

RITUAL E ENCENAÇÃO  
NO XINGU: A REINVENÇÃO  
DO MITO JAMURIKUMA  
NA ETNOGRAFIA FÍLMICA

---

RITUAL E ENCENAÇÃO  
NO XINGU: A REINVENÇÃO DO  
MITO JAMURIKUMALU  
NA ETNOGRAFIA FÍLMICA

WENDELL MARCEL ALVES COSTA

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO NORTE

## **RITUAL E ENCENAÇÃO NO XINGU: A REINVENÇÃO DO MITO JAMURIKUMALU NA ETNOGRAFIA FÍLMICA**

### **Resumo**

Este trabalho faz uma análise do curta-metragem *Porcos Raivosos* (Isabel Penoni e Leonardo Sette, 2012), desconstruindo os caminhos técnicos e poéticos do filme enquanto obra cinematográfica e documento pertinente sobre a história cultural de um povo em específico do Xingu, no Brasil. A análise de *Porcos Raivosos* identifica o processo de ritualização e encenação do mito Jamurikumalu e sua reinvenção pela etnografia fílmica.

Palavras-chave: Etnografia fílmica, ritual, Xingu.

## **RITUAL AND STAGING IN THE XINGU: THE REINVENTION OF THE JAMURIKUMALU MYTH IN FILM ETHNOGRAPHY**

### **Abstract**

This work is an analysis of the short film *Porcos Raivosos* (Isabel Penoni and Leonardo Sette, 2012), deconstructing the technical and poetic ways of the film as a cinematographic work and relevant document on the cultural history of a specific people of Xingu, Brazil. The *Porcos Raivosos* analysis identifies the process of ritualization and staging of Jamurikumalu myth and its reinvention by film ethnography.

Keywords: Film ethnography, ritual, Xingu.

## **RITUAL Y ESCENIFICACIÓN EN XINGU: LA REINVENCIÓN DEL MITO JAMURIKUMALU EN LA ETNOGRAFÍA FÍLMICA**

### **Resumen**

Este trabajo es un análisis del cortometraje *Porcos Raiivosos* (Isabel Penoni y Leonardo Sette 2012), deconstruyendo las formas técnicas y poéticas de la película en cuanto obra cinematográfica y documento pertinente sobre la historia cultural de un pueblo específico de Xingu, en Brasil. El análisis de *Porcos Raiivosos* identifica el proceso de ritualización y significación del mito Jamurikumalu y su reinvención por la etnografía fílmica.

Palabras clave: Etnografía fílmica, ritual, Xingu.

Endereço para correspondência: Rua Canudos, 983. Bairro Nova Natal. Natal. Rio Grande do Norte. Cep: 59135-030.

marcell.wendell@hotmail.com

## **NARRANDO JAMURIKUMALU...**

“A Amazônia sempre foi/é uma espécie de metáfora da cabeça humana: o inferno ou o paraíso; ser o imperador e o dono da mata; estar ali impondo as suas regras, exercendo o domínio civilizador. Mas a Amazônia é muito curiosa, realmente, e desperta não só a visão, mas muitas visões, alucinações, delírios, loucura”. Aurelio Michiles (2000: 1082-1083).

Fade-in. Uma índia Kuikuro vestida com um colar branco no pescoço, cinta presa na cintura, rosto pintado com pinceladas de vermelho na testa e na canela entra em uma casa indígena talhada com palha que completa o teto, enquanto se rasteja balbuciando sons que de início não entendemos. Com os olhos esbugalhados, ela se levanta. Em outro plano, vê-se mulheres Kuikuro dançando e cantando, com os mesmos traços estéticos do corpo da anterior, desta vez exibindo para a tela um objeto. Outra índia surge, e apresenta o mesmo objeto para os espectadores, com peculiar agressividade nas mãos. Corte para uma índia mais nova, que observa o ritual: seu rosto é de atenção. Índias passam na frente da câmera, gerando ação no cenário.

Por trás da índia mais nova corre um homem indígena que chega até sua mãe, e lhe fala que os homens se transformaram em porcos furiosos; nesse momento ela muda de expressão e se levanta. Close no rosto do homem, que está ofegante e cansado. A mulher, com um feixe na mão, chama as irmãs para se aproximarem.

