



Texto licenciado sob a forma de uma licença *Creative Commons* Atribuição 4.0 Internacional



ID 1029

## **Cinema do reencontro: formas da história no *Cabra* e na trilogia de Vincent Carelli**

## **Cinema of reencounters: forms of history in *Cabra* and in the trilogy by Vincent Carelli**

## **Cine del reencuentro: formas de historia en *Cabra* y la trilogía de Vincent Carelli**

André Brasil

Doutor em Comunicação e Cultura pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ). Professor do Departamento de Comunicação e do Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG). Belo Horizonte (MG). Brasil.  
Email: [agbrasil@uol.com.br](mailto:agbrasil@uol.com.br)  
ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-1472-3475>

**Resumo:** Este ensaio parte das situações de “reencontro” em filmes-processo para sugerir um mapa, ainda em aberto, de cotejos entre *Cabra marcado para morrer* (assim como o filme subsequente *A família de Elizabeth Teixeira*) e a trilogia de Vincent Carelli (constituída por *Corumbiara*, *Martírio* e *Adeus, Capitão*). Toma-se, para tanto, as cenas de reencontro, seja entre pessoas, seja com as imagens de arquivo, para perceber afinidades e diferenças entre os trabalhos, caracterizando assim dois modos, entre outros tantos possíveis, de um cinema político no Brasil. Se no primeiro modo, tendo sua experiência interrompida, o filme se torna processo, no segundo, os processos, registrados ao longo de anos de militância, se tornam filmes. No primeiro, nascido nas ruínas do Golpe, o fragmento acusa um hiato e produz liames, elaborando a história por meio da dialética entre os dois termos; no segundo, nascido de processos de extermínio, o fragmento é enigma que move um trabalho de tradução e narração, sem deixar de guardar a opacidade da experiência narrada, o que provocaria alargar o conceito avaro e restrito de humanidade, tal como forjado pela modernidade ocidental.

**Palavras-chave:** Cena do reencontro; Fragmento; Elaboração da história; Cinema político.

**Resumen:** Este ensayo parte de situaciones de “reencuentro” en películas-proceso, para sugerir un mapa, aún abierto, de cotejos entre *Cabra marcado para morir* (así como la película posterior *A familia de Elizabeth Teixeira*) y la trilogía de Vincent Carelli (constituída por *Corumbiara*, *Martírio* y *Adeus, Capitão*). Para ello, se toman escenas de reencuentro, ya sea entre personas o con imágenes de archivo, para percibir afinidades y diferencias entre las obras, caracterizando así dos modos, entre muchos otros modos



posibles, de cine político en Brasil. Si en el primer modo, al verse interrumpida la experiencia, la película se convierte en un proceso, en el segundo, los procesos, registrados a lo largo de años de activismo, se convierten en películas. En el primero, nacido entre las ruinas del Golpe, el fragmento muestra un hiato y produce vínculos, elaborando la historia a través de la dialéctica entre ambos términos; en el segundo, nacido de procesos de exterminio, el fragmento es un enigma que mueve un trabajo de traducción y narración, preservando la opacidad de la experiencia narrada, lo que conduciría a la ampliación del concepto avaricioso y restringido de humanidad, como forjado por la modernidad occidental.

**Palabras clave:** Escena de reencuentro; Fragmento; Elaboración de la historia; Cine político.

**Abstract:** This essay starts from situations of "reencounters" in process-films to suggest an open map of comparisons between *Cabra marcado para morrer* (as well as the subsequent film *A família de Elizabeth Teixeira*) and Vincent Carelli's trilogy (constituted by *Corumbiara*, *Martírio* and *Adeus, Capitão*). Whether between people or with archival images, these reencounters suggest affinities and differences between the works, thus characterizing two modes, among many other possible ones, of political cinema in Brazil. In the first mode, the interrupted experience turns the film into a process; in the second, the processes, recorded over years of activism, become films. Born in the ruins of the Coup, the first film uses fragments to show hiatus and produce bonds, elaborating the history through the dialectic between the two terms; born from processes of extermination, the second uses a fragment as an enigma that propels a work of translation and narration, while preserving the opacity of the narrated experience, which would lead to the expansion of the avaricious and restricted concept of humanity as forged by Western modernity.

