uma casa, que funcionava como um apoio para a família. O intuito desse momento era a busca pela casa e por pessoas que moraram na vila durante o tempo em que as duas estiveram lá. Além disso, a fim de garantir que todas as cenas seriam gravadas, a Diretora institui neste dia momentos vagos que poderiam ser usados para gravar cenas que por algum motivo externo não foram possíveis.

A partir desse planejamento traçado pela diretora é possível entender como a *mise-en-scène* da obra foi construída ou pelo menos projetada. Em um primeiro momento, temos maior controle da narrativa por parte do sujeito-da-câmera, jogos de montagem e as escolhas das falas das personagens são previstas para as cenas da trilha e do relato das amigas. No momento em Patrimônio, por mais que tenha um risco do real, uma vez que a diretora não sabe se irá encontrar pessoas conhecidas ou até mesmo se a casa ainda existe, ocorre uma programação e a essência do que é desejado na cena está clara e guia a ação do sujeito-da-câmera e suas instruções para as personagens. Nesse sentido, são as tomadas na aldeia de Araponga que contam com cenas com menor amarras e maior “risco do real”, como aponta Comolli (2008), ou seja, em que a realidade aponta um maior desafio à produção, convocando uma narrativa mais fluida.

4.2 Gravação

A viagem de ida inaugurou as gravações, em um ambiente de certo modo controlado, uma vez que a diretora e, nesse instante, sujeito-da-câmera, estava no mesmo carro que seus personagens. A falta de mobilidade ao mesmo tempo em que aproxima a tomada, também impõe algumas dificuldades técnicas, envolvendo o movimento do carro, barulhos do motor e

planos restritos. O primeiro momento de gravações saiu como planejado previamente e após a chegada em Paraty fomos gravar a próxima cena programada para essa diária na praia de Trindade, Rio de Janeiro.

Devido ao clima desfavorável, optamos por gravar o momento da trilha e adiar a gravação da encenação com as personagens jovens. Dessa forma, a diretora convidou suas personagens a rememorar sobre a viagem feita por elas há mais de duas décadas, com o relato oral guiando a narrativa, as imagens mesclam momentos de cenas orgânicas, que acompanha as personagens enquanto elas se acomodam pelo espaço, com cenas de mais construção e organização por parte do sujeito-da-câmera. Já neste primeiro momento, em que as personagens se colocam no mundo à disposição dos direcionamentos do sujeito-da-câmera, sua auto *mise-en-scène* é evidenciada. Como explicitado por Comolli (2008), às questões culturais que nos cercam em nosso cotidiano atribuem à câmera uma posição de poder na sociedade, e essas crenças são internalizadas pelas personagens principais. Ao ligar a câmera e observá-las, por muitas vezes sua postura enrijece e seus movimentos são mais planejados, perdendo a fluidez que antes existia. Nesse sentido, o relato oral fluiu com maior facilidade quando a câmera não estava presente.

Na segunda diária, realizada na aldeia de Araponga, questões culturais são evidenciadas a partir da postura distinta entre os brancos e os indígenas frente a presença da câmera. Ao chegarmos na aldeia de araponga o Cacique Augustinho e sua mulher marciana esperavam por nossa chegada, cada uma da equipe se apresentou e nos sentamos para conversar com o Cacique acerca das gravações, a fim de pedir autorização para as filmagens. Após a explicação sobre o curta e uma breve rememoração entre o Cacique e a Beth sobre o tempo em que ela esteve na aldeia com a Nina, chamada em Guaraní de Paju, conseguimos a autorização do Cacique e começamos as gravações. Inicialmente, gravei os artesanatos expostos, o ambiente e as interações que ocorriam, inserindo aos poucos o sujeito-da-câmera na dinâmica existente. Raramente, a Dona Marciana ou o Cacique direcionavam o olhar para a câmera ou para o sujeito da câmera, mantinham a conversa normalmente, independente do novo elemento que adentrou o ambiente.

Após esse primeiro momento de ambientação, propomos uma encenação-construída: chegar novamente na aldeia, reencenando o momento do encontro. Apesar de ser um momento de encenação-construída, fruto da sugestão e orientação da diretora, não havia um planejamento elaborado sobre os comportamentos esperados, sendo apenas solicitado reviver aquele momento. Nos dirigimos para o final da trilha e refizemos a chegada. Enquanto Beth, Nina e Betina possuíam um estranhamento, um andar sem graça e um riso solto, o Cacique e

sua mulher nos esperavam prontamente no mesmo lugar de antes e nos receberam de forma calorosa, com uma ação mais fluida e simpática do que a primeira vez e sem nenhum estranhamento frente ao novo elemento: a câmera. Apesar de bem sucedida, essa encenação não entrou no corte final do documentário, mas foi aqui citada por se tratar de um momento chave para a compreensão da auto *mise-en-scène* desempenhada por cada um dos personagens.