A fotografia do ambiente insinua tensão. Trilha sonora de batidas de tambor ao fundo. Close nos olhos de uma das mulheres, que observa ao redor se alguém se aproxima, como uma guerreira que se prepara para a guerra. “Vamos embora daqui!”, decidem as mulheres. Nesse momento, começa novamente o ritual de dança. As mulheres riem exageradamente, caem no chão, visivelmente confortáveis diante da câmera. Elas retornam a cantar. Pintam-se. Com os rostos melados com um pó branco, fazem caretas para a câmera. Um ruído as assusta: elas se preparam para atacar. Miram a câmera. Troca de plano para o médio. Armadas, atacam a câmera. Estão sérias. Apontam para um homem que está sendo transformado.

Em outro plano, elas dançam e começam a seguir o homem transformado. Uma mulher engatinha, soltando gemidos. Passeiam pela casa, segurando umas nas outras na cintura, enquanto o homem transformado guia-as. Pela primeira vez, um plano geral da casa indígena. Eles entram e saem da casa. Terminam a dança, e saem da casa. Último plano-sequência da casa vista do cenário externo: ela está desconstruída em sua metade, e na profundidade de campo meninos jogam bola num espaço aberto da aldeia. Nos últimos segundos do plano, um rapaz passa na vertical do ângulo da câmera vestido com camiseta branca e calção marrom. Fade-out. Créditos.

## POÉTICAS E SENTIDOS: A TRADUÇÃO CINEMATOGRAFICA DO RITUAL

“O cineasta tem como matéria-prima a luz. A luz está na iluminação do objeto filmado. A luz está na maior ou menor passagem pelas zonas claras e escuras do filme. E a luz está, finalmente, na tela, presa. Os cineastas, com a luz, esculpem a imagem do mundo”. Paulo B. C. Schettino (2007: 20).

O curta-metragem pernambucano *Porcos Raivosos* (2012), dirigido por Leonardo Sette e Isabel Penoni, é inspirado no maior ritual feminino entre o povo do Alto Xingu<sup>1</sup>, conhecido como Jamurikumalu.

No decorrer da encenação do ritual, um intenso jogo dramático nos planos e nas mudanças nos closes dos personagens é construído, além da tentativa de acompanhar a ritualização da dança das mulheres. Por outro lado, a sensibilidade como é filmado o ritual dançado e cantado, como os gestos que algumas das atrizes deixam escapar, a exemplo dos sorrisos e as observações dos personagens entre si, problematizam o direcionamento afirmativo do gênero do filme. Portanto, a que se pretende o filme em relação à encenação do ritual, onde mulheres têm seus maridos transformados em porcos furiosos<sup>2</sup>?



Fonte: Lucinda Filmes/Divulgação

No curta-metragem, a poética audiovisual com que a narração ganha corpo impinge uma série de componentes estéticos para o debate, e que darão resposta para os questionamentos sobre o gênero cinematográfico. De forma semelhante, Reyna (2005<sup>3</sup>, 2009) vai dis-

cutir o uso do cinema na interpretação de um ritual andino na comunidade camponesa de Auray, de início substancialmente semelhante aos movimentos dramáticos do mito de Jamurikumalu. Nesse ínterim, entendemos que a etnografia fílmica de determinados eventos,

rituais, processos e dinâmicas congrega uma narrativa estética, mas também política, social e simbólica do que está sendo representado.

O debate existente em *Porcos Raiivosos* está consubstanciado na premissa de que a encenação do ritual tramita entre dois eixos conceituais da temática indígena e do cerceamento, sendo este último um campo de batalha ideológico em que se encontram os territórios indígenas no Brasil<sup>4</sup>. A problemática da aculturação, em outros termos a inserção dos componentes de uma cultura diferente da tradicionalmente estabelecida na conjectura dos costumes, pode ser analisada nos dois primeiros momentos do filme, em contrapartida ao último plano do curta-metragem quando um jovem vestido com uma camisa contrasta com as vestimentas dos sujeitos que protagonizaram o ritual Jamurikumalu.

