

Ex-pajé e as modulações entre ficção e documentário

Gustavo Soranz¹

Resumo

Ensaio sobre o filme *Ex-pajé*, a partir da ideia de que este se constrói nos limiares da ficção e do documentário. Não se trata de discutir o estatuto ontológico da ficção ou do documentário nos domínios do cinema, mas sim de identificar como são usadas determinadas estratégias que podem ser identificadas de modo mais recorrente ao cinema de ficção e que, quando adotadas aqui, no caso enfocado, permitem ver como o documentário logra um tipo de resultado final que advém desse lugar limítrofe onde se operam essas passagens entre o ficcional e o documental, que são moduladas conscientemente pelo diretor do filme, sua equipe e seu personagem. Trata-se, portanto, de pensar como o documentário lança mão de estratégias narrativas e estéticas que dissimulam o caráter de representação do cinema, ao mesmo tempo em que elaboram uma narrativa histórica possível, a partir da reconstituição pelos meios do cinema da memória de um personagem particular, a partir de um encontro entre diretor e personagem, articulando evidências visíveis do passado e fabulações subjetivas no presente. Um cinema que narra uma história ao mesmo tempo em que elabora uma possível etnografia visual partindo da sensorialidade do mundo, entre o visível e o não visível.

Palavras-chave: *ex-pajé; documentário; filme etnográfico; ficção; autoficção.*

Ex-shaman and the modulations between fiction and documentary

Abstract

This paper is an essay on the film *Ex-shaman*, based on the idea that it is built on the thresholds of fiction and documentary. It is not a matter of discussing the ontological status of fiction or documentary in the domains of cinema, but of identifying how certain strategies are used that can be identified more frequently in fiction cinema and which, when adopted here in the focused case, allow us to see how the documentary achieves a type of final result that comes from this borderline place where these passages between the fictional and the documentary operate, which are consciously modulated by the film's director, his team, and his character. It is, therefore, to think about how the documentary makes use of narrative and aesthetic strategies that conceal the character of cinema representation, at the same time that they elaborate a possible historical narrative, based on the reconstruction by means of cinema of the memory of a particular character, from a meeting between director and character, articulating visible evidence from the past and subjective fabulations in the present. A cinema that tells a story while elaborating a possible visual ethnography based on the sensoriality of the world, between the visible and the non-visible.

¹ Núcleo de Antropologia Visual da Universidade Federal do Amazonas (NAVI/UFAM), Documentação e Experimentação em Sistemas Audiovisuais da Unicamp, Jornalismo Fаметro (AM).

Keywords: *ex-shaman; documentary; ethnographic film; fiction; auto-fiction.*

Introdução

Apresentamos um ensaio sobre as modulações entre o documentário e a ficção no filme *Ex-pajé*² (Dir. Luiz Bolognese, 2018). Consideramos que o trabalho do documentarista é o de operar uma série de estratégias narrativas que podem ser moduladas em sua intensidade ou em seu sentido, de modo que estas se aproximam em sua fatura ora do campo da ficção, ora da tradição do documentário. A noção de modulação adquire aqui um caráter operacional para descrever um efeito de oscilação entre o registro documental e o registro ficcional.

Nossa intenção é a de refletir sobre como este filme utiliza determinadas estratégias para elaborar uma narrativa que se constrói nos limiares da ficção e do documentário. Não se trata de discutir o estatuto ontológico do que vem a ser ficção ou documentário nos domínios do cinema, mas sim de identificar como este filme lança mão de estratégias que podem ser identificadas de modo mais recorrente ao cinema de ficção e que quando adotadas aqui no caso enfocado, no contexto em que são utilizadas e no modo como são adotadas, permitem ver como o documentário logra um tipo de resultado final que advém desse lugar limítrofe onde se operam essas passagens entre o ficcional e o documental, que são moduladas conscientemente pelo diretor do filme, sua equipe, e seu personagem. Trata-se, portanto, de pensar como o documentário lança mão de estratégias narrativas e estéticas que dissimulam o caráter de representação do cinema, ao mesmo tempo em que elaboram uma narrativa histórica possível, a partir da reconstituição pelos meios do cinema da memória de um personagem em particular, a partir de um tipo de encontro entre diretor e personagem, articulando evidências visíveis do passado e fabulações subjetivas no presente. Um cinema que narra uma história ao mesmo tempo

em que elabora uma possível etnografia visual partindo da sensorialidade do mundo, entre o visível e o não visível.

