



# **Sobreviver com as imagens: o documentário, a vida e os modos de vida em risco**

AMARANTA CESAR

Professora adjunta da UFRB, onde coordena o Grupo de Estudos e Práticas em Documentário e o Festival de Documentários de Cachoeira – CachoeiraDoc

**Resumo:** Através da análise de *Corumbiara* (Vincent Carelli, 2009) e de *Pi'õnhitsi, Mulheres Xavante sem nome* (Divino Tserewahú e Tiago Campos Tôres, 2009), o presente artigo pretende refletir sobre o que acontece com o documentário quando ele nasce de um confronto com a vida ou um modo de vida em risco. À pergunta formulada por Marie-José Mondzain – “pode a imagem matar?” – sobrepõe-se outra: “o que e em que medida pode a imagem salvar”?

**Palavras-chave:** Documentário. Vídeo nas Aldeias. Cultura.

**Abstract:** By analyzing the documentaries *Corumbiara* (Vincent Carelli, 2009) and *Pi'õnhitsi, Mulheres Xavante sem nome* (Divino Tserewahú e Tiago Campos Tôres, 2009), this study intends to examine what happens to documentary film when it is confronted with a threatened life or culture. If Marie-José Mondzain asks “can the image kill?”, this paper aims to pose the opposite question: “what – and in which extent – can the image save”?

**Keywords:** Documentary film. Vídeo nas Aldeias. Culture.

**Resumé:** À travers l'analyse de *Corumbiara* (Vincent Carelli, 2009) and *Pi'õnhitsi, Mulheres Xavante sem nome* (Divino Tserewahú e Tiago Campos Tôres, 2009), cet article met en place une réflexion sur la façon dont le documentaire se confronte à la vie ou à un mode de vie menacés. À la question formulée par Marie-José Mondzain – “l'image peut-elle tuer?” – on juxtapose une autre: “qu'est-ce que, et dans quelle mesure, l'image peut-elle sauver”?

**Mots-clefs:** Cinéma documentaire. Vídeo nas Aldeias. Culture.

*L'image, pas plus que l'histoire, ne ressuscite rien de tout. Mais elle "rédime": elle sauve un savoir, elle récite malgré tout.*

Georges Didi-Huberman

*Porque é um registro que nunca morre. Memória viva, que dura para sempre. Você vai falando como se estivesse vivo. É isso que eles acham importante: não deixar a coisa acontecer na aldeia sem registro. Sempre precisam da presença da câmera. E isso é muito bom para mim: sem mim não há comunidade. Eu sou um dos principais da comunidade.*

Divino Tserewahú

Como há muito já se constatou, uma das dimensões fundamentais da imagem cinematográfica é o seu aspecto referencial, que permite sua atuação contra o desaparecimento, no tempo, dos gestos e movimentos do mundo. Em alguma medida, pode-se afirmar que a dimensão referencial das imagens está no cerne das ações proliferadas das câmeras no mundo atual. No entanto, não é possível perder de vista que, hoje, mais do que registrar, as câmeras passaram também a constituir os acontecimentos. Uma imagem, enquanto ação, parece atuar no mundo contemporâneo não apenas para salvaguardar os seus movimentos, fazendo-os resistir ao tempo, mas para garantir-lhes mesmo a existência ou a sobrevivência. Neste artigo, através da análise de dois filmes produzidos no contexto do *Projeto Vídeo nas Aldeias*, pretende-se abordar a maneira como as imagens articulam, em si mesmas, resistências e atuam no mundo como um impulso de sobrevivência. Trata-se, pois, de refletir sobre o que acontece ao documentário quando ele nasce de um confronto com a vida ou um modo de vida em risco. À pergunta formulada por Marie-José Mondzain (2002) – “pode a imagem matar?” – sobrepõe-se outra: “o que e em que medida pode a imagem salvar?”.

