

Fronteiras, rituais e caminhos: fragmentos da nacionalidade brasileira em *Rituais e Festas Bororo*

Francisco Gabriel de Almeida Rêgo¹
Universidade Federal do Vale do São Francisco

Resumo: Pretendemos analisar o filme *Rituais e Festas Bororo* (1917), do Major Tomaz Reis, realizado no âmbito da comissão Rondon. Buscamos identificar nesse documentário aspectos centrais da nacionalidade brasileira, tendo como base a representação indígena. Por meio da metodologia da Análise Fílmica, buscamos observar os aspectos concernentes a *mise en scène* documental, de modo a compreender a relação dessa categoria com a representação indígena presente nesse filme. Como conclusão, apontamos que a representação indígena no documentário se relaciona com a construção da nacionalidade presente no ideário da Comissão Rondon, e que se baseia em um imaginário que buscou circunscrever a unidade nacional em premissas importantes do positivismo, tais quais: a racionalidade, o cientificismo e a centralidade do Estado-nação como mediador das assimetrias presentes no território brasileiro.

Palavras-chave: documentário; indigenismo; indígenas; nacionalidade.

REGO, Francisco Gabriel de Almeida. **Fronteiras, rituais e caminhos: fragmentos da nacionalidade brasileira em Rituais e Festas Bororo.** *Aceno – Revista de Antropologia do Centro-Oeste*, 11 (25): 309-322, janeiro a abril de 2024. ISSN: 2358-5587

¹ Professor Adjunto na Universidade Federal do Vale do São Francisco (UNIVASF). Doutor no Programa de Pós-graduação em Comunicação e Cultura Contemporâneas (PósCom/UFBA).

Frontiers, Rituals, and Pathways: fragments of Brazilian Nationality in *Rituais e Festas Bororo*

Abstract: We intend to analyze the film "Rituais e Festas Bororo" (1917), by Major Tomaz Reis, produced within the scope of the Rondon Commission. We seek to identify central aspects of Brazilian nationality in this documentary, based on indigenous representation. Through the methodology of Film Analysis, we aim to observe the aspects concerning the documentary mise en scène, in order to understand the relationship of this category with the indigenous representation present in the film. In conclusion, we point out that the indigenous representation in the documentary relates to the construction of nationality present in the ideals of the Rondon Commission, and it is based on an imaginary that sought to circumscribe national unity in important premises of positivism, such as: rationality, scientism, and the centrality of the nation-state as a mediator of the asymmetries present in Brazilian territory.

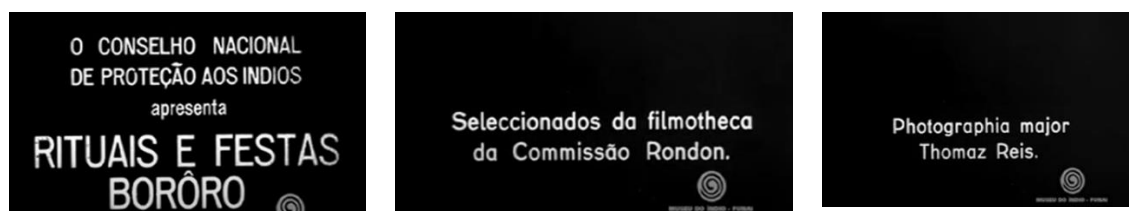
Keywords: documentary; indigenism; indigenous; nationality.

Fronteras, rituales y caminos: fragmentos de la nacionalidad brasileña en *Rituais e Festas Bororo*

Resumen: Tenemos la intención de analizar la película "Rituais e Festas Bororo" (1917), del Mayor Tomaz Reis, realizada en el ámbito de la Comisión Rondon. Buscamos identificar aspectos centrales de la nacionalidad brasileña en este documental, basados en la representación indígena. A través de la metodología del Análisis Fílmico, pretendemos observar los aspectos relacionados con la puesta en escena documental, con el fin de entender la relación de esta categoría con la representación indígena presente en la película. En conclusión, señalamos que la representación indígena en el documental se relaciona con la construcción de la nacionalidad presente en los ideales de la Comisión Rondon, y se basa en un imaginario que buscó circunscribir la unidad nacional en premisas importantes del positivismo, tales como: racionalidad, cientificismo y la centralidad del Estado-nación como mediador de las asimetrías presentes en el territorio brasileño.

Palabras clave: documental; indigenismo; indígenas; nacionalidad.

