



Carapiru-Andrea, Spinoza: a variação dos afetos em *Serras da desordem*

ANDRÉ BRASIL

Doutor em Comunicação pela UFRJ

Professor da Faculdade de Comunicação e Artes da PUC-Minas

Resumo: Nossa análise de *Serras da Desordem*, de Andrea Tonacci, não prima por apontar estratégias distintas daquelas já descritas na abordagem de outros autores. Se insistimos em desenvolvê-la, foi simplesmente para, no âmbito dessas estratégias, sublinhar um aspecto que, a nosso ver, contribui para a relevância do filme, ou seja, a criação de uma obra atenta à variação dos afetos e à configuração sensível de um *comum*.

Palavras-chave: *Serras da desordem*. Resistência. Afetos. Formas de vida.

Abstract: Our analysis of *Serras da Desordem*, by Andrea Tonacci, does not intend to propose a different strategy from those already described by other authors on the same subject. If we insist on its exposition is mainly to underline what we think to be an aspect that highly contributes to the film's relevance, which is, the creation of a work concerned by the variation of affects and to the sensitive configuration of a common.

Keywords: *Serras da Desordem*. Resistance. Affects. Forms of life.

Résumé: Notre analyse de *Serras da Desordem*, d'Andrea Tonacci, ne se démarque pas en proposant des stratégies distinctes de celles décrites auparavant par d'autres auteurs. Si l'on insiste en la développer ce ne que pour souligner, dans l'univers de ces stratégies, un aspect qui à notre avis peut fort contribuer à la portée du film, c'est-à-dire, la création d'une œuvre concernée par la variation des affects et par la configuration sensible d'un commun.

Mots-clés: *Serras da Desordem*. Résistance. Affects. Formes de vie.

Escrever sobre *Serras da desordem* (2003), de Andrea Tonacci, surge, ao mesmo tempo, como um despropósito e uma necessidade. Antes de tudo, o filme, que, em sua escritura heterogênea e lacunar, desafia o trabalho de análise. Em segundo lugar, a imensa fortuna crítica diante da qual ele nos coloca.

Mas, se algo nos compeliu a escrever, se o texto surge como uma necessidade, é porque há no filme um mistério – uma espécie de cumplicidade tácita, invisível e silenciosa – que liga os personagens, o diretor e as imagens e ao qual o espectador teria acesso, parcialmente, na forma de um saber constituído por um não-saber: a história, os rostos, as falas, a origem das imagens..., o que no filme se mostra permanece carregado de certa opacidade, e o resultado da obra nos parece intensamente impregnado da experiência transformadora e excessiva de sua realização.

Serras da desordem é uma experiência de resistência. Mas ela só o será se definirmos o termo para além dos limites de uma “arte engajada”: se o filme resiste – e se, no interior de sua escritura, os personagens resistem –, é porque o engajamento que nele se produz não se dá estritamente na ordem política do discurso, do argumento e da crítica, mas, antes, em uma *dimensão sensível* na qual se engajam corpos, olhares, materialidades, forças que se afetam umas às outras, deixando na imagem as marcas, muitas vezes precárias, dessas afecções. Trata-se de um domínio no qual, quando algo aparece, essa aparição não implica finalmente uma transparência, e se ela torna possível a emergência de uma “verdade”, esta não se traduz em certeza ou em segurança.

Aceitemos, de início, a provocação de Jacques Rancière: “O que fazer com a homonímia da palavra ‘resistência’, que contém várias idéias numa palavra só?” (RANCIÈRE, 2004a). Afinal, resistir pode significar noções distintas e até mesmo contraditórias: algo resiste quando persiste naquilo que é, algo resiste quando não se contenta com sua situação, quando não deseja mais permanecer aquilo que é.

Para Rancière (2004a, 2004b, 2005), o que ele denomina um *regime estético* da arte se desenvolve, justamente, na tensão entre estas duas concepções de resistência: de um lado, a resistência do objeto artístico que, em sua aparição sensível,

torna-se inapreensível tanto pela ordem do conceito quanto pela ordem da finalidade. De outro, a demanda por superação da arte como universo autônomo, tendo em vista a construção de uma nova humanidade. Se, de um lado, o objeto artístico deve persistir em seu ser, encerrando-se em sua forma sensível, de outro ele é convocado a se fundir às formas da vida cotidiana, no sentido de sua transformação. Essa é, no fundo, a tensão entre *arte e política*, entre o domínio da *aesthesis* e o domínio da *polis*, da comunidade. Ainda segundo Rancière, a utilização do conceito de resistência para dar conta, em uma mesma chave, tanto da dimensão estética quanto da dimensão política da arte acabaria por fazer uma e outra se diluírem em nome de sua união. Trata-se então, para o autor, de manter a tensão nascida da ligação paradoxal entre esses dois domínios, a tensão insolúvel entre duas resistências.