O segundo encontro, e para a obra final, o único que tivemos na aldeia, foi na casa da Hilda, onde Beth e Nina moraram. Este momento foi marcado por uma encenação-direta e o reencontro foi realizado já com a câmera ligada. Novamente, observa-se uma distinção no comportamento dos indígenas e dos brancos frente a câmera, Hilda agiu de modo a ignorar a câmera e por extensão o sujeito-da-câmera, era como se eu não estivesse ali, ou não fosse um indivíduo segurando um equipamento, mas um acessório que as meninas carregavam ao lado.

Em sua casa encontramos Jorge, seu genro, que foi um grande amigo de Beth. Emocionado com a chegada das duas, o encontro foi marcado por uma declaração emocionada e em um ato performático de cantar uma canção autoral. Na casa também estavam a filha da Hilda, chamada Nina, mulher de Jorge, e mais dois filhos. Após uma longa conversa rememorando o tempo em que Nina e Beth moraram na aldeia e mais uma música que Jorge cantou para Nina, desligamos a câmera. Eu, antes invisível, cumprimentei cada um e me juntei a eles. Para o meu espanto e, mais uma vez, reforçando um comportamento, nenhum dos indígenas mudou de atitude, nem mesmo Jorge, que se apresentava de forma mais performática, mesmo fora da tomada continuou abençoando e entoando cantos para a Nina. Desligar a câmera não surtiu efeito nesses personagens, enquanto Nina, Betina e Beth, após desligar as câmeras, tomaram uma postura mais relaxada e confortável.

A última diária foi utilizada para a visita em Paraty Mirim, a vila em que Beth alugou uma casa para ficar com Nina e se recolher para escrever seu doutorado. Ao longo das gravações na vila, Beth e Betina, após dias consecutivos de gravações, já se sentiam mais íntimas da câmera e possuíam um desconforto menor. Essa familiaridade construída, associada a um momento de busca e descoberta pela casa em que Beth morou, resultou nas cenas mais fluidas e com uma auto *mise-en-scène* de ambas que deixa evidente essa postura. Com a atenção voltada para a busca pela antiga casa, o sujeito-da-câmera se tornou de fato um observador e deixou de ter uma presença tão impactante para as personagens, que até então se sentiam intimidadas por sua presença. A cena se formou a partir das ações e lembranças das personagens e se encerrou com as duas sentadas na praça, enquanto relatavam e lembravam daquele tempo, produzindo associações e dissonâncias com o presente.

O fim das gravações foi marcado por um momento que se assemelha ao conceito aqui desenvolvido de encenação ficcionalizante. A fim de ampliar a experiência sensível e introduzir na narrativa o tempo de contemplação e fabulação que está presente na obra, a diretora decidiu encenar uma lembrança, assim foi proposto que duas meninas mais novas encenassem, usando as mesmas roupas das personagens principais, de modo a representar a viagem das personagens principais, que foi marcada por um momento na trilha em que as amigas se perderam. Por questões logísticas a própria equipe realizou a encenação, Isabella performou como Betina e Eu como Beth, que estava grávida de 8 meses. A experiência de utilizar não atores para uma performance é sempre desafiadora, mas acredito que a nossa “imersão” na história ao longo das gravações foi peça chave para esse momento. O sujeito-da-câmera foi a própria diretora, que deu os direcionamentos iniciais, mas permitia e desejava que nós incorporássemos o papel. Assim, fomos caminhando pela trilha, com momentos de maior direcionamento e cenas detalhes, intercaladas com momentos em que eu e Isabella orquestramos o ritmo a partir do direcionamento inicial da diretora.

4.3 Montagem

O processo de montagem do filme retrata a ação do diretor, sendo parte constituinte de sua *mise-en-scène* e funcionando como a etapa final da construção do pensamento estruturado pelo realizador. Nesse sentido, o processo de montagem nesta obra é uma peça central para a construção de uma ficção da memória, assemelhando-se ao que foi visto anteriormente com Chris Marker, que utiliza da montagem como meio de acionar e produzir a ficção. Camurça por sua vez possui uma singularidade, pois não utiliza apenas a montagem para operar a ficcionalização, mas também vale-se da autoficção como mecanismo complementar, que reforça o processo de *mise-en-scène* da realizadora. A fagulha inicial disparadora da narrativa está presente na figura da diretora, que decide, a partir das construções produzidas e transmitidas por sua mãe, revisitar uma memória herdada, ficcionalizando o real e produzindo suas próprias percepções acerca de um dado momento de sua vida. Dessa forma, a montagem entra aqui como a última instância desse processo de retorno a um momento passado.