Vamos analisar essa afirmação. Enquanto que na casa indígena existe o procedimento da realização do ritual da tribo, com sua dança, canto, pintura do corpo, gestos e estabelecimento de posições simbólicas dos sujeitos ali existentes, com a dramatização pelos poucos diálogos e a utilização da linguagem cinematográfica que trabalha a fotografia e a customização do próprio cenário; em seu último momento, a narrativa infere no discurso fílmico um embasamento crítico acerca dos temas contemporâneos envolvendo a relação dicotômica entre o primitivo e o contemporâneo. Aqui, portanto, na narrativa fílmica tem-se um plano-sequência que enquadra três momentos: a casa indígena parcialmente destruída, o jogo

de futebol dos meninos em segundo plano na profundidade de campo e a passagem de um garoto nos últimos segundos, vestido a caráter com roupas próprias da sociedade contemporânea.

Por ora, questionam-se estes dois ambientes – figurando o primitivo, no interno; e o contemporâneo industrial, no externo – que se encontram na composição poética do filme. Uma leitura propõe que antes de ser definido quer seja o curta-metragem um documentário ou uma ficção, torna-se pertinente afirmar que o hibridismo de gênero não apenas abrange em vários significados a leitura mais concreta do filme, o que é impossível para o cinema admitimos, assim como a pluralidade de diálogos que podemos tirar da antropologia do cinema em seu viés comercial e eletivo a uma estética da pura complexidade de sentidos.

## O JOGO DE CENA EM *PORCOS RAIIVOSOS*

“Teremos fábrica de filme virgem, sim, como teremos estúdios e laboratórios maiores e melhores. Produziremos mais filmes ruins – e mais filmes bons. Da quantidade virá a qualidade, como em qualquer indústria”. Alex Viany (1993: 121).

O título deste tópico é uma referência ao longa-metragem *Jogo de Cena* (2007), de Eduardo Coutinho<sup>5</sup>, cineasta brasileiro responsável por importantes documentários da cinematografia do Brasil. *Jogo de Cena* é gerador de um profundo debate acerca das prognósticas concernentes às narrativas dos gêneros documental e ficcional, que questiona: o que é a realidade?

Assim como o filme de Coutinho, o curta-metragem de Isabel Penoni e Leonardo Sette é de sobremaneira um quadro por onde a imagética difunde dúvidas no primeiro momento da apresentação da imagem cinematográfica. Iniciado qualquer filme, comumente é percebido pelo espectador, ainda que seja ele o mais desatento, a definição de gênero: será ele de ficção ou de documentário. No entanto, por conter em sua linguagem elementos fantásticos e documentais aproximando-se à realidade<sup>6</sup>, *Porcos Raivosos* não será de correta leitura, portanto, se for concebido por uma categoria terminantemente indicativa na questão do gênero. Isto porque a narrativa híbrida congrega elementos que produzem sentidos que exprimem uma experiência dos fenômenos ali representados pela imagem cinematográfica.

Para ilustrar essas dinâmicas sobre a influência dos gêneros de ficção e de documentário na composição do apresentado e do compreendido por quem vê o filme, e a distância histórica que resiste entre eles na própria definição da linguagem do cinema, Costa (2014:168) sobre as tradições narrativas afirma que:

“[...] Enquanto a documental designa uma forma de enunciação para a qual olhamos em busca de asserções sobre o mundo que nos é exterior (seja esse mundo coisa ou pessoa), a ficção pressupõe um pacto do espectador com o universo ficcional apresentado”.

De acordo com o estudo de Matos e Guerra (2013:02) sobre a diferença entre a linguagem cinematográfica na

ficção e no documentário, quando o documentário “destaca-se o compromisso com a realidade dos fatos”, na ficção existe “uma representação mais ou menos real do de nosso mundo”, o filme aqui analisado contém as particularidades dos dois gêneros construindo assim uma narrativa híbrida.

A proposta inicialmente do curta-metragem seria a de um teatro filmado, em seguida, com a intervenção de Sette, optou-se pela ficcional voltando-se a filmagem para o cinema. Não obstante, a utilização da linguagem cinematográfica possibilitou uma aproximação pelo que conhecemos como uma etnografia filmica, porque não deixa de ser um relato vivo e evidenciado de uma tradição cultural do povo do Alto Xingu. Por conseguinte, os elementos poéticos e os sentidos trabalhados pelos realizadores impulsionam igualmente ao gênero documentário, pensado ou não no argumento antes da pré-produção do filme.

Isso se explica por que a mensagem que o material cinematográfico passa para o espectador pode não ser a mesma que o diretor pensou quando escreveu o roteiro ficcional e de quando dirigiu o filme. A partir do momento em que se inicia a exibição da película, o espectador pode estar disposto ou não a receber determinados códigos, nesse momento a filtragem da visão do indivíduo será o condutor que processará as informações através da consciência em seu primeiro momento, e logo pelo inconsciente, que vai fomentar para uma interpretação do produto cinematográfico.