“Há dois séculos que a arte vive da tensão que a faz existir, ao mesmo tempo, em si mesma e além de si mesma e prometer um futuro fadado a permanecer inacabado. O problema não é mandar cada qual para o seu canto, mas manter a tensão que faz tender, uma para a outra, uma política da arte e uma poética da política que não podem se unir sem se auto-suprimirem.” (RANCIÈRE, 2004a)

Para além da esfera da arte, diríamos que a tensão apontada por Rancière – entre uma política do estético e uma estética da política – pode se vislumbrar em uma concepção ampla de *resistência do ser*, não restrita a uma relação de oposição ou de contraposição. Este estaria constantemente premido entre *perseverar em si mesmo* e *dever outro*, resultado de suas paixões e de suas ações. Trata-se assim – digamos agora com a reserva de Rancière – de uma concepção spinozista de *resistência*. Afinal, em Spinoza, se uma singularidade é um modo finito que se esforça por perseverar em seu ser, para tanto ela precisa ser também um modo “em potência”, que age e interage com outras singularidades na forma de afecções que se desdobram em afetos. O ser resiste quando persiste e, para tanto, precisa se defasar de si mesmo, em direção a outrem. Ora, diria Spinoza, não sabemos o que pode o nosso corpo, “ele pode ser afetado de muitas maneiras, pelas quais sua potência de agir é aumentada ou diminuída, enquanto outras tantas não tornam sua potência de agir nem maior ou menor” (SPINOZA, 2009: 99). Essa variação dos afetos é o que permite ao ser perseverar, paradoxalmente, como dever.

Carapiru

À sua maneira, um índio sobrevive, resiste. Nas cenas iniciais de *Serras da desordem*, calmamente, ele se prepara para dormir. Forra o chão com a folhagem e arma ali uma pequena fogueira, a partir de um tição que carrega sempre aceso. O índio, ficamos sabendo mais adiante, é Carapiru. Sobrevivente de uma chacina que, em 1977, dizimou o grupo da tribo Guajá do qual fazia parte, ele anda solitário em uma errância que o filme conta apenas parcialmente. Dez anos após o massacre, o índio é encontrado pelo sertanista Sydney Possuelo, da Funai, na comunidade rural de Santa Luzia, na Bahia, ou seja, a mais de dois mil quilômetros de distância do local de sua partida. Ali, junto à família que o acolheu, Carapiru passa a conviver, comer, dormir, brincar e perambular, ainda sem dominar o português.

A opção de Andrea Tonacci é, basicamente, reencenar, com a participação dos próprios personagens da história, o momento do massacre, o convívio com a comunidade rural e a posterior recondução de Carapiru, pela Funai, ao seu grupo de origem. O filme nos conta ainda o reencontro de Carapiru com seu filho, que havia sido raptado por um fazendeiro no momento da chacina e que viria ser, coincidentemente, o intérprete para Possuelo. Na época desse reencontro, o caso foi divulgado pela mídia, cujas imagens aparecem pontualmente no filme, o suficiente para marcar uma diferença de perspectiva e intenção. Ao contrário do discurso midiático, aqui, não se trata de ressaltar a extraordinariedade de um fato, mas de acompanhar a singularidade de uma vida, em uma escritura aberta o suficiente para abrigar suas durações, suas lacunas e seu inacabamento. Apesar da propensão melodramática da história, *Serras da desordem* evita o tratamento sensacionalista, em um testemunho que se desenvolve, antes, em torno de uma *variação dos afetos*.

