

*Tristes trópicos e Triste trópico:
reflexos entre o livro e o filme.*

Fernando Arantes Ferrão¹

Introdução

Não apenas aliterações comuns ressoam as analogias que acercam *Tristes Trópicos*, extemporânea narrativa de viagens elaborada por Claude Lévi-Strauss, e a busca do conhecimento em estratos indígenas e mestiços brasileiros, empreendida pelo protagonista ficcional de Arthur Omar em seu longa metragem, *Triste Trópico*. Para além da singela semelhança salientada entre o título do *best seller* francês, cuja edição princeps (Paris, 1955), encontrou seu público em tempos de declínio do “império francês”, e o da película brasileira – lançada no Rio de Janeiro em tempos do milagre econômico brasileiro, logo, durante o auge de nossa ditadura civil militar de então (Rio de Janeiro, 1974) –, tais textos encontram peculiar afinidade na imprecisão genérica dos termos com os quais seus autores os designam: “*bricolage*” e “antidocumentário”. Tomando o relato do antropólogo francês como exemplo de objeto cultural compósito e complexo, cujas facetas invulgares o remetem para além do domínio das ciências humanas, fazendo-o adentrar o campo da arte; no presente texto, buscaremos demonstrar de que maneira é justo neste território que *Triste Trópico*, “antidocumentário” de Arthur Omar, buscaria diálogo com a obra de Lévi-Strauss.

Documentários de conteúdos “sociológicos”, antidocumentários compostos de fragmentos

Não obstante os problemas sempre presentes na incipiente indústria cinematográfica brasileira – que se evidenciam tanto na fase da produção de bens destinados a um único mercado de consumo, local e desprotegido; quanto no momento da circulação de suas mercadorias na rede de distribuição deste mercado, na qual, quando comparadas a produtos importados, mais numerosos e mais vendáveis porquanto tecnicamente melhor elaborados, usualmente comparecem como a “segunda escolha”; bem como no instante da efetiva realização dos capitais, que, por meio dos resultados da exibição, evidenciam os interesses econômicos e ideológicos nela implicados – manifestou-se uma impressionante pluralidade na produção dos anos 1960/70. Abrangendo desde as grandiloquentes produções financiadas pelo Estado à época até o conhecido dissenso Cinema Novo/Cinema Marginal, passando por melodramáticas adaptações de textos literários, pelo apelo popular das comédias grosseiras e das “pornochandas da Boca do Lixo”, por certo experimentalismo inspirado pela “Estética da

¹ Doutorando do PPGCL – Faculdade de Letras/UFRJ. Email: fernandoferrao@letras.ufrj.br. Orientador: Prof. Dr. João Camillo Penna. Bolsista da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES/MEC).

Fome”, por diverso experimentalismo inspirado pela mobilidade estética do “Superoito” etc –, o contexto sociocultural brasileiro deste período igualmente teria suscitado certa inovação no gênero documental que, como sugere Jean-Claude Bernardet (2003), até então, não se pretendia crítico.

Assim, “marcado pelas diversas tendências ideológicas e estéticas que queriam que as artes não só expressassem a problemática social, mas ainda contribuíssem à transformação da sociedade” (BERNARDET, 2003), desenvolve-se uma nova inflexão para o documentário – que “deixa de ser a sala de espera do longa-metragem ou a compensação de quem não consegue produções mais importantes” (BERNARDET, 2003) –, configurando-se o gênero nesse período, segundo o teórico de cinema, sob o modelo que denominou “sociológico”. Com efeito, ao examinarmos exemplos como *Memória do Cangaço* (Paulo Gil Soares, 1964) e *Viramundo* (Geraldo Sarno, 1965), dentre vários outros documentários exemplares que tematizaram questões essenciais da cultura brasileira à época, obrigatoriamente, não podemos dissociar o papel desempenhado pela “Caravana Farkas”² para a classificação atribuída por Bernardet.