A Comissão Rondon se constituiu como um marco para o documentário nacional, se estabelecendo como um dos principais exemplos do documentário etnográfico brasileiro do chamado período silencioso do cinema. A missão foi chefiada pelo marechal Cândido Mariano da Silva Rondon (1881-1955) e tem também na figura do major Luiz Thomaz Reis (1878-1940) um dos personagens importantes para pensarmos questões centrais acerca da produção, realização e uma perspectiva estilística e metodológica. Juntamente com a filmografia de Silvino Santos (1886-1970), os documentários realizados pelo Major Tomaz Reis inserem-se naquilo que Paiva (2018: 226) chamou de “filmes de viagem”, como um gênero comum à produção documental do período silencioso do cinema.



Figuras 1, 2 e 3 – Cartelas iniciais do documentário

O chamado *Travelogue* – como é conhecido internacionalmente a filmografia de viagens comuns a esse período – insere-se em uma lógica de observação do mundo por meio das possibilidades de registros que pudessem compreender o percurso e as escolhas do realizador. No caso de *Rituais e Festas Bororo*, o rigor metodológico e uma objetividade quanto ao registro documental é uma das características que distinguem esse filme de outros constituídas no chamado período silencioso. Essa perspectiva evidencia uma referência cientificista, pioneira e ideológica presente nesse documentário, a nortear uma funcionalidade tanto em uma perspectiva discursiva quanto representativa. Dito de outra maneira, o caráter etnográfico do filme decorre do rigor metodológico com que o filme é feito, como um dado tanto para compreensão de aspectos etnográficos da comunidade estudada, quanto da intensão do filme de ser um porta voz das ideias centrais da comissão Rondon.

Denominado como Comissão Construtora de Linhas Telegráficas Estratégicas no Estado de Mato Grosso, a comissão ganhou com o passar do tempo nomenclatura do próprio Marechal Cândido Rondon. Essa nomenclatura é importante para possibilitar compreender a importância que esse projeto vai adquirir aos longos dos anos, como um testemunho das ideias presentes no período histórico que abraça o fim da República Velha e o Estado Novo.

A Comissão, por sua vez, carrega características significativas desenvolvida nesse período histórico, em sua maioria constituída pela ênfase no aspecto científico, como um expoente da tradição positivista, fundamental para compreensão dos traços que marcam o surgimento da república brasileira. Em uma observação

das ideias presentes nesse movimento, podemos destacar algumas das características que marcam o imaginário fundamental para a construção do Brasil, diante daquilo que José Murilo de Carvalho (1998) chamou de Ortodoxia Positivista, evidenciado nos circuitos intelectuais da classe média brasileira ao fim do século XIX e início do XX.

Como nos apresenta Benedict Anderson (2008), o projeto de construção de um país decorre do seu processo de imaginação, em uma dimensão capaz de unir as diferenças, estabelecendo as linhas de unidade que compõe o tecido da nacionalidade por meio do imaginário social. A construção desse imaginário teria como aspecto central, a mediação de uma unidade presente na diversidade nacional, decorrente das diferenças sociais e culturais vividas na dimensão nacional. Dito de outra maneira, seria fundamental, para a construção da nação brasileira, como um macrodiscurso, o desenvolvimento de um imaginário capaz de unir os diferentes, em um projeto coeso e universalista.

Muito embora, possamos dizer que a compreensão da nacionalidade decorra de experiências específicas – guardando as complexidades inerente aos diversos grupos sociais que compõe o Brasil – podemos dizer que a nação é constituída diante de uma ideia de generalização que marca a constituição de formas, gêneros e interpretações de caráter universais. Uma metáfora que podemos aqui apresentar diz respeito a ideia de que as características concernentes à nação, nas suas mais diversas possibilidades ao longo da História do Brasil, foi constituída com base em uma linguagem capaz de ser compreendida e interpretada por todos. Podemos assim dizer, das características que marcam a ideia de brasilidade – o samba, o futebol, a música, a língua – e em uma perspectiva mais objetiva, do próprio imaginário nacional, por características que concernem aos planos das ideias, dos significados presentes, na forma como os sujeitos pensam e se põem no projeto de construir, representar e interpretar a si mesmo e a coletividade.