Abordarei as considerações sobre a provocadora pergunta de Mondzain posteriormente. Começemos, assim, tentando responder à questão inversa, analisando algumas imagens

produzidas para agirem como instrumento de salvamento, imagens feitas para funcionar como garantia de vida, a partir da crença na atuação jurídica de seu caráter referencial. São imagens de *Corumbiara* (2009), filme de Vincent Carelli, em que se expõe o confronto do documentário, e do documentarista, com o sobrevivente. Em 1986, mesmo ano em que fez seu primeiro vídeo para o projeto Vídeo nas Aldeias, Vincent Carelli recebeu o convite de Marcelo Santos, indigenista da Funai, para filmar os vestígios de um massacre de índios na gleba Corumbiara, no sul de Rondônia. Para Vincent, era a chance de dar ao vídeo uma “função de militância”, como ele afirma. E, para Marcelo, era “a última chance de registrar as evidências do massacre que iriam desaparecer a qualquer momento”, também segundo suas palavras. Desse primeiro impulso, evidentemente alicerçado no reconhecimento do valor jurídico do caráter referencial da imagem audiovisual, até a finalização de um documentário, passaram-se 20 anos. O que se conta em *Corumbiara* é justamente a trajetória que vai do registro ao filme, passando pela crise da fé na imagem e pela consciência do fracasso judicial. No âmago do filme estão dois momentos em que Vincent experimenta e ao mesmo tempo registra o primeiro contato com índios isolados sobreviventes do massacre. O primeiro deles é o contato com dois reminiscentes Canoé: uma aproximação de dupla via, efetivada pelo toque mútuo nos corpos, que a câmera registra com discrição. O contato parece ser conduzido por ambos os lados, a equipe da Funai e os dois índios que visivelmente compartilham o desejo de diálogo. A mulher Canoé fala muito e com eloquência, o que leva Vincent a interpretar como uma denúncia aquilo que, tempos depois, se descobriu ser apenas a narração da chegada da equipe e do contato. “Assim como ela tinha observado nossos passos, eles estavam acompanhando o movimento das fazendas, pegando plásticos, sacos de estopa para fazerem seus colares e suas bermudas”, conta Vincent, explicando como, refugiados entre fazendas, espreitando os vizinhos que os ameaçavam, os Canoé adaptaram-se às condições dos conflitos territoriais, recolhendo elementos das fazendas. As imagens do contato com os índios isolados são divulgadas internacionalmente pela *Reuters* e ganham ampla repercussão na região quando são exibidas em matéria no *Fantástico*. Diante das imagens que provam a existência dos índios, a Justiça Federal decreta a demarcação da área, mas o advogado dos fazendeiros, Dr. Flauzino, contesta. Em conversa com Vincent, ignorando o fato de ser ele o autor daquelas

imagens, o advogado questiona a sua veracidade: “como que você vai acreditar que um índio daquele nunca teve contato, um índio de roupa, vestido de colar de plástico (...), quem vai acreditar numa história dessas?!” Posteriormente, os fazendeiros, deputados e seus advogados montam o que Vincent chama de “verdadeira operação” para deslegitimar a descoberta da equipe comandada por Marcelo Santos. Eles vestem os índios e produzem novas imagens que ilustram matéria difamatória publicada no jornal do *O Estado de São Paulo*. O jogo de crença, descrença e farsa que se instala em torno dessas imagens dos Canoé sobreviventes, além da epifania a respeito da historicidade do índio e da exposição do imaginário perverso em torno de sua autenticidade, dizem do caráter precário das imagens em si mesmas. Quando se espera dela a evidência, a prova, a imagem aparece em sua ambiguidade, necessariamente instalada em um campo de forças heterogêneas que ela não é capaz de apaziguar. Há aqui um domínio de disputas pela imagem – e pelo imaginário – que é extensivo ao conflito territorial. Em um primeiro momento, esse confronto, ocupado no seu centro pela necessidade de construção e reconstrução de olhares, parece ter motivado Vincent a abandonar o projeto de documentário e se dedicar, com ainda mais afinco, a evidenciar “a verdade” para punir os culpados pelos massacres. E ele persiste em seus registros, lançando mão de procedimentos diversos, até se deparar com outro sobrevivente, o chamado “índio do buraco”. É esse encontro e a tentativa frustrada de registrá-lo que determina, definitivamente, a virada reflexiva que, 20 anos depois, tornou possível *Corumbiara*, o documentário, afastando o filme do propósito inicial do seu diretor.