Cumpra aqui explicar certas motivações que ligam este ensaio a um outro trabalho mais amplo que pretendemos desenvolver, cujas premissas estão sendo ainda delineadas. Estamos interessados em refletir sobre um conjunto de documentários brasileiros de longa-metragem recentes que abordam ou retratam grupos indígenas. Nos parece que nesta segunda década do século XXI observamos uma notável regularidade de filmes que se dedicam a temas inseridos ou aproximados a esse recorte, com abordagens e faturas filmicas diversas. Além desse recorte que pode ser considerado temático, nos interessam casos de filmes onde podemos notar o uso de estratégias de encenação aproximadas ao que podemos considerar autoficção ou autoencenação. Com esse interesse em mente, a título de exemplo de um possível corpus de filmes realizados entre os anos de 2011 a 2018, podemos destacar os documentários *As hiper-mulheres* (Dir. Takumã Kuikuro, Leonardo Sette e Carlos Fausto, 2011), *O mestre e o divino* (Dir. Tiago Campos Torres, 2013), *Chuva é cantoria na aldeia dos mortos* (Dir. João Salaviza e Renée Nader, 2018) e *Ex-pajé*, nosso interesse aqui. Evidentemente trata-se de um conjunto heterogêneo de filmes, a despeito deste campo em comum, percebido na relação de cineastas não-indígenas, com cineastas ou personagens indígenas.

Cabe aqui dizer que, além do interesse acadêmico nessa investigação, a reflexão sobre usos de estratégias de encenação ou autoencenação em filmes de temáticas indígenas nos interessa em função de outro projeto pessoal. Atualmente trabalhamos no desenvolvimento de um documentário sobre o processo migratório de grupos indígenas do Noroeste amazônico, Terra Indígena do Alto Rio Negro, para centros urbanos como Barcelos e, principalmente, Manaus. Nesse projeto, uma das linhas de força entre as estratégias narrativas escolhidas

2 Produção: Buriti Filmes e Gullane Filmes, 2018.

é justamente o uso de reencenação promovida pelos próprios sujeitos e personagens reais como recurso estético condutor da narrativa, algo que resulta na ideia de uma espécie de autoficção, ponto ao qual retornaremos em outro momento.

Ex-pajé, o filme

Inicialmente, gostaríamos de apontar algumas questões extrafílmicas que consideramos importantes para as opções adotadas no filme e pelo encaminhamento da sua fatura fílmica. Luis Bolognese, diretor e roteirista, além de premiado e reconhecido como roteirista de filmes de ficção, tem formação como cientista social, algo que nos parece ser digno de nota pois pode ser considerado como indicativo de um vetor de interesse e de compromisso com a questão indígena em termos de sua dimensão ética, ou seja, sua formação nos permite pensar que seu interesse pela temática indígena vai além da curiosidade, sendo ele também alguém já inserido ou com proximidade no campo de estudos mais envolvido com as questões subjacentes à temática do filme.

Outro aspecto importante refere-se ao desenvolvimento do projeto do filme. Pelos créditos finais ficamos sabendo que este foi um projeto que participou do DOCLAB 2015 – DOCSP São Paulo, evento dedicado ao desenvolvimento de projetos de documentários, um tipo de evento cada vez mais comum no circuito produtor de cinema. Esse fato nos interessa em função de que nesses laboratórios há uma busca por aprimorar as propostas para que desenvolvam maior comunicabilidade com públicos amplos e não necessariamente informados sobre a questão indígena, por exemplo. Neste caso, notamos um distanciamento do modelo puramente etnográfico em favor de um modelo que dialoga mais abertamente com filmes narrativos, algo que se nota nas estratégias adotadas pelo cineasta no caso aqui focado. Voltaremos a estas estratégias mais adiante.