**Keywords:** Reencounter scene; Fragment; Elaboration of History; Political cinema.

Em seu entrelaçamento entre experiência fílmica, experiência pessoal e experiência histórica, filmes-processo<sup>1</sup> nos permitem elaborar a história, em uma escritura que, ela própria, debate-se e se complexifica para fazer jus a essa elaboração. "Fazer jus", vale logo dizer, não tem sua medida *a priori*, senão na própria relação entre o propósito do filme, seu processo e suas formas. O longo arco temporal que esses documentários abrigam exige que a escritura do filme se crie como trabalho de invenção (ao mesmo tempo arriscado em suas relações com a realidade histórica e autorreflexivo

<sup>1</sup> As formulações em torno do cinema-processo, conceito do qual este artigo é debitário, vêm sendo desenvolvidas por Claudia Mesquita (2014; 2023), Clarisse Alvarenga e Bernard Belisário (2015). Ali, a forma fílmica se entrelaça ao vivido, em obras irremediavelmente marcadas pela história, como define Mesquita. "Através de formas muito singulares, porque engendradas caso a caso, as escrituras desses filmes acolhem e ao mesmo tempo se fendem, se modificam, fortemente marcadas pelos processos vividos" (2014, p. 216). A experiência histórica se inscreve na narrativa e na matéria expressiva dos filmes, estes que alcançam, cada qual a seu modo e em sua escala, intervir no próprio curso da história. Cf. MESQUITA (2014); MESQUITA (2023); ALVARENGA; BELISÁRIO (2015).

Aproveito para expressar meu agradecimento aos professores e alunos participantes do Grupo de Pesquisa Poéticas da Experiência, coordenado por Cláudia Mesquita. Frutíferas discussões em torno da relação entre o cinema, os movimentos populares e as lutas pela terra reverberam direta ou indiretamente na escrita deste artigo. Agradeço também ao forudoc.bh – Festival do Filme Documentário e Etnográfico, onde pude ver a maior parte destes filmes e, em cujos catálogos, publiquei textos que convoco parcialmente aqui, em especial: BRASIL (2016) e BRASIL (2022). Por fim, meu agradecimento ao Seminário Temático Cinema Comparado da Socine, no âmbito do qual apresentei algumas hipóteses desenvolvidas no texto.



quanto às suas opções expressivas), de modo a lidar com essa temporalidade ampliada, que se acessa por fragmentos.

Seria pertinente, nesse sentido, aqui também para a trilogia de Vincent Carelli<sup>2</sup>, a formulação precisa que Jean-Claude Bernardet (2013) dedica a *Cabra marcado para morrer* (1964-84) de Eduardo Coutinho? Se, na história “derrotada” (as aspas são por nossa conta), a realidade se estilhaça em fragmentos, pedaços de realidade, vestígios, ruínas quase soterradas, antes de ser alguma arbitrariedade estilística, o fragmento é, ali, a própria forma da história.

Se, em *Cabra*, os fragmentos são resíduos de uma história interrompida, exilada, forçada à clandestinidade e à dispersão, na trilogia de Carelli, eles se referem a uma história forçada ao apagamento, ao limite da inexistência: história no limiar do que se concebe como “humanidade”<sup>3</sup> e que tem como horizonte, na ditadura militar (mas não só), a desapareição pela integração ou pelo extermínio. Em *Cabra*, recupera-se o fragmento por meio de sua repetição na montagem, a “vitória sobre a lata de lixo da história”: repete-se, escreve Bernardet, para agarrar-se ao fragmento, para “conjurar uma eventual perda”, perda que, por sua vez, não poderá ser reposta, a ruptura e a lacuna – a ferida – mantendo-se abertas (2013, p. 472). Entre o primeiro e o segundo *Cabra*, há longo e violento hiato, que cabe ao filme elaborar. De um a outro, dirá Leandro Saraiva<sup>4</sup> (2020) na esteira de outros autores (XAVIER, 2012; SCHWARZ, 2013), muito se alterou na relação entre o cineasta-intelectual e os trabalhadores rurais, tendo em vista, especialmente, a atomização dos termos daquela aliança que outrora apostava em processos coletivos de organização.