De uma consulta feita à dissertação *As múltiplas vozes da Caravana Farkas e a crise do “modelo sociológico”*, pesquisa desenvolvida por Clara Leonel Ramos para o Programa de Ciências da Comunicação (ECA/USP, 2007), trazemos a informação de que, regendo-se por um princípio que contemplava desde a precisão etnográfica, através de pareceres acadêmicos e do emprego de técnicas de reportagem consagradas por documentários estrangeiros, até a liberdade do improviso e do uso da ficção, tal grupo de trabalho viria a produzir vinte películas³, cuja duração varia de 10 a 40 minutos, entre os anos de 1964 e 1969. Estes documentários trataram principalmente de registrar o processo de desenraizamento de comunidades nativas da região nordeste que, desde da alocação de investimentos para a expansão e a industrialização de grandes cidades brasileiros (regiões sudeste/sul) iniciados no pós-guerra –, deslocaram-se incessantemente em busca do trabalho neles oferecido, mas também de configurar o choque cultural que tais estratos populacionais sofriam nas cidades e, enfim, de dimensionar a problemática social, regional, econômica e política que se avolumava no Brasil e cujo acirramento redundaria no golpe civil militar de 1964.

Cabe acrescentar que, de acordo com Ramos,

2 Originalmente, chamou-se “A condição brasileira” ao projeto cinematográfico levado a cargo por Thomaz Farkas e os jovens cineastas Paulo Gil Soares, Geraldo Sarno, Sérgio Muniz e Eduardo Escorel.

3 Posteriormente foram incluídos outros quatro curtas-metragens às produções do grupo, que acaba por se consolidar sob o apelido que tanto pelas notícias que corriam sobre sua itinerância, quanto pelas de sua natureza precária, mambembe mesmo, já o tornavam conhecido pelo nome que Eduardo Escorel cunhou e seu diminuto público preferiu: “Caravana Farkas”.

“A Condição Brasileira” foi inteiramente realizada com financiamento privado e apesar de suas precárias condições de produção – três equipes reduzidas trabalhando de forma simultânea, com poucos recursos – a produtividade do empreendimento é ainda hoje digna de nota. Os documentários nunca foram exibidos comercialmente e sua difusão acabou tornando-se limitada a círculos restritos, fazendo com que os resultados da Caravana permaneçam ainda bem pouco conhecidos (RAMOS, 2007, p. 8).

Assim, no ano de 1972, portanto, durante tal época fecunda de nosso cinema, o cineasta Arthur Omar apresentava ao público brasileiro *Congo*, um filme cuja duração mal passava de doze minutos. Porquanto ainda não disponhamos de informações sobre sua recepção junto aos espectadores, além de o título e a duração não sugerirem marcas de qualquer gênero que não o documental; não seria desarrazoado considerarmos, meramente à guisa de especulação, que teria concorrido para a escolha do público que assistiu a este curta a formação em ciências sociais de seu quase desconhecido realizador e que, por essa razão, presumisse se tratar a película de um documentário etnográfico – cujo tema fosse a antiga “dança-dramática, de origem africana, [que] rememorando costumes e fatos da vida tribal”, dispunha seus brincantes em cortejos, nos quais, simultaneamente à representação da entronização de um rei negro, entoavam-se canções e se realizavam coreografias alusivas a demais “práticas religiosas, trabalhos, guerras e festas da coletividade” (ANDRADE, 1982, p.17).

Conquanto ressalve que nenhuma imagem alcance traduzir adequadamente aquilo que representa, uma vez que “todo registro pressupõe um certo arbitrário cultural” (BERNARDET apud DIAS d'ALMEIDA, p. 1), consideremos igualmente a afirmação de Bernardet de que “registro, preservação, memória são quase sempre as palavras-chaves da argumentação que justifica os filmes [...], trata-se, então, de registrar tais práticas culturais antes que desapareçam ou sejam totalmente deturpadas (BERNARDET apud DIAS d'ALMEIDA, P. 1), para imaginarmos a frustração de tais espectadores que, tendo ido ao cinema para assistir esse filme cujo nome, recordemos, coincidia com o do folguedo popular brasileiro, não puderam apreciar qualquer cena coerente com tal manifestação cultural, ora quase desconhecida nas grandes cidades e já prestes ao desaparecimento em seus locais de origem, durante os poucos minutos de sua duração.