O fílmico e o extrafílmico ou as dualidades para os Suruí

Antes de avançarmos a uma análise propriamente fílmica, precisamos considerar outro elemento extrafílmico que nos parece

fundamental para a compreensão das escolhas feitas pelo diretor em relação a suas estratégias de abordagem do tema e dos objetos e a organização destes na estrutura narrativa adotada. Trata-se da divisão em metades da sociedade Suruí.

Os Suruí Paiter são um povo que vive em Rondônia, na fronteira com o Mato Grosso. Segundo o atlas dos povos indígenas no Brasil do Instituto Socioambiental – ISA, o contato oficial com esse grupo aconteceu em 1969, por uma frente da FUNAI liderada pelo sertanista Francisco Meirelles e seu filho Apoena Meirelles.

A divisão em metades está presente em diversas atividades da vida social dos Suruí, organizando desde as atividades produtivas até a vida ritualística. Pode ser percebida na constituição da vida entre a roça e a aldeia. (MINDLIN, 1984/1985). Essa organização em metades nos parece ser a pedra de toque a guiar as escolhas adotadas pelo diretor na realização do filme. Além de sustentarem as opções estéticas do diretor, elas deixam clara uma dimensão ética fundamental. Ainda que seja um filme elaborado de fora da vida dessa sociedade indígena, realizado por essa equipe de forasteiros que vêm para filmar uma rotina que eles não vivem, as escolhas serão pautadas por interpretar esse mundo respeitando esse elemento constituinte de sua organização social. A divisão do mundo em metades.

Eles se autodenominam Paiter, que significa “gente de verdade, nós mesmos”. O nome Suruí se tornou mais conhecido, mas foi dado por antropólogos. O fato de hoje serem chamados por Suruí Paiter ou Paiter Suruí, a depender do contexto ideológico ou político, mas sempre mantendo ambos os nomes, é bastante emblemático dessa situação e reforça a noção da importância da divisão em metades na composição da sociedade Suruí.

No caso do filme, podemos elencar uma série de estratégias que são melhor interpretadas quando analisadas por essa chave das metades, dos dualismos. Diversas são as estratégias típicas de filmes de ficção que são utilizadas no filme Ex-pajé, como por exemplo, o uso de uma clara estrutura narrativa, com roteiro, situações de encadeamento de eventos, personagens, arcos dramáticos dos personagens, etc. Também nas estratégias de filmagem notamos o uso de

recursos geralmente mais associados a tipos de cinema onde há um controle maior da encenação. Em relação a esse quesito, podemos destacar a articulação entre os espaços e os pontos de vista e os movimentos de entrada e saída do quadro, por exemplo. Notamos ainda o uso de certas dualidades, tais como filmagens ora observacionais, ora encenadas, ou, a composição de imagens bastante rigorosas, aliadas a um desenho de som elaborado. Podemos destacar também a dualidade no regime narrativo do filme, que conta por um lado com o diretor, que exerce o controle executivo dessa operação, e, por outro, de Perpera, o personagem que vive o reencenar de sua própria história, em uma situação aproximada ao que podemos considerar autoficção.

Perpera Suruí, o ex-pajé

O filme *Ex-pajé* acompanha a rotina de Perpera Suruí, outrora respeitado como liderança e especialista de cura na aldeia, agora relegado a ser uma espécie de porteiro da igreja evangélica que atua na vila. É um personagem perdido entre dois mundos, entre a sua tradição ancestral e a vida que lhe foi imposta pela modernidade pós-contato com a sociedade ocidental. Perpera é um personagem em busca de uma identidade que foi perdida.