Na trilogia, a retomada do fragmento será possibilitada, antes, por um trabalho persistente de militância, na aposta em um indigenismo alternativo ao Estado, que tem nas imagens instrumento de aliança e ação. A câmera de Carelli sustenta a tarefa de dar a ver histórias dos povos indígenas (aqui, os Kanoê, os Akunsu, os Tanaru; os Guarani

<sup>2</sup> *Corumbiara* (Vincent Carelli, Brasil, 2009, cor, 117 min); *Martírio* (Vincent Carelli, Ernesto de Carvalho, Tatiana Almeida, Brasil, 2016, cor, 161 min), e *Adeus, Capitão* (Vincent Carelli e Tatiana Almeida, Brasil, 2022, cor, 178 min).

<sup>3</sup> Vale lembrar, aqui, de Ailton Krenak (2020): “É como se tivessem elegido uma casta, a humanidade, e todos que estão fora dela são sub-humanidade. Não só os caiçaras, quilombolas e povos indígenas, mas toda vida que deliberadamente largamos à margem do caminho” (p. 10).

<sup>4</sup> Tomei conhecimento desta fala de Leandro Saraiva em vias de finalizar este artigo. Ainda que as formulações ali sigam propósitos diferentes, deparo-me com várias ideias afins àquelas que desenvolvo neste artigo. Algumas delas serão indicadas ao longo do texto. Lembro, ainda, de um outro trabalho que me chega tardiamente, sob indicação de Fábio Andrade e Cláudia Mesquita, a quem agradeço. Nele, Ivone Margulies convoca *O Cabra* e *Corumbiara* para um cotejo com *Serras da Desordem* (Andrea Tonacci, 2006, Brasil, 135min.), a partir de suas formulações em torno da reencenação no cinema. Não conseguiria, nesse momento, adentrar em um diálogo com a complexa leitura de Margulies, para quem esses filmes, feitos de modo compartilhado, “evidenciam a dinâmica de mudança na delegação no cinema brasileiro desde a década de 1960, criando uma espécie de trilha do ativismo cinematográfico no Brasil” (2019, p. 229, tradução nossa). No original: “These partnership images evince the shifting dynamic of delegation in Brazilian cinema since the 1960s, creating a sort of trail of filmmaking activism in Brazil”.



e Kaiowá; os Gavião), a despeito das condições adversas para seu trabalho de registro e salvaguarda. Este trabalho, como os próprios filmes nos mostram, diz menos de uma “preservação” de experiências fadadas à desapareição, do que da possibilidade constante de sua retomada e reinvenção no presente. Trata-se, então, na retomada das imagens na montagem, de entrelaçar essa história (tida como não-história) àquela do Estado-nação, desidealizando a primeira para confrontar a segunda. Gestado em uma experiência (inevitavelmente intermitente, mas duradoura) de militância, o fragmento testemunha assim o traumático atravessamento entre duas histórias, atravessamento que não cessa de se atualizar. Ele é, ao mesmo tempo, lugar de escuta e visibilidade de saberes e práticas singulares a cada povo, que demandam questionar o próprio conceito ocidental de humanidade. Em *Cabra*, o fragmento se repete sem perder seu caráter lacunar. Na trilogia, ele se mostra sem deixar de assumir e mesmo de preservar algo de sua opacidade.