Com efeito, após a exposição de um subtítulo no qual se inscrevem as palavras “um filme em branco”, o que a película projeta na tela são 148 planos que, principiando com fotogramas destituídos de quaisquer movimentos ora totalmente em branco, ora totalmente em negro, alternam-se com 114 letreiros, assim como com fotografias estáticas, páginas de livros e umas poucas tomadas cinéticas, as quais, assim como que tratando de um tema diverso ao sugerido no título, exibem crianças a brincar, animais de criação, uma antiga propriedade rural

e, por fim, dois cães se acasalando. Simultaneamente a tal banda de imagens, superpõe-se a banda sonora que, ao alternar percussão de tambores e música erudita, não parece fazer qualquer sentido, embora pareça lembrar o assunto presumido, quando se ouve a voz *off* de uma narradora criança que, balbuciante, lê com dificuldade fragmentos do mesmo texto de Mário de Andrade acima citado.

Pouco tempo depois disso, o próprio Arthur Omar fez publicar no Jornal do Brasil um artigo denominado “Antidocumentário, provisoriamente” (1972). Prosseguindo com a suposição levantada, entendemos que, por meio dessa espécie de ensaio, talvez o artista procurasse convocar os confusos espectadores da recém lançada obra para o diálogo, oferecendo-lhes tão somente a possibilidade de se implicarem com o bem de cultura que, segundo o cineasta, estava constituído e era apreensível pelo próprio filme, mas não pela explicação para certo assunto em que, não apenas este, mas qualquer outro documentário mal tocaria. Principiando com a denúncia do gênero ficcional como produto meramente de consumo, o cineasta brasileiro afirma que tal forma de se fazer cinema, capaz de configurar audiências em largos segmentos populacionais de quase todas as nações, apenas interessam os índices de consumo que o produto alcança. Em oposição a tal argumento, parecer-nos-ia justo esperar que o filme documentário se oferecesse de fato como janela para o (e funcionasse como registro do) real, no entanto, ainda segundo o autor, o que se constata é que

o cinema de ficção aperfeiçoou, com grande esforço, uma série de dispositivos estéticos visando a tornar mais real o que ele queria apresentar como realidade, e o documentário, cujo desenvolvimento foi mera absorção desses dispositivos, acaba apresentando a sua realidade documental como se fosse ficção (OMAR, 1972, p. 1).

Considerando-se, então, que os eventuais espectadores desejassem alcançar o conhecimento que o registro fílmico documental deveria lhes “oferecer”, cabe-nos perguntar – a partir da reflexão apresentada pelo próprio cineasta brasileiro – de que diferentes meios poderiam estes dispor senão colocarem-se perante tal documento “na passividade de um olho indiferente”, esperando que o assunto, o desenvolvimento e a conclusão apresentados, evidenciassem-se da mesma forma como os atinge “qualquer outro objeto de documentário, ou melhor, como um simples objeto de documentário, perfeitamente intercambiável com outro objeto” (OMAR, 1972, p. 2). Sem oferecer propriamente uma resposta para a questão, entretanto, Omar sugere ao leitor retirar-se da contraditória reificação de sujeito que se assossega para ser entretido – posição familiar ao espectador de cinema, que “sai de um documentário com a sensação de ter assistido a um bom *western*” (OMAR, 1972, p. 4) –, mobilizando-se para a condição de testemunha que, ao presenciar a exibição da própria mídia, percebe-se como sujeito perante tal objeto – o que não pode fazer diante tema que ela

pretende documentar – e lhe pergunta: o que se passa?

Mais uma vez pondo em cheque tanto a pretensa transparência que um filme documentário guarda com a realidade, quanto sua condição de instrumento da ciência social – que “como ela, nos dá o mundo como espetáculo, o oposto do mundo da ação” (OMAR, 1972, p. 03) –, consoante nosso entendimento, *Triste Trópico* (1974), o filme seguinte de Omar, voltaria a investir contrariamente à gramática fílmica que a Caravana Farkas procurara configurar. Assim, logo no início de sua projeção, a película apresenta uma inquietante tela negra – que parece aludir à já mencionada experiência realizada em *Congo*. Porém, segue-se a este quadro feérica sucessão de imagens que, embora não pareça pretender o encadeamento do significado de cada uma delas com um sentido diegético e geral, coloca para seu espectador o desafio de interpretá-las.

