

Deuses, chuvas e homens: um estudo da *mise en scène* no documentário *Bicicletas de Nhanderú*

José Francisco Serafim¹
Francisco Gabriel Rêgo²

Resumo

Esse artigo analisa a *mise en scène* no documentário *Bicicletas de Nhanderú* (2011). Buscamos inicialmente apontar para o papel dos sujeitos no processo de registro documental, de modo a atentar, tendo como base uma discussão já estabelecida na teoria documental, para o caráter intersubjetivo da cena. Em uma perspectiva ampla buscamos estabelecer um debate acerca da *mise en scène* no documentário e a sua importância do ponto de vista teórico e metodológico, relacionando análise fílmica e antropologia fílmica. Em seguida, partindo dos estudos de Claudine De France, analisamos a gestualística dos sujeitos representados tendo como base os dispositivos utilizados na *mise en scène*. Como conclusão, reiteramos a importância da dominância dos aspectos ritualísticos frente aos demais dispositivos, em uma *mise en scène* descritiva das relações entre os sujeitos sociais, a câmera e os significados tradicionais da cultura Mbyá.

Palavras-chave: *mise en scène*; antropologia fílmica; documentário.

Gods, rains and men: a study of *mise en scène* in the documentary *Bicycles of Nhanderú*

Abstract

This article analyzes the *mise en scène* in the documentary *Bicicletas de Nhanderú* (2011). We first sought to point to the role of subjects in the process of documentary recording, in order to observe, based on a discussion already established in documentary theory, for the intersubjective character of the *mise en scène*. Then, starting from the studies of Claudine De France, we analyzed the gesturalistics of the subjects based on the devices used in the *mise en scène*. In conclusion, we reiterate the importance of the dominance of the ritualistic aspects in front of the other devices, in a *mise en scène* descriptive of the relations between the social subjects, the camera and the traditional meanings of the Mbyá.

Keywords: *mise en scène*; film anthropology; documentar.

1 Professor Associado da Faculdade de Comunicação e do Programa de Pós-graduação em Comunicação e Cultura Contemporâneas, Universidade Federal da Bahia (UFBA).

2 Doutorando no Programa de Pós-graduação em Comunicação e Cultura Contemporâneas (UFBA), Professor Assistente da Universidade Federal do Sul da Bahia (UFSB).

Discussões Iniciais

Os tupãs são assim. Eles não vêm só para trazer chuva vêm também para nos proteger. Eles não caminham em vão, pois nós não vemos os seres que nos fazem mal. Somente eles podem ver os seres que nos fazem mal. (BICICLETAS... 2011, 0m 12s)

Uma das principais perguntas que norteiam os estudos acerca da *mise en scène* buscam enquadrar essa categoria como um ponto central para uma investigação acerca do estilo, da autoria e de outros fenômenos decorrentes da forma do filme. Ao primeiro olhar, a *mise en scène*, por assim dizer, se aproxima da ideia de ficcionalidade, da teatralidade e do espetáculo, em gêneros constituídos com base na lógica de produção e recepção do cinema clássico, dos chamados cinemas novos e de outras filmografia que buscaram uma forma de encenação baseada naquilo que Bordwell (2008) chamou de continuidade intensificada: ênfase na montagem, fragmentação da cena, hierarquização dos espaços, centralidade da voz e no diálogo, diminuição dos planos e outras características que norteiam a construção da cena e da decupagem desenvolvida ao longo da história do cinema.

Entretanto, de que maneira podemos falar de uma *mise en scène* no documentário? O que seria a *mise en scène* no documentário? Qual o seu papel no estilo, no discurso, na autoria e nos significados desenvolvidos pelo filme? Tais perguntas nos possibilitam observar a complexidade inerente às encenações desenvolvidas pelo documentário ao longo da história do cinema e por diferentes cinematografias que buscaram explorar as aproximações entre a ficção e o documentário. Nesse sentido, um importante debate opõe diferentes teóricos do cinema, que buscaram reafirmar a necessidade de uma melhor diferenciação ou aproximação entre os dois gêneros. Essa distinção já foi apontada por Fernão Pessoa Ramos (2001), em um mapeamento do campo do documentário que opõem duas perspectivas: analítico-cognitivista (Carroll, Plantinga, Ponch) e do horizonte pós-estrutural (Renov, Nichols, Odin).