Como aponta Maria Odila Leite (2005) – ao analisar as bases da constituição da nacionalidade brasileira nos pós-independência – uma dos aspectos significativos do Estado Nacional brasileiro é a sobreposição dos interesses localistas em um nacionalismo que pudesse ser integrador dos princípios basilares da nação, consubstanciando os primados básicos de uma nacionalidade que emerge no primeiro reinado, avança pelo império e chega até a república, em uma consciência nacional elitista, didática e progressistas. Essa perspectiva, converge, grosso modo, no positivismo como um conjunto de ideias que vão sinalizar uma proposta republicana de integração nacional e de um reinterpretar das fronteiras físicas e culturais do país, dimensão essa pelo qual os indígenas estariam diretamente envolvidos, como um projeto representativo amalgamado com o imaginário nacional.

Essa perspectiva poderia ser encontrada também na produção imagética estabelecida ao logo da história da nação brasileira, característica essa apresentada também por José Murilo de Carvalho (1998), em três imagens desenvolvidas ao longo da nossa história: uma imagem constituída pela ausência do povo, uma segunda, constituída em uma visão negativa do povo; e uma terceira visão estabelecida em uma visão paternalista do povo. Nessas três possibilidades estariam presentes distinções acerca da construção da nacionalidade do Colonial ao Estado Novo. Em especial, como relação a esse último período, esse autor remonta para a definição dos aspectos básicos da nacionalidade brasileira, compreendida na ideia de povo como galvanizadora das bases convergentes da identidade nacional articulada com aspectos representativos da chamada brasilidade.

É nesse contexto que os trabalhos da Comissão Rondon se inserem como um dado importante para compreensão de aspectos significativos compreendido entre a República Velha e o Estado Novo; e, dentro de uma perspectiva mais ampla, ao processo de constituição da República brasileira e de sua modificação decorrente das transformações sociais, culturais e econômicas que precederam a ascensão de Getúlio Vargas e o fim da lógica política que manteve o equilíbrio de poder até a Revolução de 1930.

Diante dessa mudança, podemos destacar o paulatino agrupamento das forças supranacionais, em detrimento ao poder regional e local, a gestação de um espírito de nação baseado na ocupação dos interiores e construção de uma nacionalidade que pudesse abraçar as fronteiras geográficas nacionais. Nesse sentido, a comissão assenta-se em um período histórico significativo para o país, trazendo consigo ideias que marcariam as bases da política indigenista nacional a partir do século XX, caracterizado por aquilo que Manuela Carneiro da Cunha (2017: 115) evidenciou como um reconhecimento da diversidade do estado brasileiro, “constituído por povos diversos, sujeitos à supremacia de um estado único”.

Imagem, voz e representação

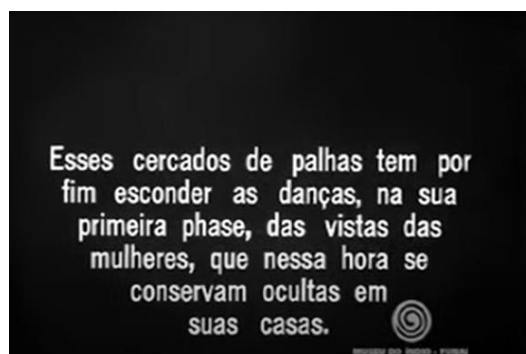
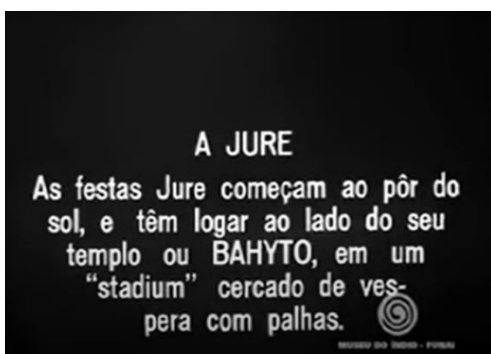
Os registros da comissão Rondon perfazem um período de filmes produzidos pela respectiva comissão e pela chamada Inspetoria de Fronteiras, entre os anos de 1912 e 1938. Destacamos aqui a figura do Tenente Luiz Thomaz Reis, responsável pela chefia do chamado Serviço de Fotografia e Cinematografia da Comissão. O primeiro filme produzido por Thomaz Reis foi em 1913, cujo título foi *Sertões do Mato Grosso*, exibido em 1915, no Teatro Fênix no Rio de Janeiro, e depois em todo o Brasil. Esse filme, assim como muito, foi perdido em decorrência do tempo e da falta de preservação adequada.