Com efeito, uma simples averiguação dos dez primeiros minutos já expõe para tal espectador/intérprete o caráter compósito da película: antigos e amarelados fotogramas e filmagens domésticas de um lugar bucólico; fotogramas coloridos e recentes (tomadas originais) ora mostrando o trânsito paulistano, ora cenas do carnaval do Rio de Janeiro; *close* na foto de exemplar de um livro de bolso: *Inocência*, do Visconde de Taunay; legendas; *travelling* sobre outra foto, que se desdobra a partir do foco em uma placa de logradouro parisiense: Rue Oswaldo Cruz; legendas, cartazes publicitários, ilustrações do Medievo, páginas de folhetos informativos, de almanaques farmacêuticos, de compêndios médicos, demais informações textuais etc.

Simultaneamente a tal profusão de quadros desconexos, ouve-se a voz plácida, circunspecta e precisa de um locutor a informar seu audiente que, elaborada com base em declarações de testemunhas, bem como em documentação filmográfica deixada pelo próprio protagonista e, recentemente, liberada por sua viúva, a presente película se propõe a render homenagem ao finado dr. Arthur Alves Nogueira. Contudo, se em uma montagem exemplar do gênero documental o emprego da voz *over* funcionaria como elemento de coesão para a multiplicidade de imagens e demais sons – que, ordenados em certa sucessão, buscariam mimar a realidade –, inversamente, o uso feito em *Triste Trópico* da história contada em tom quase monocórdico da voz seu narrador – à qual também não faltam notas de ironia, de surpresa ou mesmo de dúvida –, em nada auxilia na difícil compreensão da sequência de imagens/mensagens cinéticas, estáticas, escritas.

Assim, se por um lado, a constância desta voz *over* e a linearidade dos fatos que narra – ora como a simular a recuperação da biografia do notável, embora esquecido personagem fictício apresentado como indivíduo que fruía de existência real, ora como a descrever

notáveis, embora desconhecidos aspectos da realidade histórica e da cultura popular brasileiras – aparenta antes contrapor-se que ordenar a sequência imagética, suscitando no analista certa descrença relativamente àquilo que vê; por outro, desperta sua atenção para a totalidade da própria composição como objeto da enunciação. Em outras palavras, parece-nos ser a partir do próprio entrelaçamento da banda sonora com a imagética, assim como do singular desdobramento de uma na outra, que tal composição material e temática de imagens e relatos de acontecimentos antigos e recentes configura-se em mimese de controvérsias, mutações e retrocessos próprios à duração longa, instável e violenta do processo histórico, que intenta nos contar uma história bem menos clara e irônica do que a narrada.

Para o momento, todavia, o que nos desperta a atenção é justo a coerência que, parecendo faltar às imagens quando vistas em sequência, ressurge, no momento de sua recomposição criativa (montagem), em uma forma fragmentária que tanto recorda o diverso uso que já tiveram como superfícies escritas, desenhadas, gravadas, impressões fotográficas ou filmicas – componentes de outros conjuntos coerentes –, como na forma do enigma que, semelhante às “aproximações abruptas e imprevistas como as que Max Ernest usou nas suas colagens” (LÉVI-STRAUSS & ERIBON, 1990, p. 50), solicita a decifração de seu “emaranhamento”. De fato, afora as tomadas realizadas em ruas metropolitanas⁴ – que nos mostram o trânsito de São Paulo e o carnaval do Rio de Janeiro –, o que melhor se evidencia em *Triste Trópico* é a invenção de certa linguagem que, tão balbuciante como a da narradora de *Congo*, vai sendo constituída em função de uma pontual combinação de materiais imagéticos e textuais coletados que, outrora e alhures, serviram para outros fins. Esquivando-nos, neste momento, à investigação sobre o que se passa nesse antidocumentário, atentamos a outra questão nele implicada: como se passa?

Ressaltamos então que, ao reunir restos de desagregações, de abandonos, esboços de suas próprias produções inacabadas, ou mesmo de imagens de arquivos, possivelmente obtidas da mesma forma casual como o *bricoleur* reúne os seus materiais, o cineasta brasileiro construiu algo como um filme desses fragmentos, que então não mais expressavam os utensílios (ou que sequer chegaram a constituí-las) dos quais haviam se tornado restos quase indistintos, mas que, sob os seus olhos, lograram evocar entre si originais correlações semânticas e estéticas apenas por ele concebíveis e, certamente, oportunas para a composição desse objeto dado ao olhar coletivo. Dito em outras palavras, parece-nos relevante assinalar que, embora os materiais do *bricoleur* provenham do acaso, a necessidade que a sua escolha manifesta nada tem de casual.

