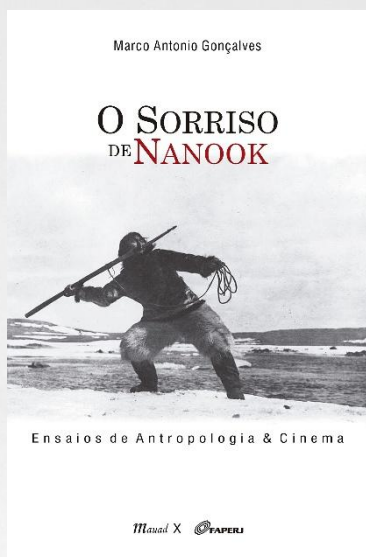


RESENHA
O Sorriso de Nanook:
ensaios de antropologia & cinema

*Alex Hermes*¹
Universidade Federal do Rio de Janeiro



GONÇALVES, Marcos Antônio. *O Sorriso de Nanook: Ensaios de Antropologia & Cinema*. Rio de Janeiro: Editora: Mauad X, 2022

HERMES, Alex. **O Sorriso de Nanook: ensaios de antropologia & cinema (Resenha)**. *Aceno – Revista de Antropologia do Centro-Oeste*, 12 (30): 465-468, setembro a dezembro de 2025. ISSN: 2358-5587

¹ Doutorando em Antropologia na UFRJ. Possui graduação em Jornalismo pela Faculdade Integrada da Grande Fortaleza (2017), graduação em Antropologia pela Universidade da Integração Internacional da Lusofonia Afro-Brasileira (2021) e mestrado em Antropologia Social pela Universidade Federal do Rio Grande do Norte (2023). Documentarista de profissão, fotógrafo e produtor de vídeos autorais.

O *Sorriso de Nanook: Ensaio de Antropologia & Cinema* (2022), de Marco Antonio Gonçalves, oferece um denso e provocador conjunto de novas percepções sobre a conexão intrínseca entre Antropologia e Cinema. A trajetória de Gonçalves é crucial para a obra: sua formação como etnólogo na Amazônia brasileira, aliada a uma imersão posterior nos estudos sobre imagem, surrealismo e teoria fílmica, o posiciona de maneira única para transitar com maestria entre a prática etnográfica e a reflexão teórica. Essa dupla perspectiva permite ao autor explorar o que ele designa como uma metafísica do filme. Tal proposta é elaborada a partir de uma nova montagem, um método analítico no qual as imagens em choque com outros contextos fílmicos e teóricos, estabelece relações a posteriori e anacrônicas que revelam sentidos latentes, formando conexões que, embora póstumas e fora de seu tempo, desvendam significados ocultos.

Gonçalves nomeia esse procedimento de desmontagem etnográfica, uma apreensão minuciosa dos movimentos internos do filme para fazê-los dialogar com o exterior. Segundo o autor, essa reconstrução detalhada produz o transbordamento do filme, projetando seus problemas para fora de seus limites formais. É nesse extravasamento que se torna possível efetivar, no plano da etnografia, uma segunda montagem, um exercício dialético que, ao partir do grão de areia de uma cena, acede ao universo que o filme desvela, unindo de forma indissociável a etnografia e o filme, a antropologia e o cinema.

A presente resenha acompanha essa lógica de remontagem proposta pelo autor. Em vez de uma análise sequencial, optamos por articular a discussão a partir dos grandes eixos temáticos desenvolvidos por Gonçalves ao longo dos nove capítulos. Essa abordagem permite revelar com mais clareza a força de sua argumentação, que reside nos filtros analíticos e epistemológicos que unem os ensaios. A chave de leitura que guia esta resenha, e que constitui o pilar de toda a sua obra, é a de que análises antropológicas que tomam as imagens de filmes como material privilegiado não necessariamente compreendem o filme como um espelho ou reflexo direto de uma sociedade ou de um mundo. O livro se desdobra como um manifesto e um guia metodológico sobre como operar a partir dessa premissa.

A base teórica para essa recusa do filme como espelho é aprofundada no ensaio “Pensamento Sensorial: Cinema e Perspectiva em Eisenstein” (Capítulo 4), onde Gonçalves articula sua tese mais ousada: um rebatimento direto entre a experiência do cinema e o perspectivismo ameríndio de Eduardo Viveiros de Castro e Tânia Lima. O argumento reside na ideia do cinema como um produtor de um olho sem corpo. Ao nos retirar de nossa corporeidade ordinária, a experiência fílmica nos permite, pelo olhar, “encarnar em corpos outros: humanos, animais ou objetos” (: 106). Se para os ameríndios a perspectiva depende de aderir a uma forma corporal específica para ver o mundo daquele corpo, o cinema se revela uma potente máquina de simulação perspectivista, no qual se criam corpos, subjetividades e perspectivas. Para o espectador, a identificação torna-se menos uma

questão de efeito de realidade e mais um ato de adoção de uma perspectiva. Essa exploração ontológica se radicaliza na análise do cinema indígena.

No capítulo “Intrépidas Imagens: Paisagem Conceitual Navajo” (Capítulo 2), o experimento *Through Navajo Eyes* (1966) evidencia que as concepções de mundo são constitutivas dos modos de dar a ver. A estrutura fílmica dos cineastas Navajo performa sua própria cosmologia, com narrativas estruturadas como jornadas e deslocamentos míticos (: 64). O filme não é um espelho do mundo Navajo, mas uma construção que nos convida a “aceder ao olhar navajo” (: 54). De forma complementar, a análise do filme sobre o líder André Fernando Baniwa (“Qualidades do Ser”, Capítulo 8) explora outra ontologia nativa. Ali, a figura do protagonista desafia a concepção ocidental de um eu unificado, apresentando-se não como um indivíduo, mas como um divíduo: um ser cuja potência reside na capacidade de adicionar e gerir múltiplas identidades (pajé, político, pesquisador).