A imagética do filme atinge em proporções desiguais os espectadores, de modo que podemos explicar o porquê das relações de diálogos serem plurais em uma discussão fílmica. *Porcos Raivosos* é exemplo contumaz da diversidade de significados estéticos, e sem igual no quesito de ser ao mesmo tempo um laboratório de análise acerca da antropologia do cinema, da etnografia fílmica e de como está imbricada a linguagem cinematográfica nos gêneros de ficção e de documentário.

Mormente, podemos conceber *Porcos Raivosos* através do jogo de cena entre ficção e documentário que é o componente de assimilação que o espectador terá com a história e com os personagens. Entra novamente em discussão a linguagem da

ficção, porque é quase certo que fiçquemos “mais comovidos com a representação que o filme nos oferece dos acontecimentos do que pelos próprios acontecimentos” (Martin 2013:26). Assim, “quando vamos ao cinema, na maioria dos casos é essa a proposta, vivenciamos o estado de sonhar acordado, ou seja, ‘viajamos’ na história que está sendo contada” (Castro 2005).

Considerando o exposto, a etnografia fílmica de Penoni e Sette opta pela ficção, em uma narrativa fantástica, com pinceladas do documentário nas entrelinhas da estrutura poética. Conquanto, pensar o peso que o gênero documentário persevera no curta-metragem, permanece na discussão do filme, como veremos a seguir.



Fonte: Lucinda Filmes/Divulgação.

Em registro, o ritual Jamurikumalu é encenado por mulheres Kuikuro, da aldeia do Alto Xingu, no Brasil. Assim, o mito indígena que tradicionalmente vem cruzando as histórias contadas

pelos ancestrais e transportando significados que sofrem ressignificações pelo tempo até chegar aos mais jovens, ganha uma nova interpretação por pessoas da sociedade industrial, nesse caso

os diretores. Consequentemente, ainda que a dupla tenha estado um tempo considerável na aldeia, e o contato com a população indígena tivesse rendido certa confiança na transmissão das informações sobre o ritual Jamurikumu, o registro pela ótica da antropologia do cinema, vale dizer novamente encenado por mulheres Kuikuro que igualmente participaram do processo de produção do curta-metragem, não poderia ser contado de forma verídica por eles dois.

Ao contrário do exposto por Machado (2007), até mesmo o cinema de não-ficção no Brasil, assim como em outros países, possuem na chapa visual ingredientes de outros gêneros que não sejam do documentário<sup>7</sup>. Nesses filmes fica a incógnita sobre qual o gênero condutor do filme.

A partir do momento em que a câmera é posicionada em determinado eixo ou no processo da própria edição do material, a dita “realidade”, o “cinema-verdade” não resiste, sendo alterado para um documento artisticamente pessoal, visto que as “intervenções e decisões criativas do cineasta e demais envolvidos no processo de produção” (Costa 2014:167) são inevitáveis.

Embora essa declaração soe ambígua, pois toda produção artística é algo pessoal, de cunho subjetivo. No entanto, senão também a indicação, a proposta de resistir a um cinema-verdade, um documentário que esteja enveredado para retratar a realidade, vai sofrer modificação como todas as notáveis formas de plastificar a vida. *O que se filma*, portanto, é transformado em qualquer

outra coisa por meio de *como se filma*. Só o ato de filmar, em suma, já modifica a noção da realidade, da coisa categoricamente única e imutável.

Logo, a problemática das possibilidades de transmissão desse arsenal de reflexões através do produto audiovisual, ora na formação do canal para a conversação com o espectador, convertendo o mito indígena de tradição oral e restrita à tribo, para a encenação ensaiada dele pelos próprios nativos para o cinema, onde a tradução proporcionada pelos diretores vai iniciar a perda e o ganho de novos significados, e a produção de significantes para que o público que assistirá ao filme possa produzir novas ressignificações do material audiovisual carregado de tecnologia simbólica. Aqui reside um fato. Como em um efeito de tradução – pelos diretores –, transmissão – pela imagética do canal cinematográfico do cinema –, recepção e ressignificação – pelos espectadores –, a antropologia do cinema atinge uma gama extensa e notável de leitores que podem aproximar diversos enredos teóricos acerca do material cinematográfico.