Ao longo do processo de montagem a diretora passou por diversos cortes, sempre retornando o material para o seu orientador e buscando por minhas opiniões. A busca por evitar diálogos excessivos e uma narrativa informativa muitas vezes torna-se desafiadora quando está de frente a um material tão pessoal e com tanto valor emocional. Camurça optou por iniciar o processo de decupagem pelos áudios com o intuito de pegar os pontos chaves das

rememorações, a fim de traçar a base da narrativa, construindo blocos de eventos: “Assim, o que se estruturou no início da decupagem foi uma pontuação de questões relativas à memória no início de cada bloco narrativo (inicial saindo de Juiz de Fora, segundo refazendo a trilha, terceiro recordando lugares e o quarto da visita à aldeia)” (Carmuça, pag.58, 2024).

A partir dessa estrutura narrativa inicial, a diretora começa a articular as operações entre imagem e som ao longo da narrativa. Em um primeiro momento, os áudios estão dessincronizados e apenas a partir da chegada na aldeia que imagem e som passam a ter uma sincronicidade. Esse elemento auxilia a ampliar a narrativa em um momento inicial que é marcado por uma cronologia mais alinhada a uma narrativa clássica. Ao longo dos cortes, certas falas informativas passam a dar espaço para lacunas narrativas e o espaço para o espectador se projetar na narrativa foi, aos poucos, sendo criado.

As articulações e fabulações próprias da diretora, que teve a possibilidade de imergir em sua própria história, começaram a borbulhar e a fim de dar recortes e situar o espectador na narrativa foi proposto, por seu orientador, a inserção de uma carta narrada pela realizadora de caráter poético informativo, que entrou no início e encerramento da obra.

Algo íntimo e que pegasse na mão do espectador e docilmente o convidasse a embarcar, juntos e como iguais, na jornada do filme. Sem deixá-lo para trás mas também sem entregar-lhe tudo, apenas oferecendo um caminho possível e que abraçasse sua autonomia para sorver o que estava lhe sendo mostrado. (Camurça, pag 59, 2024)

Esse processo esclareceu o quanto nossa visão, forma de narrar e sequenciar os fatos estão embaladas por uma visão clássica e representativa. O esforço contínuo para romper esse ciclo evidencia essa forte influência, mas exercita um processo reflexivo de revisitar conceitos e buscar estratégias para a sua implementação.

5. Conclusão:

A trajetória teórica reflexiva proposta neste trabalho foi delineada de modo a tornar possível, e até mesmo desejável, um aprofundamento e consolidação deste pensamento por meio da análise de obras. Em um primeiro momento, debruçamo-nos sobre um objeto, a obra *Serras da desordem* (Tonacci: 2006), com um olhar estrangeiro, de quem mira apenas o corte final de um projeto, analisando e aplicando as teorias previamente desenvolvidas. Como forma de nos aproximar e ter uma experiência mais imersiva nos conceitos, traçamos um caminho de observação ativa do processo de realização de *Paju* (Camurça: 2024), que possuía como objetivo cruzar os saberes da teoria e da prática.

Nesse sentido, pode-se concluir aqui, como resultado da primeira análise, que *Serras da desordem* (Tonacci:2006) 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 articula os fatos presentes na história de uma maneira que visa ampliar seus sentidos e promover um espaço que permite, e incentiva, o espectador a alcançar uma relação mais rica com as imagens, encontrando novas leituras e produzindo suas próprias significações. Essa estrutura também abre espaço para uma narrativa que busca colocar o personagem em uma posição ativa de produção e construção da memória, atuando na cena em conjunto ao sujeito-da-câmera. Assim, tem a possibilidade de sua auto *mise-en-scène* aflorar e a partir de um diálogo com as construções e elaborações do sujeito-da-câmera, construir uma encenação ficcionalizante, capaz de ampliar a experiência da obra.

Em congruência com esses conceitos, a experiência de acompanhamento e participação ativa em um trabalho de campo possibilitou uma vivência dessas reflexões teóricas. Para além de um trabalho atrás das câmeras, acompanhando os processos de pré-produção, gravação e montagem, também experienciei uma atuação enquanto personagem. Dessa forma, foi possível não apenas aplicar a teoria ao longo do desenvolvimento do roteiro, da atuação como sujeito-da-câmera, da observação da *mise-en-scène* dos personagens participantes e como as diferenças culturais mostram-se presentes em sua relação com a câmera. Mas também vivenciei uma ação como sujeito filmado, como um não ator que é convidado a fabular e encarnar a memória de outra pessoa e, a partir disso, operar uma construção ativa de memória por meio de uma encenação ficcionalizante, que possibilita uma ampliação da distribuição do sensível na narrativa.