Entre repetição e lacuna, entre visibilidade e opacidade, em seus modos bem distintos de lidar com fragmentos, nestes filmes, os reencontros são a tessitura mesma de uma história que não se queira fatalista. Que se reencontrem as pessoas entre elas, as pessoas com as imagens e as imagens entre elas nos diz da possibilidade inesgotável de sua reabertura. “Sob as aparências do reencontro”, já escrevia Roberto Schwarz a respeito do *Cabra*, “o que existe são os enigmas da situação nova, e os da antiga, que pedem reconsideração” (2013, p. 460).



**Figuras 1 e 2:** Reencontros.

**Fonte:** fotogramas dos filmes *Cabra marcado para morrer* e *Adeus, Capitão*.

### A cena do reencontro

Cenas de chegada e de partida são mesmo recorrentes, constituidoras da tessitura da obra de Eduardo Coutinho e Vincent Carelli. Essas cenas explicitam o lugar de um filme em meio a processos dos quais ele participa parcialmente; processos que vêm de antes e que prosseguem, alterados, para além dele. Em filmes-processo, contudo, as chegadas se tornam reencontros (que são sempre, por sua vez, um novo encontro), e as partidas, a sugestão, mesmo que tácita, de um retorno.

O reencontro, sabemos bem, é aquilo que possibilita o *Cabra* em sua retomada da história. O cinema chega e se instala para reencontrar os trabalhadores rurais de Galileia: reencontro entre eles e o diretor, Eduardo Coutinho; entre eles e as imagens, no caso, da ficção da qual foram protagonistas. Vemos o cinema – luz breve do “espetáculo” na amplidão noturna – preparando-se para devolver à realidade algo de sua construção ficcional.

E se, em *Cabra*, os reencontros se dão no longo hiato temporal que vai do

filme ficcional interrompido em 1964 ao documentário que o retoma em 1984, eles também acontecem, não menos reveladores, no lapso de um dia. Da chegada da equipe em São Rafael, cidade do interior do Rio Grande do Norte onde Elizabeth Teixeira, viúva de João Pedro Teixeira, se refugiara, à célebre passagem em que Coutinho percorre as ruas de terra para reencontrar a protagonista à janela, agora receptiva e disposta a refazer seu testemunho para a câmera, a montagem acusa a transformação. Entre uma sequência e outra, da sala ao quintal, a tomada de palavra, na consciência que ela se dê junto ao cinema. Tomada de palavra que é, tanto com Elizabeth Teixeira, quanto com as demais personagens do filme, tomada de distância, provocada pelo cinema (as imagens devolvidas, a presença da câmera), para elaboração da própria história. As imagens do primeiro *Cabra* permeiam o testemunho, como que tornando Elizabeth, a um só tempo, testemunha da história e narradora da ficção.

A despedida, ao final de *Cabra*, reafirma o sentido desta elaboração: sustentar a luta que, na persistência das injustiças, não finda. O filme se despede e aquele reencontro entre o cinema de Coutinho e a personagem Elizabeth Teixeira, reafirmando o fio da luta, se insinua na cena como promessa. Não à toa, a fala da militante será belamente retomada em *A família de Elizabeth Teixeira* (2014, Eduardo Coutinho), documentário realizado trinta anos depois, quando Coutinho pede que ela, já idosa, leia a transcrição de seu discurso no *Cabra*<sup>5</sup>. A leitura, dificultosa pela idade, vai ganhando força e vigor à medida que as palavras seguem mostrando sua atualidade e lucidez política. Como dirá Cláudia Mesquita, ali, da fala de improviso ao texto lido tantos anos após, Coutinho “faz do próprio *Cabra* um ‘arquivo’ e provoca novamente, com a mediação do cinema, o reencontro e a reconexão de Elizabeth com seu passado, agora disposto em camadas” (2014, p. 222). Se, contudo, a presença de Elizabeth Teixeira – firme e obstinada no *Cabra*, ainda atenta e forte em *A família* – permite reafirmar a luta, de um filme a outro, de um a outro contexto, a distância se imprime quase como intransponível.

---

<sup>5</sup> À época, junto a *A família de Elizabeth Teixeira*, foi lançado também *Sobreviventes de Galiléia* (Eduardo Coutinho, 2014, cor, digital, 27min).