Para narrar essa história o filme constrói situações dramáticas que permitem inserir esse personagem nessa posição deslocada que agora ocupa. Por exemplo, em determinada cena no início do filme, Perpera aguarda na saída da vila para deslocar-se para a cidade. Uma caminhonete moderna encosta. Nela estão dois jovens da aldeia. A caminhonete está cheia de objetos e quase não há lugar para Perpera, que tem que se contentar em pegar carona na carroceria, disputando lugar com os objetos. Em outro momento, quando se dirige para a igreja onde cumpre sua função de porteiro ou zelador, Perpera está vestido com roupas sociais - calça, camisa de mangas compridas e gravata - que visivelmente são maiores do que ele, fazendo-o parecer desajeitado, quase uma caricatura. Assim como estas, diversas outras cenas ilustram o deslocamento e evidenciam o desconforto desse personagem com essa sua posição atual. Não

um mal estar declarado pelo personagem, mas um desconforto percebido nas imagens e nas situações. Nessas cenas o filme elabora estratégias visuais para narrar a situação em que se encontra esse personagem. Não seria demais dizer que estas são situações previstas no roteiro, colocadas em uma estrutura que prevê a progressão narrativa da história.

Com essas cenas, a questão da identidade é colocada de maneira sutil e marcante em pequenas situações típicas da vida na cidade, onde indígenas mais velhos precisam se deparar com questões rotineiras da vida urbana, como ir à lotérica para sacar dinheiro. Nesta cena a atendente pede: “O senhor me empresta a identidade do senhor?”

De volta à vila, Perpera aparece por diversas vezes em conversas com um jovem interessado sobre sua história de vida. Nas conversas Perpera relembra os tempos em que era pajé. A chegada de uma tese de um antropólogo francês coloca mais uma camada de estranhamento nessa situação apresentada por meio da vida do ex-pajé. Ela está escrita em francês e não serve para eles. O evento funciona para deflagrar uma virada na história. Ao notar que não há imagens na tese, o jovem chamado Bira pergunta a Perpera se ele não tinha imagens de si próprio. Perpera diz que sim, que tinha imagens. Ele então sai de cena e volta com um punhado de imagens de um livro que diz ser de Betty. Possivelmente o livro “Nós, Paiter – os Suruí de Rondônia”, livro resultante da tese de doutorado da antropóloga Betty Mindlin, que teve longa relação com os Suruí e sobre eles publicou alguns livros. Esse gesto de trazer para o filme as fotos e a menção ao trabalho de Mindlin conecta o filme com a tradição da antropologia indigenista brasileira e mostra como o diretor está informado e embasado sobre o objeto de interesse para o qual aponta suas lentes. Podemos dizer que é mais um exemplo de como o filme opera oscilações entre seu interesse narrativo, da história que acompanhamos se desenrolar na tela e seu interesse em se situar em uma tradição da não-ficção que relaciona-se diretamente com esse mundo histórico e social. Importante destacar aqui como esse uso das imagens técnicas tem o papel de estabelecer essa relação ética de aproximação. Acreditamos ser esta escolha uma evidência de como o diretor opera seus recursos

para ao mesmo tempo levar a cabo uma proposta de um cinema elaborado narrativamente, mas construído sobre um processo cultural que precisa ser abordado em sua complexidade, respeitando tradições com as quais está em diálogo, como é o caso da antropologia brasileira. Nos parece que são evidências de como as estratégias mais identificadas com a ficção encontram as estratégias mais identificadas com o documentário, nessa estrutura operada a partir da ideia das metades.

Os Suruí e suas imagens

As imagens recuperadas por Perpera deflagram um processo de busca por reconstituir uma memória interdita, proibida pelos evangélicos, que trouxeram para a vila a máxima de que “pajé é coisa do diabo”. Por meio das imagens fotográficas ressurgem um passado que parecia estar esquecido pelo grupo, mas que estava preservada nas imagens fotográficas. A busca por essa memória por parte de Perpera, incitado a este movimento pelo interesse e curiosidade de um jovem, inicia o que vai ser um processo de busca por uma identidade coletiva, daquilo que faz os Suruí serem um povo, serem um coletivo.