Carapiru é um personagem especial: intensamente afetivo, ele parece à vontade em suas relações cotidianas, seja na amizade com os membros da comunidade que o recebeu, seja em Brasília, junto com a família de Possuelo, ou no momento das encenações para o trabalho de Tonacci. No entanto, como bem nota Ismail Xavier, permanece, ao longo do filme, uma zona de silêncio e opacidade em torno da figura enigmática de Carapiru, que não nos deixa saber ao certo qual a sua relação com a experiência da qual participa. Apesar de disponível à demanda de uma sociabilidade

que lhe parece aprazível, ele está, ao mesmo tempo, mergulhado em um permanente alheamento, como se vivesse uma vida que lhe é estranha, em um lugar que lhe é impróprio. Como o filme deixa subentendido, nesse caso não se trata mais simplesmente de retornar à terra natal, de ser reconduzido ao seu grupo de origem. A volta é difícil, porque tudo então se deslocou, tudo mudou de lugar: de um lado, a comunidade indígena da qual “faz parte”, extremamente pauperizada em sua inserção problemática no mundo dos “brancos”. De outro, o próprio Carapiru, transformado pelas experiências vividas em sua errância e mesmo pela sua participação nas filmagens. Também nessa nova situação o índio já não parece sentir-se totalmente confortável.

O lugar intermediário – o intervalo – no qual ele habita não é mais um lugar de passagem, provisório, mas sua própria condição, que só se deixa mostrar, no filme, como enigma. “Quando se lhe indaga pela sua humanidade, ele dá garantias de que está lá, que tem seu próprio sistema, mas está longe de expor seu código” (XAVIER, 2008: 19).

É nesse sentido – e não no sentido do exotismo, algo tão afeito aos telejornais – que Carapiru é *especial*. Como escreve Agamben, especial é o ser singular que “deseja perseverar no próprio ser”, que não comunica nada além de si mesmo, ou seja, que simplesmente aparece, se expõe. Ser especial não se refere ao indivíduo, cuja identidade é passível de definição por esta ou aquela qualidade que lhe pertence. “Significa, pelo contrário, ser qualquer um, a saber, um ser tal que é indiferente e genericamente cada uma de suas qualidades, que adere a elas sem deixar que nenhuma delas o identifique” (AGAMBEN, 2007: 53).

Na esteira desse autor, César Guimarães nos diz que, se a aparência configura-se hoje como um problema a um só tempo político e estético, é porque está em jogo, tanto no âmbito da mídia quanto do cinema, “uma incessante redução do especial ao pessoal e deste ao substancial”, operação que está na base da transformação da espécie em princípio de identidade (GUIMARÃES, 2003: 43).

Carapiru é, assim, o *homem ordinário*, o *ser qualquer* sem propriedade ou cuja propriedade se impõe sempre do exterior, definida por estratégias de poder-saber de viés identitário. Em meio a essas estratégias – no filme, encarnadas pelas instituições governamentais, midiáticas e pelo próprio cinema – ele precisa

inventar – sempre de forma provisória – um espaço que lhe seja próprio, precisa criar modos de fazer, modos de subjetivação que lhe permitam viver em uma situação de permanente perplexidade. Sem alarde, *esses modos* vão surgindo pouco a pouco no filme, constituindo (ou reconstituindo) algo que podemos chamar um cotidiano, mas no interior do qual permanece sempre uma inadequação: esboçar alguma comunicação, ajudar na cozinha, se divertir com as crianças, acompanhar as aulas na escola da comunidade, arriscar alguns passos de forró.

Nessa perspectiva, deixa de ser tão surpreendente o fato de que Carapiru consiga estabelecer relações de afeto e amizade tão intensas, sem, contudo, falar a mesma língua daqueles com quem se relaciona. Afinal, é mesmo disto que se trata: afecções e afetos que não se estabelecem necessariamente por meio das palavras, mas dos gestos, das fisionomias, da musicalidade de uma outra língua. Carapiru se alegra, toca e abraça as pessoas, se aproxima, se afasta e, vez ou outra, deixa-se tomar por uma perceptível melancolia. A duração das imagens no filme nos faz acompanhar essa variação dos afetos, ressaltando a *maneira* do “ser na sua emergência” (AGAMBEN, 1993: 29).