**Figuras 3 e 4:** A fala de Elizabeth e sua leitura.

**Fonte:** fotogramas do filmes *Cabra marcado para morrer* e *A família de Elizabeth Teixeira*.

Também constitutivas da obra de Vincent Carelli, cenas de reencontro guardam matizes bem distintos. Em *Corumbiara*, primeiro filme da trilogia, o encontro com grupos indígenas – primeiro os Akuntsu e Canoê, depois o “índio do buraco” (Tanaru) – mostra, reiteramos, a catástrofe do atravessamento de duas histórias: aquela dos grupos que originariamente habitam a região e aquela de um país construído sobre o esbulho e a expropriação de suas terras para a propriedade privada. Catástrofe cujos vestígios e sobrevivências o filme busca recolher, não sem questionar a própria presença nos encontros dos quais participa.

Constituído fortemente por cenas de contato, em *Corumbiara*, como observa Clarisse Alvarenga (2017), são os próprios termos da relação que estão em jogo, em uma aliança ainda por se construir ou por se recusar. Mas, ainda que testemunhe as tentativas de contato com os grupos isolados e que suas cenas se marquem por essa dimensão arriscada e imprevisível, *Corumbiara*, como filme-processo que é, constitui-se, ele também, por reencontros: a começar por aquele com o indigenista Marcelo Santos, mas também com os Akuntsu e os Canoê. Reencontros com os inimigos, como



o que vemos com Dr. Flausino, advogado dos fazendeiros que, sem se lembrar do encontro que teve com Carelli anos antes, “desenvolve seu pensamento” diante da câmera: depois de dizer que as únicas terras onde não há conflito “latifundiário, quer dizer, fundiário” são em Rondônia, o advogado cita o modelo americano: “os Estados Unidos, depois que ele matou todos os índios dele, acabou com todos os índios dele no Oeste, no Vale do Mississipi, ele virou o maior produtor de grãos” (30’57” a 31’05”).

Das equívocas e hesitantes cenas de contato ao afetuoso reencontro ao final de *Corumbiara*, insinua-se, nos gestos e nos rostos atravessados pela história, o liame das imagens a tocar o indecível, o “quase” que elas abrigam, entre sobrevivência e extinção. A flauta encontrada, ao início do filme, como vestígio da presença de indígenas na região, reaparece – outra flauta – ao final, agora sendo tocada por Konibu, enquanto as mulheres tecem uma rede. Junto ao som grave, algo melancólico, Vincent Carelli nos diz: “ao ver a flauta do Konibu, eu fico imaginando uma aldeia com vinte, trinta flautistas. Tenho saudades do que não será mais” (1h54’03” a 1h54’13”). No filme, a música, a dança de Konibu, a rede que as mulheres tecem aparecem como fios tênues, no limite de se apagarem, como aquele tição que o grupo carrega em suas caminhadas pela mata e que permite agora a fogueira que aquece a cena. Em luto pela morte da mãe, Tiramantu abraça afetosamente o filho que teve com Konibu, com quem mora recolhida em sua aldeia. “A estranheza áspera de sua expressão de então se foi”, diz Leandro Saraiva. “Em seu lugar um doce olhar maternal. Aquele momento de ternura vale como esperança, apesar de tudo, ou como rendição?” (2011, p. 195). A música que se segue, cantada por Purá, e que encerra o filme, é mais um fio que se liga às imagens nessa aposta no reencontro, a cada vez reafirmada e que, a cada vez, mostra-se sem garantia de que venha a acontecer. Mas, ao acontecer, o reencontro reabre o acontecido, em uma espécie de cinema sem fim, que não encerra sua tarefa de narrar<sup>6</sup>.