Não obstante, ressaltamos outra perspectiva de análise para *mise en scène*, decorrente da sua relação com aspectos culturais, sociais e antropológicos. Essa abordagem não se restringiria somente aos comentários etnográficos, políticos e sociais, bem como aos filmes que trabalham na fronteira entre a ficção e o documental, em uma opção de realização que busca privilegiar o processo de realização como um recurso estético capaz de conjugar questões importantes como o acaso, a encenação dos sujeitos, a câmera como um dispositivo de mediação e do campo como um espaço ativo de relacionamento entre sujeitos, cultura e sociedade. A *mise en scène*, aqui, ganha contornos amplos nos abrindo para um conjunto de dados que vão além dos aspectos filmográficos e cenográficos, envolvendo, por assim dizer, aos significados presentes na cena por meio dos dispositivos, interpretações, gestualísticas, falas e todo o repertório pelo quais os sujeitos sociais desenvolvem diante da câmara e por meio da câmara.

Diante desse contexto, as realizações indígenas têm um papel importante de nos possibilitar melhor compreender as diferentes possibilidades de desenvolvimento da *mise en scène* tanto como um recurso expressivo, estético relacionado com a forma do filme, como também das formas de apropriação de meios técnicos de registro audiovisuais e da produção de sentido por meio desses recursos. A cinematografia indígena seria capaz de nos apresentar a *mise en scène* por meio dessas duas perspectivas, nos permitindo um gesto analítico capaz de dar conta também da proposta estética, política e etnográfica. Do ponto de vista metodológico, reafirmamos a importância de uma melhor conjugação de diferentes perspectivas teóricas que abordaram o documentário etnográfico e a análise fílmica, gesto esse que nos propomos a fazer de uma maneira inicial com esse artigo.

Gravado na aldeia Koenju, em São Miguel das Missões, no Rio Grande do Sul, e dirigido pelos indígenas Ariel Duarte Ortega e Patrícia Ferreira, o documentário *Bicicletas de Nhanderú* (2011) tem na religiosidade e no cotidiano seu

tema central. Realizado no âmbito do projeto Vídeo nas Aldeias (VNA), o documentário se constitui como uma referência quanto à cinematografia Mbyá, trazendo características que se diferenciam das primeiras produções do VNA. Nessa perspectiva, com relação à cinematografia Mbyá, essa se insere em um período desse projeto, marcado por uma maior presença de realizadores indígenas oriundos das oficinas oferecidas por professores não indígenas. Essa nova fase do projeto, se caracteriza por uma maior ênfase no cotidiano em uma abordagem com foco nas especificidades dos sujeitos nas comunidades. O documentário é realizado pelo Coletivo Mbyá-Guarani, grupo que reúne realizadores formados nessas oficinas e que passaram a constituir uma produção sistemática, a partir de 2008.

No documentário, a queda de um raio é interpretado pelo Tataendy³ como um sinal divino. Para os Guaranis Mbyá, uma forma de comunicação direta com Nhanderú, divindade cujos mensageiros são os Tupãs. Para Tataendy, chefe religioso da comunidade, Nhanderú não estaria satisfeito com os humanos, sendo fundamental que os Mbyá repensassem a sua atual condição. Após acreditar que a queda do raio lhe confirma também um sonho recente, Tataendy manda construir uma casa de reza, para que os jovens da aldeia pudessem ter acesso à tradição. A queda do raio é um conflito introdutório, utilizado como forma de apontar para um conflito maior e mais profundo: a perda dos significados tradicionais. É a partir desse acontecimento, aparentemente banal, que se enreda o posicionamento dos principais personagens envolvidos na narrativa, organizados tendo em vista as diferentes gerações que convivem na aldeia.