Vale ressaltar que a linguagem do documentário<sup>8</sup> vem sofrendo com as décadas e com os movimentos artísticos dos países, mudanças notáveis na técnica de contar uma história. Dessa forma, não existe um só tipo de documentário, pois “vamos nos deparar com muitas representações da realidade, onde diferentes linguagens podem abordar um mesmo tema” (Ramos 2008:13), o que pode ser constatado na historiografia cinematográfica brasileira, onde nomes como os de Cân-

dido Mariano da Silva Rondon, Thomaz Reis – trabalhando com os índios Pareci, Nhambiquara<sup>9</sup> entre outros –, Humberto Mauro – com a série de curtas-metragens *Brasilianas* –, Darcy Ribeiro – entre os Bororo –, Roberto Cardoso de Oliveira e Roque Laraia – a exemplo de *Kuarup*, de 1965 e *Jornada Kamayurá*, de 1965, respectivamente – vão sendo desenhados no discurso da produção cinematográfica do país.

Porquanto, fruto do desenvolvimento em que se encontrava a produção audiovisual nas aldeias por pesquisadores brasileiros e estrangeiros, em 1987 o projeto *Vídeo nas Aldeias*<sup>10</sup> surge com o propósito de incentivar a confecção de material cinematográfico e por onde o povo indígena é treinado para se comportar diante da câmera e também segurá-la e imprimir sua mensagem por meio da projeção. Em outros termos, a antropologia do cinema na Amazônia vai sofrer uma mudança considerável não só na produção de material por pesquisadores-cineastas estrangeiros – de fora do Brasil ou dos brasileiros industriais – como pela ótica do próprio índio.

Contudo, a Amazônia antes de ser concebida pela produção audiovisual indígena, ela perpassa o imaginário de ser um ambiente essencialmente selvagem, distinto, primitivo, insólito e desafiador pelo povo estrangeiro a ela, como os inúmeros europeus e americanos que se enveredavam na mata para realizar filmes tão confusos e problemáticos quanto à própria visão deles sobre a região brasileira. Dessa forma:

“A Amazônia e seu estranho mundo foram motivo de vários filmes

realizados em estúdios norte-americanos: monstros pré-históricos, aventuras inacreditáveis, caçadas perigosas, formigas, aranhas e piranhas gigantes, índios canibais e estranhas pirâmides escondendo os tesouros do rei Salomão, e até ardentes romances, tiveram como cenário imaginário as terras tropicais ao norte do Brasil. O cinema foi o criador e divulgador dos mais loucos e absurdos mitos sobre a Amazônia”. Selda Vale da Costa (2006:107-108).

O imaginário sobre a Amazônia<sup>11</sup> pode ser vista em parte na descrição acima da antropóloga e professora da Universidade Federal do Amazonas, onde ela conclui que “a região se prestou, no início, muito mais a um cinema documentalista que ficcional; [...] quase sempre um cinema fantástico, às vezes etnográfico, que acabou mais por encobrir que revelar a realidade amazônica” (Costa 2006:111-112).

Na maneira com que a Antropologia instituiu uma percepção com o visual, uma amizade é certo, diferente e, sobretudo, sensível da existente com outras ciências humanas, com a proposta de manifestar através do documento etnográfico visual os sentidos e interpretações concorrentes a uma dinâmica cultural, seja ela primitiva ou contemporânea, Rapazote (2007:85) identifica que:

“No âmbito das ciências sociais e humanas, o saber antropológico não é o único que se preocupa com a interpretação de imagens e objetos existentes, bem como com as condições sociais e culturais em que eles são produzidos. É mesmo

legítimo dizer-se que no processo de constituição dos domínios disciplinares coube à Sociologia fazê-lo no contexto da própria sociedade e à Antropologia ocupar-se deles nas sociedades exteriores e distantes. [...] Mas porque as imagens parecem manifestar uma apetência imediata para servirem de veículo à representação de outras culturas, de entre todas, é a Antropologia, nomeadamente na prática etnográfica, aquela que mais se confronta com a o fato de, no próprio processo de inquirição, acabar por “criar” um objeto visual e, portanto, de ter a necessidade de com isso se relacionar e nisso refletir. (sic)”.