---

<sup>6</sup> Nesse ponto, é reveladora a conversa com Vincent Carelli no forumdoc.bh 2023, em 28 de novembro de 2023. Retornando à região de Corumbiara e reencontrando as pessoas do filme – aquelas que sobreviveram, já que sabemos da morte do “índio do buraco”, último indígena do povo Tanaru, em 27 de agosto de 2022 –, Carelli menciona a intenção de realizar uma série, que retome a história – ainda em aberto – dos extermínios na região do Igarapé Omerê, que se encontra no cruzamento de sete fazendas.





**Figuras 5 e 6:** Konibu, a flauta, Tiramantu e o filho.

**Fonte:** fotogramas do filme *Corumbiara*.

A *Corumbiara* cabe narrar o genocídio (assim como nos confrontar com a inabalável dignidade e capacidade de regeneração daqueles que sobrevivem) e para isso é preciso voltar e, mais uma vez, voltar à região para reencontrar os sobreviventes. *Martírio*, sabemos, responde a uma urgência: intervir no curso de outro genocídio, aquele que historicamente se abate sobre as vidas dos Guarani e Kaiowá no Mato Grosso do Sul. Em Carelli, a resposta é assim sustentar a aliança político-afetiva. Neste segundo filme da trilogia, permanece a hesitação própria aos momentos de emergência política, mas ela não impede, pelo contrário, ela impele o gesto obstinado. Como dizíamos, a história que *Martírio* nos conta é feita de desterramentos, de reencontros e de retomadas: trata-se, assim, “de rever companheiros de luta, buscar velhos aliados, reencontrar inesperadamente aqueles com quem se conversou há pouco, ou há muitos anos” (BRASIL, 2016, p. 147). Em sua urgência de intervenção no presente, entre narrar e intervir, *Martírio* pode ser visto, ele também, como um filme tecido de reencontros. Atendendo ao chamado de se aliar à luta dos Guarani e Kaiowá, como em outros de



seus filmes, Carelli encontra a sustentação de suas ações, no filme e para além do filme, em sua persistente trajetória de alianças, como se o reencontro, filmado na emergência do presente, se fiasse na rede de encontros anteriores. E ainda pelo compromisso de que esses encontros aconteçam no futuro, em uma aliança que se reafirma na medida do infundável da luta. Se, na bela citação de Jeanne Marie Gagnebin, testemunha “seria aquele que não vai embora, que consegue ouvir a narração insuportável do outro” (2006, p. 57)<sup>7</sup>, aqui, ela é também aquele que reafirma o compromisso de voltar. Carelli costuma dizer que “trabalhar com índio é aprender a sofrer derrotas” e assim, a cada derrota, a cada retorno, trata-se de aprender, com as pessoas com as quais reencontra, a “dar a volta por cima e voltar à carga” (BRASIL *et al.*, 2017, p. 235).

São muitos os reencontros em *Martírio*. Se, logo ao início do filme, a equipe encontra com José Benites e Emília Romero, em uma conversa mediada pelos companheiros Celso e Myriam Aoky, que este seja um reencontro, revela-se adiante, quando Carelli descobre uma imagem de Emília nos arquivos de 1994, ainda no momento de luta contra a invasão de fazendeiros no Jaguapiré. “Entre uma e outra imagem, a história de desterro e de retomada; a expressão, ao mesmo tempo firme e afetuosa: o que liga as imagens é a terra, na qual está enterrado o avô, onde nasceram e cresceram os filhos e onde Emília cultivava, orgulhosa, sua roça, ameaçada pelo despejo” (BRASIL, 2016, p. 148).

---

<sup>7</sup> Vale a íntegra da citação: “Testemunha também seria aquele que não vai embora, que consegue ouvir a narração insuportável do outro e que aceita que suas palavras levem adiante, como num revezamento, a história do outro: não por culpabilidade ou por compaixão, mas porque somente a transmissão simbólica, assumida apesar e por causa do sofrimento indizível, somente essa retomada reflexiva do passado pode nos ajudar a não repeti-lo infinitamente, mas a ousar esboçar uma outra história, a inventar o presente.”