Portanto, a presente monografia propiciou uma experiência completa, alinhando caminhos que considero impossíveis de dissociar. Não há nenhum demérito em uma pesquisa de caráter puramente prático ou puramente teórico, contudo, levando em consideração o curso de Rádio, Tv e Internet, uma pesquisa que converte essas duas esferas torna-se muito apreciada. A teoria e a prática, quando devidamente aliados possuem a capacidade de ampliar a assimilação dos conceitos, buscando caminhos para materializá-los, compreendendo os atravessamentos que a realidade nos impõe e promovendo contornos para um pensamento que está em constante construção.

Por fim, gostaria de salientar que esta monografia apresenta-se como a conclusão de três anos de pesquisas e orientações com o Professor Nilson Alvarenga, foi um caminho longo, constante e de muito aprendizado que possibilitou a escrita deste trabalho. Encerro este ciclo com uma extensa bagagem e vivência acadêmica que me possibilitou ter bases sólidas

para futuros empreendimentos no ramo da pesquisa. Um mergulho em autores e conceitos possibilita uma mudança de perspectiva e abre um leque de novas possibilidades de olhares.

REFERÊNCIAS

- BAZIN, André. **Cinema - Ensaios**. São Paulo: Brasiliense, 1991, p.54 - 65
- CAETANO, Daniel (org.) **Serras da Desordem**. Rio de Janeiro: Beco do Azougue: Sapho, 2008.
- CAMURÇA, Nina. **A ficcionalização da memória, o mundo do trabalho e autoficção em Estou me Guardando para Quando o Carnaval Chegar**. Universidade Federal de Juiz de Fora, 2024.
- COMOLLI, Jean-Louis. **Ver e poder: A inocência Perdida: Cinema, Televisão, ficção, documentário**. Belo Horizonte, Editora UFMG, 2008.
- LE GOFF, Jacques. **História e memória**. Tradução Bernardo Leitão, Editora da UNICAMP, 1990
- MARQUES, Ângela. **O método da cena em Jacques Rancière: dissenso, desierarquização e desarranjo**. Galáxia (São Paulo), vol. 47, e53828, 2022.
- NICHOLS, Bill. **Introdução ao documentário**. Trad. Mônica Saddy Martins. Campinas -SP: Papirus, 2005
- NORONHA, Jovita. **Ensaio sobre a autoficção**. Belo Horizonte, Editora UFMG, 2014
- PAJU. Direção: Nina Camurça, Brasil: 2024. 15min
- SONTAG, Susan. **Sobre a fotografia**. cap. O mundo-imagem, Companhia das letras, maio de 1977.
- PISSOLATO, Elisabeth. **A duração da pessoa: mobilidade, parentesco e xamanismo mbya (guarani)**. Fundação editora da UNESP, São Paulo, 2007
- POLLAK, Michael. **Memória e identidade social**. Estudos Históricos, Rio de Janeiro, Vol.5, n10, 1992, p.200-212
- RAMOS, Fernão. **A mise-en-scène do documentário**: Eduardo Coutinho e João Moreira Salles. Revista brasileira de estudos de cinema e audiovisual, 5 julho 2012. Disponível em: <https://rebeca.socine.org.br/1/article/view/8/2>
- RANCIÈRE, Jacques. **A ficção documental: Marker e a ficção da memória**. Arte & Ensaios. Revista do PPGAV/EBA/UFRJ, N°21, dezembro de 2010.
- RANCIERE, Jacques. **Aisthesis: cenas do regime estético da arte**. Tradução Dilson Ferreira da Cruz. Editora 34; 1ª edição, 2021

RANCIÈRE, Jacques. **A partilha do sensível**. Estética e Política. São Paulo: Editora 34, 2009.

RANCIÈRE, Jacques. **O dissenso**. Tradução: Paulo Neves, Artpensamento, disponível em: <https://artepensamento.ims.com.br/item/o-dissenso/>

RANCIÈRE, Jacques. **O efeito da realidade e a política da ficção**. Novos estudos, Março de 2010.

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

SONTAG, Susan. **Sobre a fotografia**. cap. O mundo-imagem, Companhia das letras, maio de 1977.

VOIGT, André. **O conceito de “cena” na obra de Jacques Rancière**: a prática do “método da igualdade”. Miolo revista Kriterion, Belo Horizonte, nº142, Abr./2019, p.23-41