É interessante observamos – assim como nos apresenta Ana Lobato (2015) – para a exibição que os filmes da Comissão Rondon tiveram durante os anos 20 e 30, se constituindo como um espaço significativo para compressão do cinema nacional no período silencioso. Esse aspecto ganha força especial quando analisamos a historiografia acerca do cinema nacional. Podemos observar o pouco relevo que a produção da Comissão Rondon e de seus cineastas adquiriram para a história do Cinema Nacional, em uma categorização para essa filmografia nos estudos acerca do cinema nacional que buscou circunscrevê-la a uma visão pedagógica e educativa para o documentário. Podemos observar isso em autores como Jean Claude Bernadete (2019) e Paulo Emilio Salles Gomes (1996), por exemplo. O que se sobressai aqui, como um dado importante para se compreender essa tradição historiográfica, é o pouco relevo que essa filmografia adquiriu ao longa história do cinema nacional. Como apresenta Ana Lobato, os filmes da Comissão Rondon tiveram uma ampla recepção nacional, sendo exibida nas principais salas de cinema do Brasil e sendo também exibido internacionalmente.

Outro aspecto que confere um grau de complexidade à produção da Comissão Rondon está na ênfase etnográfica e militar que encontra nesse filmografia uma forma de utilização específica dos recursos documentais, tais quais: o financiamento, a pesquisa, a realização e a montagem. Tanto o aspecto etnográfico quanto militar norteiam uma maneira muito própria de construção do registro fílmico, em uma proposta de realização que busca circunscrever tanto o cinema quanto a ciência, dentro do processo de nacionalização. Essa perspectiva, pode situar, em um primeiro momento, essa filmografia em distinção com a proposta estilística e intelectual que pensou o Brasil a partir dos anos 20; contudo, parece também

carregar aspectos semelhantes à intelectualidade modernista na busca por uma imaginação do país, através do agenciamento das características que reforçam a nossa nacionalizada delineada por uma ideia de apaziguamento das diferenças históricas que marcam a construção do nosso país.

Rituais e Festas Bororo foi filmado em 1917 e teve boa repercussão do ponto de vista de sua recepção, sendo exibido no Brasil e, inclusive, em outros países. Como nos aponta Fernando de Tacca (2001), esse filme pode ser observado como um dos primeiros filmes etnográficos, por carregar características centrais desse modelo de realização. Como algumas das características gerais que podemos situar para ressaltar a afirmação desse autor descartamos: uma definição objetiva da realidade registrada, a busca pela constituição de uma descrição dos aspectos etnográficos da comunidade, a utilização de uma objetividade de abordagem para o fenômeno e a produção de um produto documental capaz de oferecer ao espectador uma compreensão dos aspectos significativos do ritual registrado.



Figuras 4 e 5 – Cartelas em que é apresentado e descrito o fenômeno registrado



Figuras 6 e 7 – Prevalência de imagens coletivas e da mobilização dos sujeitos filmados a uma prática ritual

Nesse sentido, o filme se estrutura como um documentário etnográfico baseado em uma metodologia que busca centralizar o fenômeno ritual ao registrar o processo de realização, os preparativos, o envolvimento coletivo e o próprio ritual. Esse processo aponta para uma objetivo e para uma metodologia ancorada nas características inerentes ao processo de realização do documentário, por meio de escolhas concernentes ao registro das imagens bem como da edição. Essa perspectiva estará evidente em uma estruturação do documentário, diante de

uma proposta de aproximação e adentramento na comunidades registradas, perfazendo um percurso de fora para dentro, mas também de encontro e reconhecimento. Essas opções norteiam a decupagem e a edição do material filmado. Nesse sentido, como um dos aspectos presentes na representação indígena, podemos destacar umas das primeiras características do filme, perceptível em uma ênfase no coletivo.

Essa ênfase é um aspecto central para o documentário, já que podemos identificar uma predominância do coletivo em detrimento ao individual. Essa característica está presente em uma proposta que busca evidenciar a importância do coletivo para as práticas culturais registradas. Nesse sentido, a ênfase do realizador na constituição de uma identidade coletiva, vinculada aos elementos etnográficos no filme, parece se relacionar a uma busca por uma identificação geral para os indígenas, em uma representação que buscasse constituírem uma visão generalizante dos Bororo.