Mesmo que a Antropologia persista numa relação confortável com tecnologias que não seja as tradicionais da escrita e da observação – o que é irônico, pois o diretor da antropologia do cinema formata sua observação participante, escrevendo e observando com a câmera, e desde o seu desenvolvimento no século XIX a ciência antropológica já utilizava a ferramenta audiovisual –, Peixoto (1995:77) afirmar que “as ciências sociais manifestam certa resistência em aceitar os documentos visuais como fonte de conhecimento”, porque para ela, “a imagem é capaz de melhor acompanhar e fixar, sob outro ângulo, as diferentes manifestações sociais”.

Da mesma forma, Barbosa (2000) admite que a metalinguagem do cinema e o seu ensaio poético sobre os fatos culturais e as coisas do mundo, são alicerces para a descrição que a ciência social precisa depreender de seu objeto de análise, apesar de que a antropologia e o cinema coexistam em conjecturas

históricas não tão próximas de apreciação dos comportamentos humanos.

Em resultado ao discutido, podemos estabelecer que a dinâmica da antropologia do cinema constitua-se de um fenômeno recente no grande campo da já estabelecida antropologia visual, que teve em seus primórdios a fotografia como o desenvolvimento da técnica de tornar estática a dita “realidade”, por meio da luz presente refletida nos objetos. Desse movimento, a etnografia fílmica possibilita a observação de um fenômeno ou evento social através da lente cinematográfica, construindo uma imagem fílmica que realça os sentidos simbólicos do que é representado.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

A Antropologia do Cinema vem alcançando espaços na discussão acerca dos usos da imagem como canal de conversação entre cineastas – sejam eles antropólogos, etnógrafos, diretores e cinegrafistas – e o público – sejam eles amadores, espectadores de festivais, críticos e curadores –, suprimindo uma necessidade cabal de realizar a leitura do material audiovisual sem reter as significações simbólicas que dele posamos retirar.

A etnografia fílmica no Xingu, prolífico território de nascente de línguas, costumes, cores e sabores, é por enquanto um arsenal não totalmente descoberto. Ficamos felizes por isso. Não poderia sê-lo, pois ainda que os diretores da antropologia visual se descalcem e tentem desvendar em totalidade a região,

essa troca existente de informações – receber e dar respostas e dúvidas entre as culturas – vai sempre fazer renascer um novo recorte da cultura indígena, que por sua vez trará novas interpretações. Uma produção/discussão que nunca se esgotará, felizmente.

## NOTAS

<sup>1</sup> Ver Franchetto (2011).

<sup>2</sup> Para efeito de ilustração sobre questões de cultura, etnicidade, tradição e história indígena, ver o artigo de Cohn (2001).

<sup>3</sup> “Dois aspectos do ritual levaram-nos à escolha da nossa ferramenta de pesquisa. O primeiro foi sua dramatização. De maneira difusa ou patente, o rito andino é um espetáculo de gestos, de objetos e manipulações que os humanos oferecem aos seus deuses ou que se oferecem entre si mesmos. [...] O segundo foi sua epistemologia. [...] A verdadeira questão, no caso dos ‘nativos’, é que não é necessário ser um deles para conhecê-los. Para saber como as pessoas se representam para si mesmas e para os outros é necessário adotar uma abordagem metodológica que evolua por meio do diálogo entre intérprete (pesquisador) e o Outro (informante). A partir dessa troca de informações, procurar e analisar, nas suas experiências, as formas simbólicas observáveis (manifestas ou encobertas) dos outros com relação à sua própria concepção. Então, vistos os dois aspectos da dimensão do ritual do Santiago, acreditamos que a imagem animada é um dos instrumentos mais aptos para dar conta tanto de sua condensação (dramatização), quanto da maneira de inquirir os informantes (metodologia)”. (Reyna, 2005:3-4).

<sup>4</sup> Para saber mais sobre o processo histórico-cultural da intervenção do homem industrial nas tribos indígenas brasileiras,

ver Ribeiro (1996) e Holanda (1995), onde ambos vão considerar o sincretismo entre as culturas, e que é resultado hoje do comportamento do brasileiro e as marcas deixadas pela profunda cicatriz causada pela escravidão.

<sup>5</sup> Outro título do diretor, *Edifício Master* (2002), onde os personagens contam suas histórias – corpo de documentário –, e encenam os sentidos que delas possam tirar – corpo de ficção – e enfim revelar a “realidade” ao espectador.