A busca da identidade pelos Suruí não está na negação dos recursos da modernidade, mas está na reconciliação da sua relação com a natureza e seus seres, vivos e espirituais. Algumas cenas demonstram essa relação por meio dos olhares de Perpera, quando, por exemplo, enquanto o pastor prega na igreja, Perpera detém-se nas abelhas que lá fora polinizam as flores. No decorrer do filme vamos acompanhando essa ligação com a dimensão espiritual da floresta se revigorando nele. Nessas situações o filme usa do desenho de som para dar expressão a esse mundo invisível dos espíritos ou da força da natureza. Aparentemente Perpera está cada vez mais distante do mundo histórico o qual vive atualmente para se aproximar, ao menos afetivamente talvez, do mundo metafísico dos seres invisíveis.

Outro evento na história coloca Perpera diante do dilema em ser ex-pajé. Uma velha matriarca é picada por uma cobra e cai doente. A comunidade se volta para Perpera para que este

ajude na sua recuperação. Ele então passa a ditar certas orientações, recuperando o saber ancestral que domina. Indica a dieta a ser seguida pela comunidade e ordena matar a cobra. Reassume assim seu papel de mediador entre a comunidade e o mundo espiritual. Com a reconquista desse protagonismo e da autoconfiança, Perpera vai reencontrando o caminho da tradição e da identidade Suruí. Para que o trabalho seja bem sucedido e a matriarca seja curada, Perpera assinala que precisa construir uma flauta de cura. Com a flauta, um objeto da cultura material, os Suruí se reconciliam com a tradição, com seus saberes ancestrais, convocados para resolver uma situação do presente. Perpera reassume a liderança no processo, que parece demonstrar um caminho para os Suruí. Um caminho de existência onde a tradição tem seu lugar, tem importância vital, para contribuir com a sobrevivência do grupo.

Ainda que sejam situações previstas no roteiro, que sejam verossímeis ou mesmo inspiradas em eventos reais, elas acontecem nesse mundo organizado e representado no filme. O filme permite a Perpera exercer novamente seu protagonismo como pajé. Provavelmente seu papel ideal, desejado. Permite que ele se mostre e se expresse conforme quer ser reconhecido. Cria uma nova imagem sua, que recupera as memórias dos tempos antigos e mostra ao seu povo um futuro possível de reconciliação com seu passado e saber ancestral.

O diretor propõe com o filme um meio para que Perpera reencontre sua identidade como pajé. A partir dos registros imagéticos ele vai reconstruir sua memória, se reconciliar com os espíritos, reassumir seu protagonismo como especialista da cura que transita entre dois mundos – o dos homens e o dos espíritos. Ao menos no filme, Perpera cumpre mais uma vez seu papel de líder espiritual, seu papel de homem extraordinário, que tem a função de mediar as relações entre o mundo visível e o mundo invisível.

Tal como as fotografias da antropóloga Betty Mindlin registraram e preservaram a imagem dos Paiter Suruí, o filme registra a ação do pajé Perpera Suruí na vida social do grupo, utilizando os meios expressivos do cinema para representar essa atuação entre o mundo visível dos homens

e o mundo invisível dos espíritos. Na oscilação entre registros típicos da ficção, quando o diretor utiliza a composição dos quadros e o controle dos corpos e movimentos para orientar a cena, e registros típicos do documentário, quando observa ações do mundo histórico que se desenrolam diante da câmera, o filme elabora sua narrativa, a de um documentário sobre um personagem indígena que no filme tem a chance de revisar sua história de vida e no filme reviver um protagonismo em sua sociedade que hoje já não vive mais na prática. Não se trata de acessar pela memória um mundo do passado que deixou saudades, algo que poderia vir por meio de uma narrativa oral, de depoimentos, mas de viver no filme possibilidades da vida do passado pela autorrepresentação dessa vida no presente. É o cinema possibilitando que Perpera Suruí, nosso ex-pajé, possa reviver esse seu importante papel social novamente, de modo que ao fazer isso toda a estrutura social dessa comunidade Suruí se movimenta. Os jovens se voltam ao passado, interessados em saber mais sobre essa sua origem, os adultos reencontram sua verve guerreira, os

anciãos reencontram seu papel protagonista. Em resumo, no filme, os Suruí reencontram sua identidade coletiva que os faz ser quem são.