4 Material cinematográfico originalmente realizado pelo diretor.

Mas o que é um bricoleur?

No ano de 1962, época em que começava a virar a chave epistemológica que então se aplicava às Ciências Humanas, Claude Lévi-Strauss lança *O Pensamento Selvagem*⁵, investigação em que, embora não aborde propriamente os estudos mitológicos que desdobraria em suas obras futuras, provavelmente serve de introdução à série *Mitológicas*, que viria a seguir. No entanto, interessa-nos imediatamente nesta obra que, nela, o antropólogo francês manifesta sua oposição à presunção de certa superioridade da racionalidade ocidental diante culturas orientadas pelo que denomina pensamento mítico⁶. Baseando-se em tratados etnográficos, nos quais se dimensionaram patrimônios materiais e imaterias concernentes a contemporâneas sociedades sem escrita, o antropólogo reinterpreta a revolução do conhecimento ocorrida durante a era neolítica, com o fim de demonstrar que procedimentos e métodos consagrados pelas ciências ocidentais e modernas não se diferenciaram a tal ponto que pudessem sustentar tal crença etnocêntrica, porquanto, tanto como elas servem fundamentalmente de subsídios para técnicas praticadas nestas diferentes conformações comunitárias.

Porém, se, por um lado, tal argumento sugere que a “ciência do concreto”, como assim a nomeia Lévi-Strauss, instaura-se para atender às carências e anseios de sociedades humanas – portanto, com a mesma função a que se destina a ciência moderna; aparentando-se, ademais, subsistir esse modo fundador do pensar em certas práticas “civilizadas”, exemplifica tal equivalência com uma atividade deveras conhecida e praticada no Mundo Moderno: o *bricolage*; por outro, ratifica certo pressuposto antropológico moderno, – segundo o qual tais formas de observação e apreensão, às quais chama de capacidades “primeiras”, sedimentam-se não sob a forma de uma propriedade do pensamento abstrato, especulativo e que se autoriza a remover, isolar ou prescindir do objeto do conhecimento de/em seu ambiente, como é o caso da ciência ocidental, mas antes sob lógicas que submetem não apenas os já aludidos domínio linguístico e acervo de realizações materiais, senão o todo da organização social, da economia, dos referentes espaçotemporais ao domínio da religiosidade mágica de tais sociedades.

A fim de, especificamente, precisar tal analogia entre os domínios intelectual e técnico que, segundo o antropólogo francês, jamais se apartam no âmbito do pensamento mítico, alude a obra ao *know-how* do engenheiro – que subsidiado pelo conhecimento científico

5 Pouco antes, mas neste mesmo ano lança *Totemismo Hoje*, que igualmente prenuncia esta futura investigação sobre mitos.

6 Lévi-Strauss denomina “ciência do concreto” à produção e à acumulação de conhecimentos em sociedades totêmicas

moderno, projeta e/ou supervisiona a execução de certo projeto, atendo-se, por força dos protocolos, à disponibilidade de insumos naturais e/ou de componentes manufaturados, predispostos a tal plano, assim como ao controle das competências técnicas dos demais envolvidos na rotina de produção –, comparando-o com o modo de realização do *bricoleur* – que, ao servir-se de recursos materiais e das maneiras de efetuar sua obra imaginada, tanto manifesta a inexistência de qualquer esquematização prévia, quanto a insciência dos procedimentos consagrados pela técnica cabível à tarefa.

Todavia, diferindo-a também da liberdade criativa e da experimentação processual facultadas ao artista, Lévi-Strauss (2012) sugere que a *poiesis* do *bricoleur* se define tão somente no estreita faixa de um repertório funcional (funcionalidade) que, ao contrário daquele que orienta e restringe a *práxis* produtiva do engenheiro, configura o objeto a partir de “resíduos de construções e destruições anteriores”, condição que explica a coleta e a conservação de tais recursos “em função do princípio de que isso sempre pode servir” (LÉVI-STRAUSS, 2012, p. 33).