Essa recusa em refletir o real, preferindo construir mundos e perspectivas, nos leva diretamente ao problema fundador do documentário: a questão da verdade e da falsidade, analisada pelo autor a partir de seu exemplo mais canônico: a desconstrução da noção de verdade como reflexo, o tema do ensaio *Nanook of the North* (Capítulo 1). Apoiado em pesquisa de arquivo, Gonçalves desfaz a “problemática do falso” (: 20) que assombra o filme. A encenação não é uma mentira, mas um método: ao reproduzir a vida social, Flaherty alcança o fato social, criando uma verdade fílmica que reverbera o modo como a própria etnografia produz conhecimento (: 21). Para aprofundar essa questão, Gonçalves explora o poder do documentário a partir do problema da indexicalidade da imagem. O autor ressalta que o índice documental não é apenas uma representação, mas uma “ligação literal, física, entre o objeto e a imagem” (: 24), uma espécie de sombra do mundo na tela. É essa qualidade de marca do real que, paradoxalmente, dá à encenação de Flaherty sua imensa força persuasiva. A verdade fílmica emerge, assim, da tensão entre a construção deliberada da cena e a marca física e inegável do mundo que esteve diante da câmera - essa discussão é levada a outro patamar no cinema de Adirley Queirós (Capítulo 6). Ele sitia as fronteiras entre ficção e documentário, misturando a realidade de Ceilândia com o *sci-fi* para desubstancializar identidades e territórios. A fusão não é uma distorção, mas uma construção deliberada que produz um contradiscurso político mais potente do que qualquer documentário puramente observacional.

Se o cinema pode gerar novas ordens discursivas, Gonçalves argumenta que o método para tal geração é frequentemente encontrado no corpo e na encenação. O livro demonstra que o conhecimento sobre o outro é produzido pelo e através do corpo. O capítulo “Cine-Transe: Possessão e Conhecimento pelo Corpo” (Capítulo 3) é central, aprofundando a noção de antropologia compartilhada, de Jean Rouch. O conceito de cine-transe descreve um método que não busca refletir o transe de possessão, mas cocriar uma realidade fílmica através da relação corporal e sensorial entre cineasta e sujeito de pesquisa. Influenciado pela câmera-olho de Vertov, mas também pelo surrealismo e por uma teoria do acaso, Rouch transforma a câmera em uma câmera-corpo que participa e provoca o evento. O transe deixa de ser objeto e torna-se o próprio modo de fazer etnografia (: 82).

A centralidade do corpo reaparece de forma contundente nos exemplos de filmes brasileiros. O efeito da incorporação em Eduardo Coutinho (Capítulo 5) significa que a câmera é um corpo presente que afeta e é afetado. A encenação, por sua vez é a ferramenta para revelar verdades invisíveis. Em *Doméstica* (2012) (Capítulo 9), de Gabriel Mascaro, o dispositivo de entregar a câmera aos patrões

adolescentes é uma mimese do subjetivo que expõe as nuances de poder e afeto na relação patrão-empregada de uma forma que um olhar objetivo jamais conseguiria.

Os ensaios sobre o cinema brasileiro utilizam esses filtros para realizar uma potente crítica das narrativas de conciliação nacional. A análise de *O Som ao Redor*, 2012 (Capítulo 7), o posiciona como uma alegoria fantasmática de *Casa-grande & senzala*. O filme de Kleber Mendonça Filho, no entanto, substitui a ênfase na cultura por uma análise das relações sociais, trocando o equilíbrio de antagonismos de Freyre pela esquizogênese de Bateson (: 184): um antagonismo em perpétuo desequilíbrio, materializado na paisagem sonora de paranoia. Essa abordagem se conecta à estética distópica, de Eduardo Coutinho em *Moscou* (Capítulo 5). Ao abraçar o fragmento, o acaso e o fracasso da encenação, Coutinho produz imagens fora de lugar (: 131) que funcionam como um contradiscurso político. Essa estética, que coincide com o descentramento da etnografia, se afasta do ideal modernista conciliador e se aproxima do pessimismo dilacerante do sistema Macunaíma, onde o conflito não se resolve, mas se expõe.

Ao tecer uma análise que vai da verdade fílmica de *Nanook* à estética distópica de Coutinho, do perspectivismo ameríndio ao cine-transe de Rouch, Marco Antonio Gonçalves não apenas ilumina filmes específicos, mas forja um método. Por isso, *O Sorriso de Nanook* se revela uma obra indispensável para todos os interessados — sejam eles estudantes, pesquisadores ou cineastas — que buscam compreender e operar no território onde as linguagens da antropologia e do cinema sitiam fronteiras. O livro fornece um arcabouço teórico e uma sensibilidade analítica para pensar a imagem não como reflexo, mas como acontecimento, relação e construção de mundos. O sorriso enigmático de *Nanook*, que abre a coletânea, permanece ao final como um convite perene: um chamado para a contínua e desafiadora tarefa de encontrar, na potência do cinema, novas formas de conhecer a alteridade e a nós mesmos.

Recebido em 22 de julho de 2025.

Aprovado em 1 de outubro de 2025.