O filme *Ex-pajé* é um documentário construído com estratégias narrativas elaboradas previamente, operacionalizadas em uma aproximação com o grupo social filmado, logrando uma estrutura bem acabada de situações que entrelaçam personagens e eventos que relacionam o mundo concreto e o mundo metafísico dos Suruí Paiter a partir da jornada de Perpera Suruí, representadas por meio de evidências visíveis do mundo histórico registradas no filme e também por recursos expressivos visuais e sonoros que fazem alusão ao mundo dos seres espirituais. Ao mesmo tempo que se distancia do filme etnográfico mais convencional, aproxima-se de uma etnografia sensorial do mundo dos Suruí Paiter, sintonizado com a tradição tanto do documentário quanto da antropologia, oferecendo caminhos para o cinema de interesse antropológico no panorama contemporâneo do cinema de não-ficção.

Fig. 01 – frame do filme *Ex-pajé*

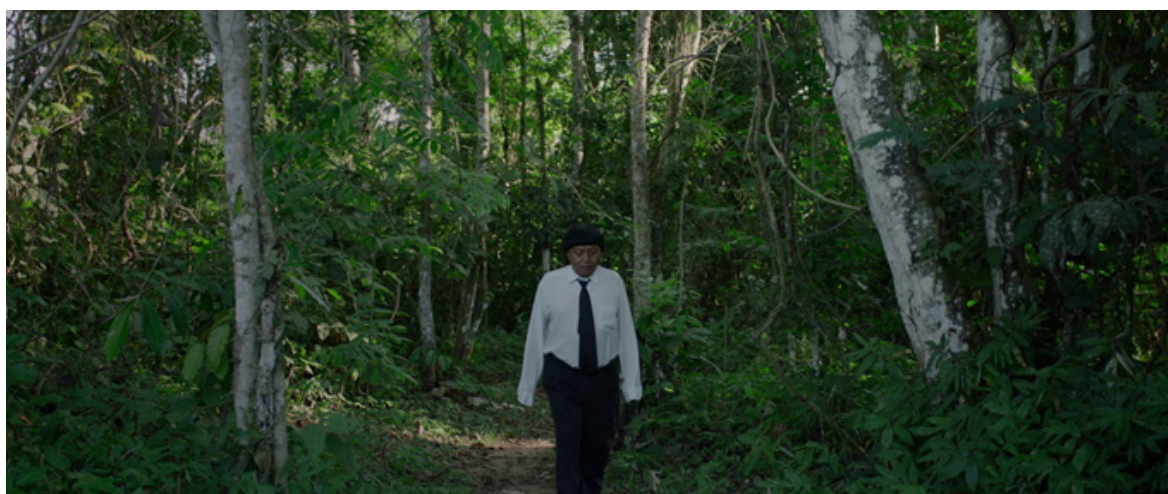




Fig. 02 – frame do filme Ex-pajé

Fig. 03 – frame do filme Ex-pajé

Referências bibliográficas

COMOLLI, Jean-Louis. *Ver e poder: a inocência perdida: cinema, televisão, ficção, documentário*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2008.

EX-PAJÉ. Direção: Luiz Bolognese. Fotografia Pedro J. Márquez. [S.l.]: Produção: Buriti Filmes e Gullane Filmes, 2018. 1 DVD (81 min), NTSC, color.

FURTADO, Gustavo Procópio. *Documentary filmmaking in contemporary Brazil: cinematic archives of the present*. New York: Oxford University Press, 2019.

ISA. *Enciclopédia dos povos indígenas no Brasil*. Disponível em: <https://pib.socioambiental.org/>. Acesso em 15/03/2020.

MINDLIN, Betty. *Os Suruí da Rondônia: entre a floresta e a colheita*. In: *Revista de Antropologia*, Vol. 27/28 (1984/1985), pp. 203-211.

RENOV, Michael. *The Subject of Documentary*. University of Minnesota Press, 2004.