**Figuras 7 e 8:** Emília Romero no Jaguapiré.

**Fonte:** fotogramas do filme *Martírio*.

Essas idas e vindas, dos encontros no passado (redescobertos nos arquivos) aos reencontros no presente, alinhavam uma aliança que, desde o início, apostou no valor das imagens (ainda que esse valor seja sem garantias no momento em que são feitas e se ateste, quem sabe, no futuro dos arquivos).

Neste documentário, os encontros (guardados nos arquivos) e os reencontros no presente tecem uma outra história, atravessada – rasgada – por aquela dos arquivos institucionais e midiáticos, a história do Estado Nacional. Contra os arquivos do Estado, o filme acompanha a palavra dos rezadores, das lideranças e das mulheres guarani e kaiowá – palavra poética, profética, guerreira: retorna às retomadas, refaz os percursos, recolhe os testemunhos, e reencontra os traços que religam as pessoas à terra, em um vínculo ético, espiritual e estético que não se define pela propriedade, nem pelas fronteiras. Aqui, como em outros filmes da trilogia, trata-se de assumir uma narrativa coletivizada da história, cuja montagem dos fragmentos, como conclui Leandro Saraiva, “se dá por um aprendizado progressivo do próprio filme, de entendimento do sentido profundo da resposta histórica dos Guarani-Kaiowá, a partir de sua visão profética”

(2020a).

A persistência da aposta na aliança com pessoas e grupos indígenas de tantos lugares e matizes – algo que confere o sentido de uma vida – é o que marca as cenas do reencontro em *Adeus, Capitão*. Ali, mais fortemente do que nos outros filmes da trilogia, a amizade de longa data – com Krôhôkrenhũm (o Capitão), com Madalena, sua esposa, e com os filhos, com quem Carelli compartilhou a juventude – parece mover e organizar as cenas e a narrativa.

Logo no início, Carelli retorna à aldeia para reencontrar Capitão recém-saído do hospital. Sorriso aberto, ele cumprimenta o amigo: “Rapaz, eu estava quase me lascando...” Olha a câmera que já está a filmar o reencontro: “você está durando mais ainda... como foi a viagem?” (40’00 a 41’15”). A conversa segue sob a sombra das árvores, até a chegada de Madalena e o abraço apertado: “que saudade de vocês.” “Voltou... tá chegando? Lembro de você, Vicente... nem abandonou” (42’55”a 43’17”)

O relance do olhar do personagem – a alegria genuína de rever o amigo simultânea à lembrança de que ele esteja sempre na companhia de uma câmera – nos diz tratar-se justamente de uma cena do reencontro: *cena*, porque mediada pela câmera e, de alguma maneira, organizada e endereçada a ela; e do *reencontro*, porque sensivelmente construída no afeto, na escuta cúmplice e na amizade de longa data que ali se reafirma. Cena que se conecta, portanto, a aspectos extrafílmicos, tendo em vista relações pessoais e sócio-históricas anteriores, assim como a mediação do cinema, parte dessas relações. A cena é então fragmento fílmico de uma rede de relações: ao mesmo tempo em que a abriga parcialmente, dando a ver seus traços, participa dela, sendo-lhe coextensiva, sem totalizá-la.



**Figuras 9 e 10:** Cena do reencontro.

Fonte: fotogramas do filme *Adeus, Capitão*.

Que os filmes se constituam por estas cenas de reencontro, afirmá-lo visa mais suas diferenças: no *Cabra* e nos filmes subsequentes, o reencontro se percebe, mais fortemente, no interior de um projeto fílmico, o filme a precipitá-lo, para se constituir por ele. Trata-se de produzir o reencontro, como algo intrínseco ao filme, para dele retirar consequências na montagem, constituída pela reflexão distanciada. Muitos anos depois, é no rastro do *Cabra*, agora tomado como arquivo, que o reencontro se dará, em *A família de Elizabeth*. Lá e aqui, o filme instaura, produz e, de certa maneira, circunscreve os reencontros. Sem deixar de ser cena, o reencontro será também matéria de montagem. De suas distâncias, a montagem retira a forma da história tal como por ele elaborada.