Analisando a cena da tentativa de contato com o índio do buraco, tensionada, de um lado, pela câmera e, de outro, pela flecha, Clarisse Alvarenga observa:

Diferentemente de todos os demais contatos com índios isolados que são filmados em *Corumbiara* (2009), o encontro com o índio do buraco se destaca pela radicalidade dos gestos de parte a parte: alguém que decide filmar a todo custo versus alguém que não cede ao contato. (ALVARENGA, 2013: 120)

A experiência de filmar o índio do buraco coloca o realizador em risco e instala a crise. Diante do incômodo sentido pela sua insistência e agressividade em garantir uma imagem do “índio

do buraco”, Vincent diz ter pensado: “que filhos de uma puta a gente é”, tentando elaborar a complexidade das contradições das posições em jogo. Enquanto o índio do buraco se esmera em apagar seus rastros, inventando artifícios que camuflam seu corpo no espaço, a equipe da Funai e Vincent perseguem “evidências” e “vestígios”, perturbando-o na sua tarefa de existir. Para o índio, sobreviver significa permanecer invisível; para Vincent, para a Justiça, para a Funai, ao contrário, sua existência depende da visibilidade. “O índio só passará a existir se conseguirmos uma imagem dele: índio que ninguém viu é boato”, afirma Vincent. O “índio do buraco” está lá, existe, mas continua sendo um mistério. O filme é obrigado a lidar com a invisibilidade e a opacidade do índio, entendidas como gesto de resistência (resistência também ao filme), e com o fracasso do registro como produtor de evidências e reparador social. Da tensão que preenche o espaço entre a câmera e a flecha emerge, então, a atitude reflexiva que termina sendo a forma encontrada para que o filme exista. Para Clarisse Alvarenga, Vincent Carelli cria, com sua narração, “um fato para a câmera ao dizer que o índio reagiu mais fortemente a ele pelo fato dele estar com a câmera” (ALVARENGA, 2013: 125), e parece, assim, querer “garantir à câmera o lugar que lhe foi tirado”. É provável que ela tenha razão. Efetivamente, a narração auto-reflexiva assume no filme a função de tentar encontrar um lugar para a câmera, um sentido para a experiência de filmar os índios sobreviventes e para as imagens produzidas. O que nos interessa observar, no entanto, não é a justeza desses sentidos e do lugar que Vincent encontrou para si mesmo, mas o modo como esse gesto explicita a ambivalência fundadora de qualquer imagem, da qual depende o entendimento de sua atuação política. A narração dá às imagens o acompanhamento de um primeiro texto, para que elas possam ser compreendidas, menos pelos significados produzidos em relação a um referente do que pelo ato mesmo que as tornou possíveis. Trata-se, pois, de um gesto de *montagem*, na acepção de Georges Didi-Huberman (2003). Em um determinado momento do filme, Vincent reconhece que a questão deixa de ser “provar ou não provar” e passa a ser, em suas palavras, “contar a história”. A possibilidade de transformar essa experiência de mais de uma década em história parece estar vinculada à possibilidade de, pela montagem, retirar a imagem de um impasse entre o simulacro e a prova: ou ela não mostra nada ou ela mostra tudo. Como afirma Georges Didi-Huberman, “as imagens não oferecem