Diante desses posicionamentos, o Karaí tem um papel central ao carregar consigo astensões concernentes a uma dualidade estabelecida entre

a permanência e a não permanência dos signos tradicionais no contemporâneo. De um modo geral, essa dialética perpassa todos os sujeitos e tem um papel importante na estruturação narrativa. Do ponto de vista social e religioso, Tataendy desenvolve uma função mediadora, estabelecendo-se como um elo perpassado pelas contradições concernentes à permanência dos signos tradicionais na cultura contemporânea. Se na primeira sequência as palavras de Tataendy se apresentam como uma explicação para os fenômenos naturais vividos pela comunidade (Figura.1), na segunda, o som ambiente e o completo silêncio do Karaí buscam constituir uma temporalidade baseada no cotidiano em estreita relação com os aspectos mitológicos.



FIGURA 1– Bicicletas de Nhanderú: 0’09”

Ainda nessa sequência, podemos destacar em um plano composto por mais duas crianças, em um arranjo quase que descritivo dos aspectos físicos da aldeia: a casa, as árvores, bem como o facão, instrumento de trabalho utilizado pelos guaranis Mbyá (Figura 2). Nessa sequência o som ambiente tem a importância de conferir unidade aos dois planos iniciais, apontando para a temporalidade proposta pelo documentário: tensionar o discurso religioso, tradicionalmente próximo ao tempo mítico, com o cotidiano, local de interação dos sujeitos com o seu espaço.

3 A designação de Karaí refere-se à liderança espiritual nas comunidades guaranis. Eles têm o papel de mediar as relações com os deuses e os espíritos. Por conta dessas características, os Karaí exercem uma função que vai além do religioso, relacionando-se com a cura, a instrução e a liderança.



FIGURA 2 – Bicicletas de Nhanderú: 0'57”

Nessa sequência, o silêncio de Tataendy se constitui como uma evidência da presença da câmera. É nessa ausência de qualquer vococentrismo, que uma relação importante se estabelece, um diálogo mediado pela câmera, mas influenciada também por esse dispositivo. O olhar distraído e reticente do Tataendy é o olhar constituído pela presença do meio de registro audiovisual. A câmera parece sugerir um grau de mediação entre aqueles envolvidos, atestado da relação estabelecida entre o sujeito que filma e aquele que é filmado. É diante da câmera, a fixar-se ainda no terreno em busca de um melhor enquadramento, e do sujeito da câmera a observar o silêncio do líder espiritual, que podemos localizar uma das características principais da *mise en scène* proposta: a intersubjetividade.

Do ponto de vista narrativo, em consonância com os aspectos culturais dos Mbyá, e tendo como base Clastres (1978), o documentário propõe uma estrutura focada no processo de deslocamento dos sujeitos no espaço, em constante contato com as tradições culturais que sustentam os discursos hegemônicos acerca dos povos guaranis. Do ponto de vista metafórico, podemos chamar o documentário de um filme-percurso, um filme-processo, ou ainda, um filme cotidiano, já que o mesmo busca evidenciar seu processo de feitura remontando o seu próprio percurso enunciativo. Dessa

maneira, o documentário explora uma tênue linha narrativa, que se baseia no trajeto proposto pela câmera, pelos sujeitos envolvidos no registro documental e o cotidiano da comunidade.

Dessa forma, o documentário aponta, por sua vez, para um conflito estabelecido entre os valores tradicionais comuns aos indígenas mais velhos e a perda desses valores para com os mais novos (Figura 3 e 4). Como um dispositivo de mediação, a câmera desenvolve um percurso que abarca não somente o inusitado da queda do raio, mas também os sujeitos arrolados nas diferentes interpretações da tradição. Mais do que um fenômeno físico, o raio é o mote para o desenvolvimento de um percurso construído por diferentes sujeitos.



FIGURA 3 – Bicicletas de Nhanderú: 3'58”



FIGURA 4 – Bicicletas de Nhanderú: 5'56”

Em outras palavras, o trajeto⁴ da câmera nos permite compreender os traços específicos

4 Para France (1998, p. 414), o trajeto se apresenta como uma opção de registro do cineasta, “[...] que consiste num deslocamento contínuo no espaço, do qual resulta, na tela, uma variação progressiva do enquadramento e/ou do sem solução de continuidade” ().

de cada um dos sujeitos representados. Tal como as diferentes interpretações para o fenômeno físico, a presença da câmera passa a ser um elemento a fomentar diferentes interpretações, de modo a possibilitar que os sujeitos envolvidos sejam capazes de construir sua presença no documentário por meio de uma encenação negociada. A presença da câmera possibilita, por assim dizer, o desenvolvimento de estratégias representativas tendo como base a encenação dos traços culturais dos Mbyá e das tensões sociais pelas quais os indivíduos e o coletivo estão inseridos. Analogamente à tradição, que se constitui tendo em vista o diálogo com o presente, o documentário incorpora e revela os traços interpretativos e subjetivos da comunidade, carregando uma dupla função, tal como a própria religião, o de ser uma citação da cultura Guarani.