Essa atenção à dimensão sensível do cotidiano – seus silêncios, sua banalidade e sua tessitura – possibilita a Tonacci repetir e reencenar os acontecimentos da vida de Carapiru, sem meramente os simular. Não se trata apenas de repetir o acontecimento “como se” fosse o que “realmente” aconteceu, mas de, por meio da encenação, tornar novamente possível uma *experiência*.¹ Entre o acontecimento e sua repetição, trata-se de fazer reencontrar os afetos, provocar sua coincidência, e também de reinventá-los e fazê-los diferir. É o que se vê, por exemplo, na bela sobreposição da fotografia de Carapiru diante de uma janela e a mesma cena, captada anos depois: algo ali se repete, algo difere, e, de uma a outra imagem, o personagem é o mesmo e é outro, cabendo ao filme reverberar – sem explicar – essas coincidências e diferenças. Como ressalta Rodrigo de Oliveira a respeito da mesma seqüência, essa será uma intimidade de segunda mão, já dividida com outra câmera, sempre “uma relação de visualidade de corpos, nunca de espíritos” (OLIVEIRA, 2008: 79). Diríamos, em complemento, que esta é justamente a perspectiva que interessa ao filme: algo singular se expõe, dá a ver sua maneira, sua aparência – ou melhor, sua aparição –, sem contudo se revelar totalmente ou

1. Sobre a estratégia da repetição no filme e sua relação com a memória, ver FRANÇA, Andrea. “O cinema, entre a memória e o documental”.

sustentar algo como uma explicação.

Este é o sentido da resistência de Carapiru: o que pode um corpo? Se em sua condição errante ele resiste, não o faz apenas como *oposição*, mas principalmente sob o modo de uma *afirmação*: ser que se expõe, que se dispõe, que se afeta, mas que não se deixa apreender pelo trabalho da imagem. Se a mídia não admite esse desconcerto, essa inadequação, oferecendo em substituição o “bom acabamento” do discurso, a acomodação da diferença no sensacional, é justamente ali, nesse lapso entre o que aparece e o que não se explica, que o filme se cria e se fortalece.

Ao mesmo tempo engajado e alheio aos lugares por onde perambula, Carapiru persevera. Aqui, perseverar não significa a imobilidade do ser em sua essência, mas a afirmação da essência do ser como devir. A errância do personagem provoca e supõe uma outra “errância”, aquela da escritura do filme.

Andrea

Como Tonacci faz questão de ressaltar, a história de Carapiru não lhe pertence mais, ela “já faz parte de uma narrativa mais ampla, historicista, subjetiva, pessoal” (*apud* CAETANO, 2008). *Serras da desordem* é, antes de tudo, um projeto cinematográfico de interesse humanista, que rebate no plano pessoal na forma de um *espelhamento*: algo que se explicita com toda a força metafórica no encontro entre Carapiru e o diretor na cena final do filme.² Como escreve ainda Xavier (2008: 21-22), se antes Carapiru era “singular sendo também personagem”, agora, “o personagem já não é, ou é algo mais do que o singular Carapiru”.

Será, então, no interior do trabalho de escritura do filme que a singularidade emerge, persiste e, ao mesmo tempo, se torna outra coisa além dela mesma, vive uma história que “já não lhe pertence mais”. Reiteramos, contudo, que esse movimento do singular em defasagem consigo mesmo não resulta em explicação ou totalização. O próprio filme é uma escritura singular que, mesmo quando se remete à experiência mais geral do país (ou do próprio Ocidente), o faz de forma aberta e inacabada.

Assim, em sua abertura, a escritura do filme não responde a um modelo, qual seja, o de apropriação da significação. Isso é o que garante, para Jean-Luc Nancy, a essência política de uma escritura. Trata-se, antes de tudo, de abrir a possibilidade de uma relação; sua essência, nos diz o autor, é a abertura do inessencial

2. A relação entre o personagem Carapiru e o diretor Andrea Tonacci é tratada em XAVIER (2008) e em SARAIVA (2006).

de uma relação. Uma escritura se expõe como gesto, enunciação, aparição e, assim, nos coloca no limite de uma relação. Ela é, assim, “o *em* jogo do *em* comum” (NANCY, 2004: 226).³

3. No original: “L’en jeu de l’en commun”.

Ora, esse “em jogo do em comum” é uma boa definição para o que seja a *mise en scène* cinematográfica, especialmente quando se trata de um trabalho como *Serras da desordem*. A singularidade do *filme* é constituída pelas singularidades dos personagens no *filme*, nascida do jogo das reencenações, do espelhamento no qual se implicam Carapiru e Tonacci. Esse jogo entre a escritura singular do filme e as singularidades que o povoam, em suma, entre *escritura* e *experiência*, faz de *Serras da desordem* uma obra cujo resultado é indissociável do processo de sua produção. Mais do que isso, as imagens do filme podem ser vistas como domínio onde se performam *formas de vida*, e valem antes de tudo por isso.