nunca *tudo à vista*; melhor, elas sabem mostrar a ausência a partir do *nem-tudo à vista* que elas nos propõem constantemente” (2003: 156). Assim, o lugar da imagem na (H)istória – e sua capacidade de salvamento – parece se articular com o fora de campo das vozes, textos e falas do qual depende sua visibilidade. É o que, de algum modo, defende também Marie-José Mondzain (2012), para quem a imagem, enquanto tal, não mostra nada; sua natureza é constituída pela espera do olhar. A imagem, ela afirma, só atinge sua visibilidade na relação que se instaura entre quem a produz e quem a vê; seus sentidos são tecidos, portanto, no lugar invisível da alteridade dos olhares. Por isso, para Mondzain, se há no regime das visualidades algo que mata ou violenta, isto seria o apagamento da ausência, da distância, do lugar da alteridade do olhar e do sujeito de fala, que é invisível mas inerente à imagem. Segundo ela, a história de Narciso “nos fala de um reflexo que mata”. A história de Medusa e Teseu nos dizem a mesma coisa: “a imagem nos olha e pode nos engolir”. A violência está, assim, nos dispositivos de crença e fabricação que são fundados na identificação. O que salva é sempre a produção de uma diferença, de um afastamento libertador: “viver, curar é afastar-se de toda fusão” (MONDZAIN, 2012: 29).

Para Mondzain, perguntar se uma imagem pode matar diz respeito a uma interrogação sobre “o elo entre o que vemos e o que fazemos” e, de certa maneira, “sobre o carácter performativo da imagem, com a diferença de peso que não perguntamos o que a imagem faz mas o que ela faz fazer” (MONDZAIN, 2012: 20). Quando nos perguntamos, em relação aos filmes do Vídeo nas Aldeias, em que medida uma imagem pode salvar, salvar pelo menos um saber, indagamos também a força performativa da imagem e sua capacidade de fazer acontecer – nesse caso, fazer ressurgir uma festa, um ritual. No cerne do dispositivo audiovisual construído pelo projeto coordenado por Vincent Carelli está não apenas a produção de imagens de registro mas também o visionamento dessas imagens, que provocam outras imagens e, simultaneamente, as ações a serem por elas registradas – como podemos observar na sequência inicial de *Corumbiara*, em que o cineasta conta a primeira experiência do projeto com os índios Nambiquara que deu origem ao filme *Festa da moça* (1987): “Esse jogo de espelho ia gerando um entusiasmo e, com a possibilidade de se ver na telinha, os Nambiquara começam a delirar e a

gente com eles. Eles, então, (...) furam o nariz de trinta jovens numa cerimônia que não se realizava há vinte anos”. A força do dispositivo criado – filmar, mostrar, filmar novamente – e do que Vincent chama de “jogo de espelho” está, pois, na origem do projeto.

Como poderia uma imagem salvar, sendo ela baseada no que Vincent chama de “jogo de espelho”? Estaria aqui em causa um princípio de identificação, que é, para Mondzain, justamente onde pode residir a violência do regime das visualidades? A análise de uma das raras produções do Vídeo nas Aldeias que fracassa na sua proposição de retomar e registrar o ritual pode nos ajudar a enfrentar essas questões. Trata-se de *Pi’õnhitsi, Mulheres Xavante sem nome* (2009), filme realizado em colaboração entre o cineasta Xavante Divino Tserewahú, que tem no seu currículo alguns filmes premiados sobre rituais tradicionais Xavante, e Tiago Campos Tórres, que dirige filmes e ministra oficinas no Projeto Vídeo nas Aldeias. *Pi’õnhitsi, Mulheres Xavante sem nome* narra o caminho tortuoso trilhado por Divino, durante oito anos, para fazer o filme sobre o ritual de nomeação das mulheres Xavante, praticado unicamente em Sangradouro, uma das centenas de aldeias Xavante do Brasil. Desde que resolveu fazer um filme sobre o tema, em 2001, todas as tentativas de realização da festa foram interrompidas graças a uma sucessão de acidentes, envolvendo doenças e óbitos, conforme nos conta Divino no filme. Mas o percurso da narrativa revela também outro impedimento: são as relações sexuais que acontecem fora do casamento durante os quatro meses de ritual que suscitam a resistência dos jovens e parecem atravancar a realização da festa. Diante da dificuldade, o filme passa a incorporar este debate, que tem como pano de fundo a história de evangelização da aldeia situada numa missão salesiana. A montagem nos conduz alternando os debates em que se negocia a realização do ritual às entrevistas com jovens e velhos da comunidade e às conversas entre Divino e Tiago na ilha de edição. Ao passo que vamos compreendendo as dificuldades dos jovens em realizar a festa nem sempre condizente com a perspectiva tradicional dos mais velhos, vamos também acompanhando o processo de elaboração da relação do próprio Divino com o ritual. Na frente do computador, na sequência que figura como o ato reflexivo de montar o filme, Divino revela para Tiago que ele mesmo foi concebido numa relação entre seu