Subjetividade e *mise en scène*

Atentar para os sujeitos sociais representados no documentário é importante para compreendermos as especificidades da *mise en scène* baseadas nas especificidades das relações estabelecidas entre os sujeitos e os espaços pelos quais se desenvolve o trajeto da câmera. Dessa maneira, os sujeitos filmados possuem um papel importante na definição de um espaço de encenação. Essa dimensão espacial é importante para compreendermos as diferenças, por exemplo, quanto às *mise en scène* em alguns documentários e algumas ficções. Os filmes ficcionais, em especial os clássicos, se baseariam na lógica da composição do plano, na organização estética do plano, à semelhança de uma janela aberta para o olhar do espectador a observar o ecrã. Muitos documentários, contudo, estariam baseados nessa lógica do campo, do espaço de registro, marcados pela mobilidade dos sujeitos no espaço, sem uma preocupação, em um primeiro momento, pela composição do plano, em uma opção de registro que incorporasse o acaso, a fluidez, o ritmo dos sujeitos, seus

movimentos, tudo isso em prol da construção de uma metáfora da transparência por meio do espaço da cena, do sujeitos e dos elementos que compõe a cena, carregarias importantes para a *mise en scène* no documentário.

Nesse espaço, conjuga-se os elementos importantes para a *mise en scène*, como: os sujeitos, os dispositivos e a presença da câmera. Para Comolli (2008), se estabelece uma relação marcada pelas diferentes subjetividades envolvidas no processo de filmagem. Não obstante, Queiroz (2009) ressalta também a *mise en scène*, no documentário, como o lugar onde se expressam as subjetividades por meio de fala, de gestos e dos corpos do outro representado pela câmera.

Para Ramos (2014) a noção de corpo também é importante para a *mise en scène* no documentário. A ação de um corpo na sua relação com a tomada está na base de sua teorização acerca do fenômeno documental. Para ele, a *mise en scène* se baseia na relação sujeito e câmera bem como nas formas de atuação do corpo na constituição da tomada documental. É por meio da especificidade do movimento desenvolvido pelo corpo no espaço da cena, em uma ação relacionada com a câmera, que podemos situar a ideia de *mise en scène*. Como forma de categorização, Ramos (2014) nos apresenta duas categorias de encenação: *direta e construída*. A atuação construída apresenta-se diante das *mise en scène* ficcionais e em muitos dos documentários chamados de clássicos. A atuação direta decorre da presença da câmera e do *sujeito-da-câmera*, ao fundar a tomada, “[...] ao transformar a ação em atuação”⁵ (RAMOS, 2014, p. 32) (Tradução nossa).

É assim que o sujeito surge transfigurado no dispositivo da câmera, desenvolvendo um modo de ser e de estar no mundo, em um conceito apresentado por esse autor como “sujeito-da-câmera”. Esse sujeito, no documentário, estaria em estreita relação com o sujeito personagem. Por sua vez, na ideia da tomada documental,

5 “...al transformar la acción em actuación”

expressam-se tanto os sujeitos envolvidos na encenação como também o espectador. E é na figura desse sujeito/personagem do documentário, aquele que olha para a câmera a observar o “sujeito-da-câmera”, que está presente também o próprio espectador do documentário.

Em *Bicicletas de Nhanderú*, podemos evidenciar tal perspectiva nas sequências em que o menino não indígena evita a câmera (Figuras 5 a 6). Em outras palavras, a criança não indígena parece se esconder do registro, estabelecendo uma atuação que faz com que a câmera na mão dos indígenas se transforme em uma atuação. Nas palavras da criança, existe um conhecimento claro quanto ao resultado das imagens registradas pelos sujeitos da câmera.