Uma *forma de vida*, nos diz Agamben, é sempre uma possibilidade. É por isso que ela não pode ser totalmente prescrita nem pela biologia nem pelas condições sociais nas quais se vive. Não pode ser prescrita tampouco pelas identidades. Ao contrário, “não importa quão habitual, repetitiva e socialmente compulsória, ela retém sempre o caráter de uma possibilidade; ou seja, sempre coloca em jogo a vida em si mesma” (AGAMBEN, 2000: 4).⁴ Hoje, reiteramos, é justamente essa *possibilidade* que se visa e se coloca *em* jogo.

4. No original: “no matter how customary, repeated, and socially compulsory, it always retains the character of a possibility; that is, it always puts at stake living itself”.

Podemos nos perguntar, por exemplo, sobre a crescente demanda midiática em torno da figura do *homem ordinário*. Ali, ele incorpora as habituais identidades de excluído ou marginalizado; representa aqueles que atravessam a linha de pobreza para acessar as benesses do mundo do consumo; atua como personagem-jogador dos shows de realidade, ou participa diretamente como fornecedor anônimo de flagrantes aos telejornais; como espectador, é solicitado a escolher, votar, interagir e, algumas vezes, a criar ele próprio os programas. São vários os modos como a vida ordinária se figura na mídia, mas, na maioria dos casos, essa figuração avança da *representação* à *experiência* e a imagem deixa de ser apenas um *lugar de visibilidade* para se tornar, intensamente, um *lugar de (inter)atividade, atuação e performance*. Nesse sentido, a experiência a que se propõe Tonacci em *Serras da desordem* ganha uma urgência ainda maior, não apenas no âmbito da história do cinema, mas no contexto mais amplo da produção e circulação de imagens em sua relação com a vida ordinária.

Também em *Serras da desordem*, as estratégias discursivas

e poéticas do filme possuem uma dimensão não apenas representacional, mas, em grande medida, *performativa*: como vimos, reencenar a errância de Carapiru é possibilitar novamente uma experiência; é, portanto, provocar o reencontro entre formas de vida e os afetos que as constituem. Diferentemente da maior parte da produção midiática, contudo, a obra de Tonacci encerra uma processualidade e uma temporalidade nas quais se implicam os personagens e o diretor, em uma experiência de transformação mútua. Trata-se de uma experiência intensa não porque constituída de tempos fortes e acontecimentos extraordinários, mas porque atenta, também e antes de tudo, às pequenas afecções, aos gestos banais, aos silêncios e tempos vazios próprios do cotidiano.

Nessa perspectiva, o uso de algumas imagens de arquivo ganha novo sentido. São vários os modos como elas aparecem no filme. Há, em um primeiro grupo, aquelas imagens que se referem ao contexto político-social brasileiro da época em que Carapiru perambulava pelo interior do país. Elas nos permitem estabelecer nexos, frágeis e contraditórios, entre a experiência singular do índio e o projeto de desenvolvimento do Brasil. Em complemento a essas imagens, temos fragmentos da mídia que aparecem em viés crítico: trata-se, mesmo que implicitamente, de marcar uma diferença de tratamento e abordagem entre o noticiário e o filme.

Mas aqui nos interessa principalmente um outro grupo de imagens de arquivo que surgem no filme em inserções raras e breves. A aproximação dessas imagens às cenas captadas se dá menos pela lógica do argumento ou da explicação do que pela lógica do *contato*.⁵ Ela parece se ancorar principalmente em uma dimensão poética e afetiva, atravessando o filme de lampejos da memória: como se, em sua configuração sensível, uma cena do cotidiano de Carapiru na comunidade rural nos remetesse a outras cenas – o fogão a lenha, a mulher que prepara a comida, a família que almoça sob o quadro da Santa Ceia, o vaqueiro que se veste para cavalgar e, pouco depois, as crianças em uma escola do interior – imagens de outros filmes que apenas se vislumbram, misturadas na montagem, nos conectando, sutilmente, com a memória do cinema e do país. Trata-se de uma montagem paratática, cujo contato entre as imagens parece se estabelecer em dimensão sensível, sem a necessidade de uma pertinência propriamente discursiva. Privilegiando a duração das

5. Em termos mais amplos, essa é a definição de montagem para Rancière. Cf. “La phrase, l’image, l’histoire”, em RANCIÈRE (2003).

cenas cotidianas, sua banalidade, a montagem se abre, vez ou outra, a estes lampejos, que não fazem mais do que reverberar – como em uma reminiscência – detalhes, gestos, fisionomias e a própria ambiência daquele cotidiano. Essas imagens, misturadas ao material captado, apresentado em preto e branco e em cor, compõem um filme extremamente heterogêneo, cuja montagem se assemelha ao processo da memória.