tio e sua mãe durante o ritual que lhe deu um nome Xavante. A maneira como Divino vai tecendo uma compreensão da sua própria história, revelando as complexidades dos sentimentos que nutre em relação a ela, é exemplar dos dilemas enfrentados pelos Xavante de Sangradouro, situados entre a defesa da tradição e a evangelização que, contraditoriamente, os salvou do extermínio. São esses dados que tornam também complexa a produção de filmes nesse contexto, como se pode perceber pelas declarações de Vincent Carelli, que assina o roteiro do filme, em parceria com Divino e Tiago:

O nosso desafio era conseguir mostrar as transformações e contradições geradas na comunidade a partir do contato. Uma coisa é o segredo do ritual, outra é o segredo do mundo cotidiano, da realidade contemporânea. Porque existe um conflito entre aquilo que se vive e o que se deseja mostrar nos filmes. Embora isso ocorra também em outras comunidades, nos Xavantes isso é latente. A câmera é vista como um instrumento de registro da “cultura”, capaz de trazer de volta o mundo idealizado da tradição. Desde o início, o interesse dos Xavante voltou-se para a documentação de suas festas de iniciação, rituais estruturantes de sua sociedade. (CARELLI, 2010: 65)

Nesse sentido, é interessante notar em uma sequência fundamental do filme a maneira como os registros feitos em 1967, pelo missionário Adalbert Heide, são exibidos na praça e os efeitos que eles têm sobre os índios. Sentados no centro da aldeia, em cadeiras reunidas sobre o chão de terra e em frente à tela improvisada, homens mais velhos assistem às imagens realizadas há 40 anos pelo missionário alemão, que guarda vasto acervo de imagens dos Xavante de Sangradouro e que divide com Divino o protagonismo do filme mais recente realizado na região, o premiado documentário dirigido por Tiago Campos, *O mestre e o Divino* (2013). As imagens, filmadas em película, mostram em planos abertos longas sequências do ritual. Os velhos se reconhecem, reconhecem os parentes, avaliam os gestos, examinam a tradição e ensaiam com os olhos a sua retomada. A exibição das imagens de arquivo constituem o processo do filme e são exibidas para provocar um tipo de engajamento muito particular, capaz de gerar matéria para o filme que se realiza: a imagem de arquivo deve engendrar uma ação, e é para isso