Contudo, se, por um lado, tais práticas aqui conhecidas como “gambiarras & gatilhos” remetem à instrumentalização de ocasionais “invencionices” e inauditas habilidades domésticas, por outro, igualmente convocam múltiplas figuras e representações que, nesse mesmo imaginário coletivo, aproximam tal ocupação recreativa, ou urgente, a técnicas e materiais empregados em certas criações artísticas. Com efeito, no campo gramatical da arte moderna e contemporânea, ao se empregar o termo *bricolage* pressupõe-se certa designação que, ultrapassando tais analogias, no entanto, não deixa de se remeter implicitamente àquele primeiro significado do vocábulo. Nessa condição de figura de linguagem, ao se qualificar artistas como *bricoleurs*, ou certo objeto artístico como *bricolage*, desprezam-se usualmente os aspectos peculiares de suas obras, ou suas peculiaridades técnicas, materiais e estéticas, em favor de uma designação geral, ou seja, a referência ao uso de processos e materiais heterogêneos, ao aspecto de inacabamento e à aparente carência de *know-how* (LE THOMAS, 2020).

Posto isto, convém nos debruçarmos sobre a peculiar semelhança do método straussiano de escrita com pesquisas estéticas trazidas pelos surrealistas, a qual, assinalada ao menos por Rodney Needham, Clifford Geertz e James Clifford, é também acatada, embora com cautela, na resposta oferecida pelo próprio antropólogo à questão colocada por Didier Eribon, em *De Perto e de longe* :

Em certo sentido, aceito esta aproximação. É verdade que os surrealistas e eu nos ligamos a uma mesma tradição intelectual, que se origina na segunda metade do século XIX. Breton era apaixonado por Gustave Moreau, por todo aquele período do

simbolismo e do neo-simbolismo. Os surrealistas ficaram atentos ao irracional, procuraram explorá-lo do ponto de vista estético. É quase o mesmo material de que me sirvo, mas para tentar submetê-lo à análise, compreendê-lo, permanecendo sensível à sua beleza.

Acrescentarei que reinava naquele grupo um clima de exaltação intelectual, do qual me beneficiei muito. No contato com os surrealistas, meus gostos estéticos se enriqueceram e se refinaram. Muitos objetos, que eu teria tido tendência a rejeitar como indignos, apareceram-me sob uma outra luz, graças a Breton e a seus amigos. [...] Foi com os surrealistas que eu aprendi a não temer as aproximações abruptas e imprevistas como as que Max Ernest usou nas suas colagens. A influência é perceptível em *O pensamento selvagem* (LÉVI-STRAUSS & ERIBON, 1990, p. 50).

Conclusão

Ao procuramos assinalar a semelhança entre o método de trabalho de Omar e o que nos sugere Lévi-Strauss na obra *O Pensamento Selvagem* – para quem o objeto concebido pelo *bricoleur* não se orienta de acordo com a apropriação que tecnologias modernas têm feito dos conhecimentos produzidos pelas ciências ocidentais, isto é, que passando à margem do projeto, dos custos, dos prazos e de uma lista de insumos do engenheiro, compara-se antes, segundo a interpretação do antropólogo, aos saberes constituídos a partir de certa “ciência do concreto” subjetiva de certo repertório que, assim se balizando-lhe invariâncias de forma e função, dispõe-lhe os limites à série de transformações a que se prestará tal coleta e recomposição de fragmentos. Com efeito, propõe o antropólogo francês que esta

lógica trabalha um pouco à maneira do caleidoscópio, instrumento que também contém sobras e pedaços por meio dos quais se realizam arranjos estruturais. este consiste em arranjos nos quais, por um jogo de espelhos, os reflexos equivalem a objetos, vale dizer, nos quais signos assumem o lugar de coisas significadas; esses arranjos atualizam possibilidades cujo número, mesmo bastante elevado, não é todavia ilimitado, pois que é função de disposições e equilíbrios realizáveis entre corpos cujo número é por sua vez finito; enfim e sobretudo, esses arranjos engendrados pelo encontro de fatos contingentes (o giro do instrumento pelo observador) e de uma lei (a que preside a construção do caleidoscópio, que corresponde ao elemento invariante dos limites de que falávamos há pouco) projetam modelos de inteligibilidade de algum modo provisórios, pois que cada arranjo se exprime sob a forma de relações rigorosas entre as suas partes e essas relações têm como conteúdo apenas o próprio arranjo, ao qual, na experiência do observador, não corresponde nenhum objeto (se bem que seja possível que, por esse viés, determinadas estruturas objetivas sejam reveladas antes de seu suporte (Lévi-Strauss, 2012, p. 52).