FIGURA 5 – Bicicletas e Nhanderú: 30’30”



FIGURA 6 – Bicicletas e Nhanderú: 30’49”



FIGURA 7 – Bicicletas e Nhanderú: 30’51”



FIGURA 8 – Bicicletas e Nhanderú: 31’02”

Nessa mesma perspectiva, outro momento importante ocorre quando do questionamento de uma das crianças indígenas¹⁰ acerca das imagens que estão sendo produzidas pelo realizador (Figura 7 e 8). É diante do questionamento quanto à possibilidade de uma das crianças filmadas, em um outro momento, assistirem às gravações, que se estabelece uma reafirmação das atuações desenvolvidas pelas duas crianças. Nessa sequência, as duas crianças dançam ao som da música *Beat it*, de Michael Jackson, interpretada por Milton Nascimento, apresentada extra-diegéticamente (Figura 9 e 10).



FIGURA 9 – Bicicleta de Nhanderú: 29’17”



FIGURA 10 – Bicicleta de Nhanderú : 29’24”

6 Neneco e Palermo são dois irmãos que tem uma atuação importante no documentário.

Especialmente, aqui nessa sequência, se desenvolve uma concepção de encenação baseada nas duas *mise en scène*. O realizador, dotado de uma forma específica de atuar, e os demais personagens, sujeitos dotados de uma forma própria de se relacionar com a câmera. Essa sequência é importante para nos possibilitar compreender o papel ativo dos sujeitos frente à câmera, como constituidores também de uma *mise en scène* diante do olhar do realizador.

Por assim dizer, a *mise en scène* é um atributo comum a quem é filmado, já que esse mesmo possui uma autonomia frente à câmera, tornando essa uma instância capaz de compreender as *mise en scène* envolvidas na cena, diante do jogo de negociação estabelecido, quando podemos observar um nível de atuação baseada nos olhares: a do observador que negocia sua encenação e a do realizador que negocia sua presença. Nas palavras de Comolli (2008, p.57) “filmar a favor deles seria reconhecer as *mise en scène* dos sujeitos filmados, dotados de autonomia criativa frente ao dispositivo, propondo produzir com a câmera uma atuação compartilhada. *Bicicleta de Nhanderú* desenvolve dessa maneira um forte traço intersubjetivo, já que sua cena é constituída levando em consideração uma relação entre os sujeitos envolvidos no processo de filmagem. Mais do que uma disponibilização ao registro, o documentário se pauta por demonstrar as *mise en scène* das pessoas filmadas, evidenciando a autonomia desses sujeitos na constituição da imagem documental.

Por meio dessa lógica, os aspectos religiosos dos Mbyá são apresentados como o elo estabelecido entre os sujeitos. Como um conjunto de significados inerentes a todos os envolvidos na representação, sendo a religiosidade um aspecto importante da cena. Os significados e os símbolos rituais presentes são apresentados na sua relação com os sujeitos, nunca sendo apresentados de forma isolada. A opção utilizada no documentário é abordar a tradição na sua relação entre os sujeitos

envolvidos com o processo de registro, de modo a representar a religião em uma relação com os sujeitos que a interpretam e a significam. Diante disso, apontamos que a tradição Mbyá é um traço marcante no documentário, apresentando-se diante daquilo que France (1998) chamou de um *continuum*, a ser utilizado pelos sujeitos na suas *mise en scène*. De diferentes maneiras, esses sujeitos se relacionam tendo em vista suas formas interpretativas, e, como esses, desenvolvem, dentro do seu espaço social e histórico, novos significados.

Gestos, dispositivos e rituais

A partir de France (1998), abordaremos o *continuum*, tendo como base os dispositivos presentes na *mise en scène*. Em especial, focaremos naquilo que essa autora chamou de *continuum* gestual e os dispositivos categorizados por essa mesma autora como: materiais, corporais e rituais. Tais dispositivos se apresentam na *mise en scène* como um importante recurso de disposição dos sujeitos envolvidos no registro, entre o sujeito que filma e o sujeito filmado, em uma gestualística própria desses sujeitos em estreita relação com o meio eficiente⁷.