<sup>6</sup> Tomamos esse conceito, rebuscado, como uma proeminente inquietação dos documentaristas que, historicamente, estão preocupados em contar o cinema-realidade. Para uma análise que possa abranger um debate relacionado à psicanálise – da qual o cinema bebe em meados dos anos 20 do século XX – ver Freud e o seu texto *O Mal-Estar na Civilização*, onde podemos retirar a reflexão que para fugir da fonte que é a mais intensa e profícua de desprazer, a realidade, que engloba os três momentos de sofrimento – a natureza, o outro e o próprio corpo –, procura-se reconsiderar a existência psíquica na realidade que se está inserido. Para isso, criamos uma nova realidade, abstrata é certo, remodelada por um artesão da mente que escolhe as substancialidades inerentes a um mundo perfeito. O que transmite dor e sofrimento está excluído desse mundo. A partir dessa colocação, impossível humanamente e mentalmente, produz-se a insanidade, por que o indivíduo para conseguir esse feito, precisa ele constituir um grupo que fomentará esse aspecto surrealista da vida. Contudo, as determinações de paranoico podem ser aplicadas a qualquer um que se sujeite, ocasionalmente, a projetar na sua vivência correções psicossociais, não se reconhecendo como indivíduo que remodela o mundo ao seu redor. A arte, em especial a Sétima, reconstrói um ce-

nário a seu prazer: escolhe uma história, seleciona os personagens, pensa o cenário, organiza as sequências, monta os planos e cortes, delimita o tempo e o espaço. Portanto, cria um mundo particular, onde as atividades e ações, assim como os objetos humanos, estão condicionadas e entregues ao seu direcionamento. O realizador de cinema, então, seria um paranoico da arte? O artista plástico das paisagens, como Renoir, em seus últimos anos de vida, que modela uma realidade color e de pinceladas vivas, por que o mundo é sofrido demais para viver; ou o surrealista sobrenatural Dalí, são eles paranoicos em uma dimensão consideravelmente aceitável? Brecht no teatro equaciona o estranhamento por que a vida é terrível e medíocre demais para produzir outro cenário para viver? Não suportando a incerteza de que as partituras da natureza se esgotarão, Vivaldi recria as sinfonias em laboratório na música clássica. Onde, em outra categoria de subjetivação humana, o paranoico pode ser identificado com maior proeza se não na arte, para suportar a realidade?

<sup>7</sup> Exemplo de *Close-up* (1990), do cineasta iraniano Abbas Kiarostami que mescla magistralmente a ficção e o documentário no corpo narrativo.

<sup>8</sup> Ver Gauthier (2011), especialmente os capítulos 8 – *A montagem ou o olhar revisitado* –, 11 – *A vida ao vivo* – e o 12 – *A vida na memória*.

<sup>9</sup> Ver Lévi-Strauss (1996), e sua experiência com os Cadiueu, Bororo, Nambiquara e Tupi-cavaíba nos sertões do centro-oeste brasileiro.

<sup>10</sup> “Inicialmente, o objetivo do projeto era realizar oficinas e cursos de formação e capacitação das populações indígenas para a realização de produtos audiovisuais sobre a sua cultura, tornando acessível o uso do vídeo a um número crescente de comunidades indígenas, promovendo a

apropriação e manipulação de sua imagem de acordo com seus projetos políticos e culturais. Mas no decorrer do projeto essas metas foram extrapoladas, não só pela qualidade dos resultados obtidos, mas também pela quantidade e diversidade de usos do vídeo feitos pelas sociedades indígenas brasileiras que participam do projeto. [...] Com o projeto ‘Vídeo nas Aldeias’, foram produzidos documentários e etno-ficções dos mais variados tipos: registros de rituais, fruto da parceria entre os índios e o projeto; registros de conflitos contra invasões e pela demarcação de terras; séries para a televisão educativa e o ensino fundamental; além dos filmes produzidos no decorrer das oficinas de capacitação e das chamadas vídeo-cartas”. (Coelho 2012: 761-762).

<sup>11</sup> Ver Bueno (2002).