Na história do cinema, as produções etnográficas constituíram um percurso fundamental que seria central para os caminhos estéticos, políticos e representativos imprimidos pelos documentários. Essa perspectiva estaria evidente na relação que esse gênero teria com a possibilidade de produção de um conhecimento por meio do registro, em uma metodologia que pudesse ser significativa para a proposta etnográfica. Dessa maneira, diferente de outras possibilidades, o documentário etnográfico teria particularmente a preocupação metodológica na utilização do dispositivo de registro, de modo a constituir um conhecimento do mundo e de uma coletividade. Como apresenta Emilie de Brigard (1995), o cinema etnográfico esteve a reboque das transformações tecnológicas sociais e culturais que possibilitaram, à Antropologia, um papel significativo para a compreensão do século XX.

Contudo, essa autora apresenta-nos a história do cinema etnográfico, como um percurso de aprimoramento metodológico e técnico por parte de realizadores dispostos a repensar o papel dos sujeitos produtores desse conhecimento, e do próprio sentido dessa alteridade na produção do conhecimento antropológico. Tal possibilidade se relaciona com as transformações teóricas e metodológicas vividas na antropologia à luz do século XX. O cinema etnográfico seria muito mais do que o registro do diferente e do exótico – comuns às primeiras produções desse momento –, mas uma releitura das possibilidades de registro do documentário, no tocante a um reposicionamento dos meios expressivos que esse gênero desenvolveu diante da produção de um conhecimento constituído no poder de quem registra e de quem se propõe ao registro.

Nesse sentido, o caminho, imprimido pelo cinema etnográfico, intercrusa-se com as transformações estéticas vividas pelo cinema na passagem dos anos 1920 para 1930, no aperfeiçoamento e no aprofundamento que o documentário desenvolveu como um produto constituído dentro de uma proposta metodológica e discursiva. É na passagem das transformações vividas pelo cinema nesse período, que podemos aproximar a definição dos caminhos estéticos que ligariam à história do cinema às principais propostas estilísticas, tais quais: o cinema de vanguarda – impressionismo, expressionismo etc. – e aquilo que vamos chamar de cinema de gênero americano ou o cinema clássico.

Essa possibilidade se coaduna, por sua vez, a uma lógica bastante comum à Comissão Rondon, atinente a uma ideia de contato intercultural, pressuposto na ideia de encontro da nação brasileira com os povos indígenas distante do processo de nacionalização. Por essa perspectiva, a constituição de uma imagem coletiva dos indígenas, em sua maioria, por planos gerais e panorâmicas, busca ressaltar

uma proposta de registro que evidencia o exotismo dessas imagens e a primazia do registro documental.

Podemos ainda destacar a constituição da objetividade do documentário como um aspecto significativo para a compressão da distância estabelecida entre os sujeito da câmera e os sujeitos filmados. Essa objetividade é importante para investigarmos aquilo que chamamos de *mise en scène* no documentário, como um dado atribuído à intersubjetividade do processo de registro. Como aponta Jean-Louis Comolli (2006), a cena documental se estabelece pela definição de uma espaço de significação intersubjetiva, através da relação entre sujeitos que se influenciam na constituição das encenações no documentário. Esse processo teria como aspecto significativo a negociação estabelecida entre os sujeitos envolvidos com a cena documental: o sujeito da câmera e os sujeitos filmados.

Diante disso, ao analisarmos o documentário, podemos elencar duas possibilidades: Imagens coletivas e imagens individuais. Cada um desses conjuntos de imagens, estariam dimensionadas no filme por uma propostas de registro próprio, em opções cinematográficas e cenográficas a nos permitir uma compreensão de algumas das características presentes no processo de registro da imagem no espaço de realização.



Figuras 8, 9, 10 e 11 – Imagens individuais apresentada pela centralidade dos atributos etnográficos



Figura 12 – Imagens composta por enquadramentos duplos, constituídos por dois sujeitos

Aqui, podemos observar que as imagens individuais decorrem de um enquadramento que destaca os indígenas do espaço, reiterando os aspectos tradicionais, através de uma encenação baseada nas formas etnográficas, tais quais: a representação das vestes e de suas práticas materiais. Essa opção busca descrever os principais aspectos que compõe os Bororo, circunscrevendo os sujeitos a um domínio cultural dentro da fronteira de reconhecimento do olhar do realizador. Podemos dizer, em outras palavras, que essa composição estaria baseada em uma maior rigidez do espaço de registro, através de um enquadramento que confronta os sujeitos filmados em uma encenação que tenta construir um domínio expositivo para essas imagens.