Dessa maneira, os gestos são importantes aos nos possibilitar uma análise das formas como os diferentes sujeitos se colocam no espaço de registro, ao forjarem-se por meio da mediação da câmera, encenando seus gestos em um modo cotidiano e banal de lidar com os diferentes dispositivos da *mise en scène*, em um registro que tenderia à representação do cotidiano, resultado da estreita relação entre tempo, espaço e sujeitos. O cotidiano passa a ser materializado, por exemplo, nos gestos de encarar a câmera, bem como de constituir um diálogo entre realizador e os sujeitos filmados, por meio de estratégias de evidenciação dos aspectos periféricos ao meio eficiente.

Como exemplo trazemos novamente

7 Para France (1998, p.410), o meio eficiente responde por todos os “[...] elementos do ambiente direta ou indiretamente necessários ao exercício da atividade do agente do processo observado”. O meio eficiente se opõe ao meio marginal: “[...] elementos do ambiente cuja presença não é necessária ao exercício imediato da atividade do agente do processo observado nem à inteligibilidade da ação filmada”.

a atuação dos dois personagens infantis, na sequência em que as duas crianças se deslocam até uma outra fazenda a fim de pegar lenha. Ao longo desse percurso ficamos sabendo, por meio das intervenções do realizador, que a mata se localiza em um espaço marcado pelo conflito com o fazendeiro, dono da terra. O clima de tensão é apresentado pelos autocomentários da criança mais velha, Palermo, que conta sobre a perseguição sofrida naquele mesmo espaço. As palavras do jovem indígena são apresentadas por meio de uma profusão de gestos e sons que buscam reproduzir a tensão vivida no passado, mas ainda presente na memória (Figuras 13 e 14).



FIGURA 13 – Bicicleta de Nhanderú: 11'40”



FIGURA 14– Bicicleta de Nhanderú: 12'27”

Em outra perspectiva, ao focar nos ofícios e trabalhos dos Mbyá, apresenta-se, mais do que nunca, a importância desses ofícios nos gestos imprimidos pelos indígenas. No *continuum* gestual registrado, notamos a ênfase no elemento não indígena como uma presença a nortear essas atividades, perceptível desde o artesanato para ser vendido, na caça, referência a um costume não

mais praticado, bem como na agricultura como uma atividade pouco utilizada pelos indígenas em virtude da limitação da terra e dos próprios costumes Mbyá.

Não obstante, France (1998) aponta para uma perspectiva material do espaço utilizado pelo realizador na constituição do processo de filmagem. O chamado meio material é o aspecto da materialidade que compõem o espaço experimentado pelo realizador, e que demonstra também uma experiência descritiva e de interação por meio da hierarquização dos elementos materiais que compõe a realidade. Ao realizador caberia a adequação do seu objetivo de forma a constituir um espaço baseado em dois eixos de observação: meio eficiente, espaço onde se situam os elementos necessários “[...] à efetivação da atividade do agente”, e o meio marginal, “cuja presença não é diretamente necessária à realização da atividade” (FRANCE, 1998, p. 36 - 37).

Ainda acerca do meio eficiente, France (1998) afirma que nessa categoria analítica dois outros conceitos podem ser notados, as ideias de dispositivo e o contradispositivo. O dispositivo é o instrumental pelo qual recai a ação dos sujeitos que são filmados pela câmera. Já o contradispositivo se define como os obstáculos materiais encontrados diante da ação desses sujeitos. Se os corpos e a madeira se apresentam como dispositivos fundamentais para a concretização da Casa de Reza, a mata, o barro e o envolvimento dos jovens se apresentam como contradispositivos a serem explorados na *mise en scène*. Dessa maneira, no diálogo entre dispositivos e contradispositivos, base para a delimitação da cena, estariam presentes questões importantes para os Mbyá como a importância da terra, a destruição das matas bem como o trabalho coletivo como forma de perpetuação das tradições. No documentário, a construção da Casa de Reza é o principal objetivo material a ser realizado pelos membros da comunidade. Esse objetivo gera uma série de outras ações organizadas, diante daquilo que France (1998) chamou de cadeia de composição (Figuras 15 e 16).