## REFERÊNCIAS

- Barbosa, A. C. M. M. 2000. Ana Lúcia Andrade. O filme dentro do filme. Belo Horizonte, Ed. UFMG, 1999. *Revista de Antropologia* 1(43):275-281.
- Bueno, M. F. 2002. O imaginário brasileiro sobre a Amazônia: uma leitura por meio dos discursos dos viajantes, do Estado, dos livros didáticos de Geografia e da mídia impressa. Dissertação de Mestrado, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, USP, Brasil.
- Castro, G. 2005. Documentário, realidade e ficção. *Revista AV – Audiovisual* 3(5):30-45
- Coelho, R. F. 2012. Algumas notas sobre a história do cinema documentário etnográfico. *Revista Comunicación* 10(1):755-766.
- Cohn, C. 2001. Culturas em Transformação: os índios e a civilização. *São Paulo em Perspectiva* 2(15): 36-42.
- Costa, M. H. B. V. 2014. Ficção & Documentário: Hibridismo no Cinema Bra-

- sileiro Contemporâneo. *O Percevejo Online* – Periódico do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas PPGAC/UNIRIO. 02(05):165–190.
- Costa, S. V. 2006. O cinema na Amazônia & A Amazônia no Cinema. *Revista de Economía Política de las Tecnologías de la Información y Comunicación Dossier Especial e Pensamento* 2:94-113.
- Franchetto, B. 2011. *Alto Xingu. uma sociedade multilíngue*. Rio de Janeiro: Museu do Índio – FUNAI.
- Freud, S. O Mal-Estar na Civilização. Disponível em: [www.projetovemser.com.br/blog/wp-includes/downloads/Livro%20-%20O%20Mal-Estar%20na%20Civiliza%27%20E3o%20\(Sigmund%20Freud\).pdf](http://www.projetovemser.com.br/blog/wp-includes/downloads/Livro%20-%20O%20Mal-Estar%20na%20Civiliza%27%20E3o%20(Sigmund%20Freud).pdf) Acesso em 31 de maio de 2014.
- Gauthier, G. 2011. *O documentário: Um outro cinema*. São Paulo: Papirus.
- Holanda, S. B. 1995. *Raízes do Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras.
- Lévi-Strauss, C. 1996. *Tristes trópicos*. São Paulo: Companhia das Letras.
- Machado, H. 2007. Cinema de não-ficção no Brasil. *ALCEU* 15(8):331-339.
- Martin, M. 2013. *A linguagem cinematográfica*. São Paulo: Brasiliense.
- Matos, M., e M. Guerra. 2013. Um novo olhar entre a realidade e a ficção: O documento ‘Vinicius de Moraes’ como construção criativa. *9º Encontro Nacional de História da Mídia UFOP – Ouro Preto – Minas Gerais*. Disponível em: <http://www.ufrgs.br/alcar/encontros-nacionais-1/9o-encontro-2013/artigos/gt-historiografia-da-midia/um-novo-olhar-entre-a-realidade-e-a-ficcao-o-documentario-vinicius-de-moraes-como-construcao-criativa>. Acesso em 02 de junho de 2014.
- Michelis, A. 2000. Experiências cinematográficas na Amazônia. *O cinema na Amazônia – História, Ciências, Saúde* 6:1073-1123..
- Peixoto, C. 1995. A antropologia visual no Brasil. *Cadernos de Antropologia e Imagem* 1:75-80.
- Ramos, G. 2008. Documentário e ficção, revendo uma história. *Salto para o Futuro* 18(11).
- Rapazote, J. 2007. Antropologia e documentário: da escrita ao cinema. *Doc On-line* 3:82-113.
- Reyna, C. P. 2005. Cinema e Antropologia: Novos diálogos metodológicos na interpretação de um ritual andino. *Cinema e Antropologia*: 1-16. Disponível em: <http://www.bocc.ubi.pt/pag/reyna-carlos-cinema-antropologia.pdf> Acesso em 02 de junho de 2014.
- \_\_\_\_\_. 2009. O ritual andino Santiago: uma reinterpretação etnocinematográfica, in *Descrever o visível: cinema documentário e antropologia fílmica*. Organizado por M. Freire e P. Lourdou. São Paulo: Estação Liberdade.
- Ribeiro, D. 1995. *O povo brasileiro: evolução e o sentido do Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras.
- Schettino, P. B. C. 2007. *Diálogos sobre a tecnologia do cinema brasileiro*. São Paulo: Ateliê Editorial.
- Viany, A. 1993. *Introdução ao cinema brasileiro*. Rio de Janeiro: Revan.

Recebido em 05/01/2017

Aprovado em 03/03/2017