Se, como Tonacci insiste em ressaltar, *Serras da desordem* é uma ficção que se vale de estratégias próprias do documentário, parece-nos pertinente tratá-lo também como um *ensaio fílmico*, ou um *filme-ensaio*, na medida em que lida com o mundo histórico por meio de uma apropriação subjetiva na qual o diretor está implicado de diversas formas: se, ao final do filme, ele aparece junto a Carapiru, a dirigir a cena que veremos no início da narrativa, antes disso ele já “aparece” na maneira como constrói a trama, como provoca as encenações e rearticula as imagens de arquivo em uma escritura aberta e próxima à operação de rememoração.

Isso não significa reduzir a subjetividade do diretor ao modo da primeira pessoa, como se ele dominasse absolutamente o material e as estratégias de criação do filme. Como tentamos demonstrar, a obra se desenvolve tendo como principal movimento a errância. E se constitui pela errância do personagem, pela imprevisibilidade das estratégias empregadas, pela heterogeneidade e pela polifonia do material fílmico. Tratar o filme como um ensaio nos permite ressaltar o caráter instável de seu resultado e o pensamento precário que ele possibilita, um pensamento que não existe como argumento fechado *a priori*, mas que se cria junto com a experiência de produção da obra. Trata-se, assim, de instaurar um processo que implica fortemente o diretor, na mesma medida em que lhe tira o domínio de seus desdobramentos.

Por fim, diríamos que, se o filme possui uma dimensão ensaística, é porque, em seu caráter performativo, as imagens abrigam *formas de vida* que não são apenas as dos personagens de uma ficção. Pensada de forma ampla, a experiência de *Serras da desordem* coloca em cena não só aqueles que encenam sua própria vida para o filme, mas também, e fundamentalmente, o seu diretor. Pela errância de Carapiru, por meio de uma escritura que também “erra”, Tonacci pode experienciar e recriar sua própria errância.

Spinoza

Nossa análise de *Serras da Desordem* não prima por apontar estratégias distintas daquelas já descritas na abordagem de outros autores. Se insistimos em desenvolvê-la, foi simplesmente para, no âmbito dessas estratégias, sublinhar um aspecto que, a nosso ver, contribui para a relevância do filme, ou seja, a criação de uma escritura atenta à variedade e à variação dos afetos.

Essa “topografia” dos afetos está na base de um comum da comunidade, uma dimensão sensível que opera na gênese da política. Estamos próximos, nesse aspecto, das perspectivas que reivindicam uma gênese estética da política, sem a qual ela não iria além do mero reconhecimento e recrudescimento de uma ordem já estabelecida. Para Jean-Luc Nancy, por exemplo, a política deve ser entendida como “uma comunidade fazendo, conscientemente, a experiência de sua partilha” (NANCY, 2004: 100).⁶ O ser, ele nos diz, é sempre *em-comum*, ou seja, ele é na medida em que se *partilha*, em que se expõe ao outro. A *partilha* é, aqui, *passagem* de *um* a *outro*. Por isso, para o autor, a comunidade é o lugar do ser defasado de si mesmo, ser abandonado, exposto, portanto, desde já, partido (NANCY, 2004). Se o ser é sempre *em-comum*, a fórmula eu e o outro ganha um sentido ainda mais fundamental. Não se trata, nesse caso, de duas entidades já constituídas, mas de dois seres que só existem em sua exposição ao outro, só existem partilhados. Desde a origem, eu só existo *na relação com* o outro, não a partir de uma *comunicação* ou de um *laço*, mas, simplesmente, de um *comparecimento*. Este não se estabelece entre sujeitos já constituídos, mas “consiste no aparecimento do *entre* como tal: eu e tu (entre-nós), fórmula na qual o *e* não tem valor de justaposição, mas de exposição” (NANCY, 2004: 74).⁷