FIGURA 15 – Bicicletas de Nhanderú: 23’46”



FIGURA 16 – Bicicletas de Nhanderú: 40’01”

Dessa maneira, em *Bicicleta de Nhanderú* temos a construção de um meio eficiente vinculado ao religioso e ao tradicional, em uma encenação que tende a enfatizar o papel dos indígenas como sujeitos autônomos na reconstituição das tradições e de suas próprias histórias. A presença da câmera acentua, dessa maneira, o caráter encenativo presente na tradição religiosa e nos meios de sobrevivência, apontando para o papel fundamental dos indígenas em constituírem uma atuação com seu corpo e a câmera. Ainda no âmbito da gestualística podemos situar uma importante dimensão de análise: a ritualidade.

A ritualidade reside nas manifestações materiais e corporais, como um traço definido da cultura e da sociedade. Os “dispositivos rituais” relacionam-se com os “gestos indispensáveis à execução do programa material mais banal” (FRANCE, 1998, p. 39). Tais dispositivos se constituem, dessa forma, como uma referência ao cotidiano, relacionando espaço, tempo e sujeito. A ritualidade recai sobre a vida cotidiana, por meio dos demais dispositivos da *mise en scène*

(corporal e material). Sendo assim a dimensão ritual compõe, por assim dizer, uma referência aos traços da cultura Mbyá, podendo ser perceptíveis por meio dos elementos tradicionais e a sua permanência no contemporâneo.

Considerações finais

A *mise en scène* em *Bicicletas de Nhanderú* está assentada na lógica da intersubjetividade, tal como aponta Comolli (2008). Esse caráter intersubjetivo se estabelece por meio das relações desenvolvidas e mediadas pela câmera e seu sujeito. Esse caráter relacional constrói um campo de atuação através de opções cenográficas em consonância com o espaço da aldeia bem como os dispositivos estabelecidos na cena. No documentário, a *mise en scène* poderia ser assim observada pela relação entre os elementos filmográficos (decupagem, movimento de câmera, captação do som, iluminação) e os elementos cenográficos, dispositivos que na cena tem o papel de conduzir os sujeitos. Ressaltamos que essas duas perspectivas seriam fundamentais para uma investigação da *mise en scène* nos documentários indígenas e de outros que se utilizam de uma opção estética baseada no caráter intersubjetivo da cena.

Observa-se que em *Bicicletas de Nhanderú*, é por meio da dimensão ritual que podemos perceber uma *mise en scène* do espaço e do tempo, descritiva das formas como os sujeitos se relacionam com o meio material, através de um corpo. Ambas possibilidades têm na câmera uma dinamizadora dos dispositivos, já que é a presença da câmera que possibilita a escolha dos dispositivos materiais e corporais a serem representados. No documentário analisado, percebemos a constituição de uma representação do cotidiano, baseada na representação dos gestos presentes nos fazeres Mbyá. Em outras palavras, as diferentes gerações são apresentadas, com base no trabalho dentro da comunidade, sendo por meio dos fazeres materiais que tomamos conhecimento das diferentes gerações que compõe as comunidades. Nesses fazeres, os indígenas se apresentam nas minúcias dos gestos

como possuidores de uma tradição em constante tensionamento com os aspectos contemporâneos da cultura.

Tanto o corpo quanto os recursos materiais se apresentam ritualizados. O dispositivo corporal se apresenta instrumentalizado pelos fazeres indígenas, como um objetivo bem definitivo: trabalho e a reconstituição dos significados tradicionais. É assim que podemos observar os indígenas no espaço social, envolvidos, por exemplo, em atividades manuais ou na agricultura. Tal atributo busca evidenciar, inicialmente, o vínculo ao espaço, revelando-os como sujeitos que emulam as suas condições geográficas e históricas. Essa perspectiva, ganha força quando tomamos conhecimento, por meio do documentário, do problema da terra vivido pelos Mbyá no contemporâneo e no passado. Outro aspecto importante é a referência para o caminhar, como um traço que perpassa o documentário, aspecto marcante da Cultura Guarani.