Contudo, após associarmos sumariamente a metáfora straussiana à película de Omar, convém perguntamo-nos, pois, se corresponderá tal *poiesis* do *bricoleur* ao modo de composição que a obra *Tristes Trópicos*, lançada poucos anos antes de *O pensamento selvagem*, manifesta? Acerca de tal processo de escrita, entendemos ser cabível uma simples resposta dada em recente biografia do célebre pensador, a propósito da apresentação dos originais daquela obra :

trechos colados com fita adesiva, os fragmentos aproveitados não sabemos de que apontamentos de aulas (sobre Rousseau, por exemplo), bem como capítulos inteiros reproduzidos textualmente de sua tese complementar sobre os nambiquaras denotam

Tristes Trópicos como uma obra de montagem, à maneira de um filme de Jean-Luc Godard (LOYER, 2019, p. 381).

REFERÊNCIAS

- ANDRADE, Mário de. *Danças dramáticas do Brasil (2o. Tomo)*. Belo Horizonte: Ed. Itatiaia; Brasília: INL, Fundação Pró-Memória, 1982.
- BERNARDET, Jean-Claude. *Cineastas e imagens do povo*. São Paulo: Cia. Das Letras, 2003.
- DEBAENE, Vincent. “Un quartier de Paris aussi inconnu que l’Amazonie”. Disponível em: <<https://www.cairn.info/revue-les-temps-modernes-2004-3-page-133.htm>>. Acesso em 12/12/2022.
- DIAS d'ALMEIDA, Alfredo. “O diálogo entre culturas presente nos filmes documentários da Caravana Farkas: uma proposta de análise”. In __*Aruanda lab.doc* - Laboratório de pesquisas e análises sobre métodos de produção audiovisual de não-ficção. Disponível em: <<http://www.mnemocine.com.br/aruanda/caravanafarkas.htm>>. Acesso em: 01/08/2023.
- LE THOMAS, Claire. “C’est du bricolage ou l’envers d’une métaphore artistique”. Images Re-Vues, le Centre d’Histoire et Théorie des Arts, 2019. Disponível em: <https://hal.archives-ouvertes.fr/hal-02895543/document>. Acesso em: 18/10/2022.
- LÉVI-STRAUSS, Claude. *O pensamento selvagem*. Campinas: Editora Papirus, 2012.. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.
- LÉVI-STRAUSS, Claude & ERIBON, Didier. *De perto e de longe*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990.
- LOYER, Emmanuelle. *Lévi-Strauss*. São Paulo: Editora SESC São Paulo, 2018.
- OMAR, Arthur. “O antidocumentário provisoriamente”. Disponível em’ <<https://estudosaudiovisuais.files.wordpress.com/2016/10/arthur-omar-o-antidocumente3a1rio-provisoriamente.pdf>>. Consultado em 30/09/2020.
- RAMOS, Clara Leonel. As múltiplas vozes da Caravana Farkas e a crise do “modelo sociológico. Dissertação apresentada ao Programa de Ciências da Comunicação, na área de Estudo dos Meios e da Produção Mediática, da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, como exigência parcial para obtenção do título de Mestre, sob a orientação do Prof. Dr. Henri Pierre Arraes de Alencar Gervaiseau. São Paulo, 2007. Disponível em <<https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27153/tde-21072009-202642/publico/5064474.pdf>>. Acessado em 05/08/2023.
- RAMOS, Guiomar. “O documentário como fonte para o experimental no cinema de Arthur Omar”. In: __*Documentário no Brasil: Tradição e Transformação*. TEIXEIRA, Francisco

Elinaldo, organizador. São Paulo: Ed. Summus, 2004.