Sendo assim, podemos destacar o confronto com um olhar que busca responder aos limites estabelecidos pela câmera e o olhar do realizador. Essa característica estaria evidente também nas imagens constituídas pela registro duplo dos sujeitos, quase sempre enquadrados por uma ordenação do espaço, de modo a estabelecer uma regularidade do plano composto. Essa regularidade corresponde a uma tendência à estabilidade da cena como um dado a ressaltar a prática material desses indígenas, características essa que se diferencia, sobremaneira, da dinâmica das cenas cujo domínio está na coletividade.

As imagens coletivas, são, por assim dizer, constituídas por uma referência aos aspectos comuns aos Bororo, em imagens que buscam apresentar os indígenas em práticas rituais, em sua maioria vinculadas às suas tradições e ao fenômeno pelo qual o documentário busca representar. As imagens coletivas são desenvolvidas por uma decupagem que tende a enquadrar os indígenas no seus espaços, apresentando-os em relação ao meio físico através da pesca, por exemplo; mas também da demarcação de um limite espacial que define o campo de filmagem circunscrito ao processo de produção do ritual. Essa delimitação do campo de filmagem se dá mediante uma dinâmica presente nos movimentos circulares e progressivos no espaço da cena, quando se trata da representação do fenômeno ritual.



Figuras 13, 14, 15 e 16 – Movimentos progressivos e circulares como forma de ressaltar a totalidade do registro

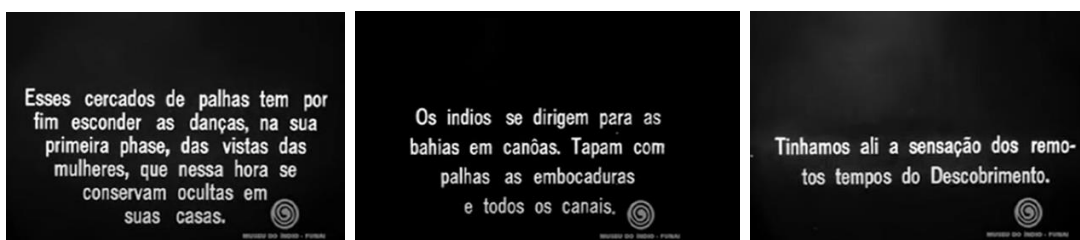
Ainda na perspectiva coletiva podemos destacar uma construção presente também nessa categoria de imagem. Essa perspectiva envolve a utilização de uma perspectiva frontal da câmera para os sujeitos filmados, à semelhança de uma fotografia. Essa *mise en scène* – que parece evidenciar o registro fotográfico – parece ressaltar o caráter específico do registro, evidenciando as diferenças com relação aos sujeitos envolvidos no processo de filmagem. Se nas performances rituais podemos destacar uma mobilização das ações dos sujeitos filmados, tendo como aspectos significativos a centralidade do coletivo – podemos destacar aqui também um confronto do olhar do próprio indígena para o dispositivos de registro, como uma forma de estabelecer o distanciamento da câmera e do seus sujeitos.

Nessa possibilidade, podemos destacar aquilo que Claudine France (1998), chamou de *mise en scène* de pesquisa, como um proposta de encenação importante para uma proposta de descrição etnográfica que se utiliza das possibilidades do cinema. Essa possibilidade nos permite atentar para esse documentário como um filme etnográfico, marcado por um definição metodológica estabelecida pelo diálogo entre o *sujeito filmado* e o *sujeito da câmera*. Muito embora, não podemos estabelecer, inicialmente, um esforço etnográfico por parte do realizador, podemos encontrar na organização narrativa do filme e na sua encenação, algumas das características que definem a tradição etnográfica para o cinema documental. Como marca específica dessa tradição, podemos situar aqui uma defesa por uma proposta metodológica, estabelecida pela construção de asserções que delineiam uma diferença entre o sujeitos que compõe a cena documental, baseado na construção dessas duas categorias de imagens aqui analisadas.