A ritualidade é, por assim dizer, um aspecto presente em toda a *mise en scène* diante daquilo que France (1998) chamou de sublinhamento. Para ela, essa “atitude metodológica” demonstra um recurso utilizado pelo realizador como um procedimento de *mise en scène*, que tende a “chamar a atenção do espectador sobre um dos aspectos do comportamento delimitado pela imagem” (FRANCE, 1998, p. 42). O sublinhamento revela, além de uma referência material e corporal, os procedimentos adotados pelo realizador na sua relação com o seu meio eficiente. O sublinhamento apresenta-se, dessa maneira, por meio dos recursos audiovisuais utilizados com intuito de evidenciar e reiterar aspectos materiais, corporais ou rituais.

O sublinhamento se materializa pela repetição de “fatos e gestos”, com o objetivo de acentuar e sublinhar determinada atitude para a realização, categorizando deliberadamente algum traço característico, de modo a requerer um maior envolvimento do espectador. Segundo France (1998), como recurso metodológico o sublinhamento se distingue do esfumamento. Em *Bicicletas de Nhanderú*, observamos

isso em sequências em que os indígenas são interpelados pelo realizador nas suas atividades cotidianas. Aqui, a câmera busca sublinhar as atividades manuais, ao artesanato, enquanto os autocomentários fazem referência às dificuldades da venda, à produção do filme, ou à construção da Casa de Reza. Essas conversas espaçadas e muitas vezes entrecortadas por pausas têm por base simular uma experiência de convivência com a comunidade.

Esse aspecto banal e corriqueiro dos comentários decorre de uma relação importante, presente na *mise en scène* do realizador e nas auto- *mise en scène* dos sujeitos filmados. Ao passo que se sublinha elementos materiais, tal como o artesanato, outros elementos importantes aparecem esfumados por meio dos comentários e autocomentários tais quais: o papel da tradição, a busca por uma maior inserção no contemporâneo, o problema do alcoolismo dentro da comunidade, aspectos esses constituídos na diferença de opiniões e pontos de vista dos sujeitos envolvidos na tradição religiosa e na história dos Mbyá

Referências bibliográficas

- ARAÚJO, Juliano José. *Cineastas indígenas, documentário e autoetnografia : um estudo do projeto Vídeo nas Aldeias*. 2015. Tese (Doutorado em multimeios). Universidade Estadual de Campinas. Campinas.
- BARROS, Moacir Francisco Sant’anna de. 2014. *Caminhada, Canto, Conversação mise-en-scène reversa em três filmes do Coletivo Mbyá-Guarani de Cinema*. 2014.222f. Tese (Doutorado). Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas. Universidade Federal de Minas Gerais. Belo Horizonte.
- BORDWELL, David. *Figuras traçadas na luz: a encenação no cinema*. Tradução Maria Luiza Machado Jatobá. Campinas: Papyrus, 2008.
- CAIXETA QUEIROZ, Rubem. 2009. *Relações Interétnicas e Performance Ritual: Ensaio de Antropologia Fílmica sobre os Waiwai do Norte da Amazônia*. In: FREIRE, Marcius; LOURDOU,

Philippe (Org.). *Descrever o visível Cinema Documentário e Antropologia Fílmica*. São Paulo: Editora Estação Liberdade.

CLASTRES, Hélène. 1978. *Terra sem Mal - o profetismo Tupi-guarani*. São Paulo: Brasiliense.

COMOLLI, Jean-Louis. 2008. *Ver e poder - a inocência perdida*. Belo Horizonte: UFMG.

FRANCE, Claudine de. 1998. *Cinema e Antropologia*. Trad. Maria Francisca Marcello. Campinas: UNICAMP.

LADEIRA, Maria Inês. 2007. *O caminhar sob a luz*. São Paulo: UNESP.

RAMOS, Fernão Pessoa. 2012. *A Imagem-Câmera*. Campinas: Papyrus.

_____. *Estudos de Cinema SOCINE 2000*. Porto Alegre, Editora Sulina, 2001, pp. 192/207

Filmografia

Bicicletas de Nhanderu, 45 min., 2010.

Sinopse: Uma imersão na espiritualidade presente no cotidiano dos Mbyá-Guarani da aldeia Koenju, em São Miguel das Missões no Rio Grande do Sul.

Direção: Ariel Ortega

Imagens: Ariel Ortega, Patrícia Ferreira, Alexandre Ferreira, Germano Beñites, Jorge

Morinico, Cirilo Vilhalba e Léo Ortega

Edição: Tiago Campos Tórres

.