que ela é mostrada no centro da aldeia. Se a imagem parece ser convocada pelo seu caráter referencial – filma-se para guardar e lembrar –, não se pode deixar de considerar o seu caráter performativo; trata-se de uma imagem que atua como força ativa no mundo – filma-se para fazer, faz-se para filmar. Conforme o esperado, as imagens do missionário agem no desejo de atuação dos mais velhos. A imagem do passado deve, assim, articular-se com o presente na materialidade dos corpos: ela não simplesmente aciona uma memória, ela precisa operar uma passagem corporal entre os tempos. Acontece que essa passagem não se realiza aqui, ao contrário do que acontece em muitos filmes produzidos pelo Vídeo nas Aldeias, a exemplo de *Festa da moça* (Vincent Carelli, 1987) e *Hiper mulheres* (Takumã Kuikuro, Carlos Fausto e Leonardo Sette, 2011). *Mulheres Xavante sem nome* parece explicitar que entre a imagem e a retomada do gesto registrado nela há um espaço de negociação, de mediação, que é um espaço de fala. É nesse sentido que é possível falar aqui de salvamento e não de violência, porque, como afirma Marie-José Mondzain (MONDZAIN, 2002: 56), “o visível não mata no campo de uma fala sempre ativa. (...) O que é violento é a manipulação dos corpos reduzidos ao silêncio do pensamento fora de toda alteridade”. A possibilidade de atuação política da imagem sustenta-se pela palavra dada pelo prazer de ver que é ofertado nela – na imagem.

Mas o que exatamente está em jogo em *Pi’õnhitsi, Mulheres Xavante sem nome* se o ritual não ressurge, não volta do passado? O que acontece quando, diferentemente do que se vê em um filme como *Hiper Mulheres*, a tradição não é, digamos assim, salva? A retomada e a reencenação da tradição, pelo e com o documentário, parecem estar vinculadas a uma atitude reflexiva diante da cultura que corresponde ao que Manuela Carneiro da Cunha chama de “cultura com aspas”. Segundo ela, “vários povos estão mais do que nunca celebrando sua ‘cultura’ e utilizando-a com sucesso para obter reparação por danos políticos” (CUNHA, 2009: 313). Um filme como *Mulheres Xavante sem nome* explicita outra dimensão dessa dinâmica, menos explorada e talvez até menos desejada pelos próprios cineastas. Não se trata de salvar um saber tradicional e celebrar a “cultura”, mas de ativar a percepção histórica, fazer vibrar uma história. Interessa mostrar que a diferença, que demarca o território, é negociada permanentemente e é atravessada por forças antagônicas e

heterogêneas. O que se pode notar em *Mulheres Xavante sem nome* é o documentário atuando como força catalizadora da História, e não somente da memória. E isto se dá não apenas quando a demanda referencial não pode ser satisfeita, porque o ritual já não acontece mais, mas também quando a dimensão performativa da imagem falha, ou seja, quando o documentário enquanto ação na comunidade não é capaz de provocar a retomada do ritual. Mas não é só isso: por um lado, o filme torna muito claro que o documentário na aldeia engaja e é resultado do destino político que se dá, na comunidade, à paixão ofertada pelas imagens; por outro lado, a presença do documentário, enquanto prática, na aldeia, instala a imagem num lugar essencialmente político. Se a imagem salva é porque, no fora de campo da fala, ela passa a ser um dos elementos articuladores da comunidade em si mesma.

## REFERÊNCIAS

- ALVARENGA, Clarisse. A câmera e a flecha em Corumbiara. *Devires*, Belo Horizonte, v. 9, n. 1, p. 118-127, Jan/Jun 2012.
- CARVALHO, Ana; CARVALHO, Ernesto de; e CARELLI, Vincent (Org). *Vídeo nas aldeias: 25 anos*. Olinda: Editora Vídeo nas Aldeias, 2010.
- CESAR, Amaranta. Tradição (re)encenada: o documentário e o chamado da diferença. *Devires*, Belo Horizonte, v. 9, n. 1, p. 86-97, Jan/Jun 2012.
- CUNHA, Manuela Carneiro. *Cultura com aspas*. São Paulo: Cosac Naify, 2009.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *Images malgré tout*. Paris: Les Editions de Minuit, 2003.
- MONDZAIN, Marie-José. *L'image, peut-elle tuer?*. Paris: Bayard Éditions, 2002.

Data do recebimento:  
26 de março de 2014

Data da aceitação:  
24 de junho de 2014