Figuras 17 e 18 – Demarcação do distanciamento entre a coletividade e o sujeito da câmera

Não obstante, essa característica está presente também nas cartelas, por meio da constituição de uma voz de autoridade, que emula uma voz de conhecimento, dotada de imparcialidade e de subjetividade. Em outras palavras, essa voz busca, além de referenciar a imagem apresentada – situá-la dentro de uma proposta metodológica concernente à realização. Essa característica está presente em um discurso enunciado no presente do indicativo, na terceira pessoa do singular e no infinitivo, ressaltando a autenticidade do registro como um atestado da oficialidade e institucionalidade do documentário. Esse discurso busca enunciar a relevância, o pioneirismo e a objetividade do documentário, ressaltando o seu papel diante de uma proposta racional de modo a distinguir, situar e significar as imagens.



Figuras 19, 20 e 21 – Cartela como um recurso discursivo

Como característica gerais dessa voz podemos situar: 1) uma referência cultural e etnográfica às imagens, perceptível em asserções que buscam referências ao fazer material e ritual; e 2) uma referência aos significados que as imagens teriam para os não-indígenas, em uma percepção da especificidade e estranhamento das características apresentadas no documentário. Essa duas perspectivas buscam enfatizar as premissas centrais do documentário, compreendida em uma ideia de descrição e mediação. Essas duas lógicas se sobrepõem a uma busca por explicações aos ritual registrado, circunscrevendo seu discurso em uma descrição geral das características presentes nas imagens. Em outras palavras, como uma voz de conhecimento alçada à condição de porta voz da diversidade nacional, as cartelas, tal como as imagens, buscam situar o seu sentido no rigor científico e objetivo recorrendo à impessoalidade.

Nessa perspectiva, como características gerais presentes nas imagens e na cartelas, podemos evidenciar aquilo que Sylvia Caiuby Novaes (1993: 108) chamou de “jogo de espelho”, como uma metáfora fundamental para compreender a complexidade envolvida na construção das identidades indígenas através do con-

tato “com grupos sociais diferentes de si própria”. Em uma delimitação dos aspectos identitários dos Bororos, podemos ressaltar que o desenvolvimento de um olhar do realizador, externo a essas comunidades, nos possibilita observar para uma imagem dialogada diante daquilo que Novaes chamou de “auto-imagem”, em uma compreensão dos Bororos a partir do olhar externo a essas comunidades. Essa imagem, como uma metáfora, se estabelece também pela compreensão dos aspectos característicos atinentes ao olhar de uma alteridade não indígena e da maneira como os Bororos se inserem na tradição imagética que construiu uma ideia de nação brasileira.

Muito embora possamos encontrar essa lógica em outras possibilidades, cujo contato interétnico possibilitou uma definição dos aspectos identitários de uma comunidade, a afirmação da Novaes ganha ainda mais relevo, quando ressaltamos sua importância para uma compreensão dos Bororos baseada na construção de “simulacros” estabelecida em consonância com as características atinentes às comunidades indígenas. Para ela, um aspecto fundamental da identidade desses indígenas, se estabelece por uma compreensão por parte dos Bororos acerca da maneira como a sociedade brasileira assim os observou, relacionando questões cruciais da nacionalidade, tais quais: a fronteira, a identidade brasileira, e a ocupação do oeste. Na base de uma proposta etnográfica dos Bororos, estariam evidenciadas características inerentes ao processo de ocupação e estabelecimento das fronteiras brasileiras.

Em especial, podemos destacar que a Comissão Rondon, que serviu de base para esse documentário, tinha como um dos seus pressupostos a solidificação das fronteiras brasileiras, através de uma base sociocultural e política que envolvesse a definição de um espaço próprio para os indígenas, não somente vinculado ao exótico; mas atrelada a uma proposta de vinculação dessas comunidades à institucionalidade da república, seus princípios e valores. Como aspectos gerais para essa proposta, podemos reiterar características que estariam presentes no documentário, tais quais: 1) o cientificismo, como norteador de uma proposta metodológica de descrição etnográfica; 2) uma categorização capaz de constituir uma diferença entre a nação e o que ainda precisa ser abarcado pelo processo de nacionalização; e 3) uma ideia de nação fundada em uma ética assimilacionista e pactuada das contradições históricas brasileiras.

Conclusão

Podemos destacar que *Rituais e Festas Bororo* se configura como um documentário central para estudarmos a filmografia nacional no período silencioso do cinema, se estabelecendo também como um marco para a história do cinema etnográfico, aspectos esse que é invisibilizado nos estudos históricos acerca do documentário, sendo necessário, um olhar sensível e crítico para essa filmografia para a história do documentário brasileiro e internacional. Nessa perspectiva, o papel do documentário etnográfico é relevante para o estudo do gênero documental e suas interfaces e interlocução com a ficção, a comunicação e as formas de massificação vividas pelo cinema à luz do sec. XX.