Antes de qualquer argumento ou de qualquer veredicto acerca do mundo, o cinema pode assumir a tarefa de abrigar e pensar, em sua matéria sensível, os modos dessa exposição, as maneiras como se comparece a um encontro e como se inscrevem os afetos que dele derivam. Reencenando a vida de um homem ordinário, sem propriedade, *Serras da desordem* enfrenta essa tarefa, mostrando como ali se resiste. Se a resistência de Carapiru sai fortalecida em seu encontro com Tonacci, por sua vez a resistência de Tonacci se fortalece no encontro com Carapiru, tendo sempre o filme como mediação. Apesar da experiência trágica do personagem, de certa melancolia que vez ou outra o acomete, talvez *Serras da desordem*

6. No original: “une communauté faisant consciemment l'expérience de son partage”.

7. No original: “Elle consiste dans la parution de l'*entre* comme tel: toi et moi (l'entre-nous), formule dans laquelle le *et* n'a pas valeur de juxtaposition, mais d'exposition.”

nos ofereça, afinal de contas, algo que Spinoza definiu como *paixões alegres*. A alegria, no caso, se caracteriza por ser um tipo de afeto que amplia nossa potência de agir, nossa capacidade de nos afetar e de perseverar (SPINOZA, 2009).

Hoje, como nunca, as imagens abrigam, expõem, engendram *formas de vida*. De fato, elas podem fazê-lo em sobrevôo, como um avião que varre o espaço buscando controlar e ampliar o seu domínio, ou podem se produzir no terreno árido e rugoso do cotidiano, no embate com os corpos, suas afecções e suas metamorfoses.

Referências

- AGAMBEN, Giorgio. *A comunidade que vem*. Trad. António Guerreiro. Lisboa: Editorial Presença, 1993.
- _____. Form-of-life. In: AGAMBEN, G. *Means without end: notes on politics*. Trad. Vincenzo Binetti e Cesare Casarino. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2000.
- _____. O ser especial. In: AGAMBEN, G. *Profanações*. São Paulo: Boitempo, 2007.
- CAETANO, Daniel. Entrevista com Andrea Tonacci. In: CAETANO, D. (Org.). *Serras da desordem*. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2008.
- FRANÇA, Andrea. O cinema, entre a memória e o documental. *Intexto*, v. 2, n. 19, p. 1-14, jul./dez. 2008.
- GUIMARÃES, César. A singularidade como figura lógica e estética no documentário. *Alceu*, v. 7, n. 13, p. 38-48, jul./dez. 2003.
- NANCY, Jean-Luc. Escritura política. In: NANCY, Jean-Luc. *El sentido del mundo*. Buenos Aires: La Marca Editora, 2003.
- _____. De l'être en commun. In: NANCY, J.-L. *La communauté desoeuvrée*. Paris: Christian Bourgois Éditeur, 2004.
- OLIVEIRA, Rodrigo. Um outro cinema para uma outra humanidade. In: CAETANO, D. (Org.). *Serras da desordem*. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2008.
- RANCIÈRE, Jacques. La phrase, l'image, l'histoire. In: RANCIÈRE, J. *Le destin des images*. Paris: La Fabrique Éditions, 2003.
- _____. Será que a arte resiste a alguma coisa? [Est-ce que l'art resiste à quelque chose? Trad. Mônica Costa Neto], proferida no V *Simpósio Internacional de Filosofia – Nietzsche e Deleuze “Arte e Resistência”*, Fortaleza (CE), nov. 2004a. Disponível em: <http://www.rizoma.net/interna.php?id=316&secao=artefato>.
- _____. *Malaise dans l'esthétique*. Paris: Galilée, 2004b.
- _____. *A partilha do sensível: estética e política*. São Paulo: Editora 34, 2005.
- SARAIVA, Leandro. Fôlder do Encontro com o Cinema Brasileiro, *Centro Cultural Banco do Brasil*, out. 2006.
- SPINOZA, Benedictus de. *Ética*. Trad. Tomaz Tadeu. Belo Horizonte: Autêntica, 2009.
- XAVIER, Ismail. As artimanhas do fogo, para além do encanto e do mistério. In: CAETANO, D. (Org.). *Serras da desordem*. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2008.