Tendo como base as opções cinematográficas presentes no documentário, podemos destacar uma ênfase nos planos gerais e médios, como a utilização de leves panorâmicas que buscam, inicialmente, centrar-se nos sujeitos. Essas opções sinalizam para uma tendência à estabilidade do registro, influenciado, sobretudo, pelas características da câmera à época e do seu posicionamento na espaço.

Nesse sentido, podemos apontar que a câmera – como um olhar de um observador externo aos Bororo – busca registrar as características por meio de uma perspectiva totalizante, centrada e consciente do seu papel no espaço de registro documental. Aqui, assim como na voz de autoridade presentes nas cartelas, essa centralidade e racionalidade evidenciam a defesa de uma metodologia que constitui uma onisciência do realizador ao estabelecer uma ponte entre o Brasil e os elementos centrais da sua cultura.

Dessa forma, podemos apontar que o documentário estaria assentado em uma perspectiva da impessoalidade e da invisibilidade do sujeito da câmera. Essa proposta – muito embora possa estar relacionada às especificidades técnicas – é importante também para situar a proposta do documentário mediante uma objetividade vinculada a uma descrição das características etnográficas; mas também de sua adaptação aos olhos dos não indígenas. Essa adequação corresponde, por sua vez, a uma compreensão dos indígenas dentro do processo de construção do discurso nacional e de sua utilização dentro do projeto de imaginação de um território que pudesse abarcar as diferenças em prol de uma lógica da unidade territorial, cultural e identitária.

Esse aspecto pode ser observado em um sentido metodológico para a realização do documentário, de sua objetividade quanto ao registro da coletividade e da individualidade. Essas características norteiam, de forma específica, o limite do campo de filmagem, demarcando os sujeitos filmados como atores significativos na missão de construir essa coletividade. Nesse sentido, a mobilização dos corpos em uma encenação que buscasse dar sentido aos sujeitos, é também uma metáfora para as características presentes na proposta da Comissão Rondon, uma forma de reiterar a ordenação, a mobilização e a objetividade científica, em um gesto significativo para o processo de imaginação da nação brasileira.

Recebido em 19 de setembro de 2023.

Aceito em 20 de março de 2024.

Referências

ANDERSON, Benedict. *Comunidades imaginadas: reflexões sobre a origem e a difusão do nacionalismo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008

BERNARDET, Jean-Claude. *Cinema brasileiro: propostas para uma história*. São Paulo: Companhia de Bolso, 2009.

BRIGARD, Emilie de, "The History of ethnographic film". In: HOCKINGS, Paul (ed.). *Principles of Visual Anthropology*. Berlin/New York: Mouton de Gruyter, 1995.

CAIUBY NOVAES, Sylvia. *Jogo de espelhos: imagens da representação de si através dos outros*. 1990. Tese (Doutorado), Universidade de São Paulo, 1990.

CARVALHO, José Murilo de. *Pontos e Bordados: Escritos de História e Política*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1998.

CUNHA, Manuela Carneiro. *Índios no Brasil: história, direitos e cidadania*. São Paulo: Claro Enigma, 2012.

DIAS, Maria Odila Leite da Silva. *A interiorização da metrópole (1808-1853)*. In: MOTA, Carlos Guilherme (org.). *1822 – Dimensões*. São Paulo: Perspectiva, 1982. pp. 160-184.

GOMES, P. E. S. *Cinema: trajetória no subdesenvolvimento*. São Paulo: Paz e Terra, 1996

PAIVA, Samuel. “Matas distantes, costumes exóticos”. In: RAMOS, Fernão Pessoa; SCHVARZMAN, Sheila (orgs.). *Nova história do Cinema Brasileiro*. São Paulo: Edições Sesc São Paulo, 2018.

Filmografia

Rituais e festas Bororo (1917). Direção: Tomaz Reis. Comissão Rondon. Brasil, 1917. PB.

ACENO
REVISTA DE ANTROPOLOGIA DO CENTRO-OESTE
ISSN: 2358-5587

A Aceno recebe em
FLUXO CONTÍNUO,
artigos livres,
resenhas,
ensaios fotográficos,
dossiês (propostas).
Interessados em atuar como
pareceristas
podem realizar seus cadastros no site