Ali, a cena do reencontro diz, como antecipamos, de uma tomada de palavra: a personagem que, em sua *auto-mise-en-scène*<sup>8</sup>, percebe no cinema um espaço de aliança, de expressão de sua luta política. É por isso que, já em *Cabra marcado para morrer* e depois em *A família de Elizabeth Teixeira*, a cena do reencontro guarda

<sup>8</sup> Cf. COMOLLI, Jean-Louis. **Carta de Marselha sobre a auto-mise-en-scène**. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2008.



fortemente algo daquela cena do encontro, traço da obra de Coutinho, por meio da qual os personagens são surpreendidos no ato de elaboração de si e de suas trajetórias. Reencontrar, nestes filmes, é, de alguma maneira, mostrar que aquilo que a história interrompeu e dispersou pode, quem sabe, guardar um fio de continuidade a ser reatado, retomado. Mas é também se surpreender com a força das vidas singulares em seu movimento de errância e dispersão, movimento que, de algum modo, as forjou.

Talvez possamos dizer, nesse ponto, que, se em Coutinho o filme precipita os reencontros, para se constituir por eles, em Carelli a filmagem participa dos reencontros para mais tarde, quem sabe, resultar em filme. No *Cabra*, o filme se torna processo, este que será retomado, anos mais tarde, em filmes posteriores. Não à toa, o documentário se dedica também a contar a própria “aventura”: “Assim procedendo, o diretor situa o alcance de sua representação de mundo – reescrever a história não implica rejeitar a exposição da perspectiva, o caráter circunstancial e mesmo subjetivo (no caso de *Cabra*) do enunciado” (MESQUITA, 2016, p. 59). Na trilogia, em via oposta, os processos se tornam filmes. Os reencontros acontecem antes e para além de um projeto fílmico. Que a câmera esteja junto, os propósitos que a guiam não se restringem a uma obra acabada: a produção de evidências para intervir no curso de uma luta, os registros do cotidiano de uma aldeia, uma incursão pela mata, a constituição de arquivos para salvaguardar a memória pessoal ou coletiva. Movidas pela militância, as relações surgem antes. E, se estas se dão na companhia da câmera, o resultado é, antes de tudo, a incansável produção de um extenso acervo, que guarda importantes fragmentos da vida de inúmeros povos e que, aliado à empreitada de formação do Vídeo nas Aldeias (VnA), vem sendo produzido também pelos próprios indígenas. Não à toa, aqui, o reencontro nasce, muitas vezes, do propósito da devolução das imagens, como, no caso de *Adeus, Capitão*, à família de Krôhôkrenhũm.

Sem deixar de se dar como tomada de palavra – especialmente, em *Martírio*, quando a fala dos rezadores emerge como fala guerreira –, na trilogia, ela é parte da conversação com um aliado (em alguns casos, tornado amigo), que compartilhou com as pessoas filmadas momentos de uma história de lutas e de derrotas. Aliado que foi, voltou (em *Adeus, Capitão*, diversas vezes) e cuja partida traz a sugestão de um novo retorno. Assim, o reencontro se dá menos na emergência do encontro, do que sob o modo da continuidade de uma relação, a conversa ganhando o tom da rememoração, da reafirmação de uma aliança ou de uma amizade, de onde Carelli retira o substrato para a história que decide narrar. Que sejam tantas as alianças e as amizades com os indígenas faz dessa narrativa da história um tecido de trajetórias pessoais (de famílias ou de pequenos grupos), atravessados que são pela história nacional que não faz senão assediá-las, violentá-las e dispersá-las. Lembremos do tocante reencontro com o

rezador Ambrósio, em Puelito Kue, local de onde foi expulso em 1950 e para onde manifestava o desejo de regressar quando exilado na reserva de Sassoró. Narrada no filme sem assombro, a trajetória de vida do rezador carrega a história coletiva de um povo, cuja errância (muitas vezes, desterro, exílio) não desfaz a estreita ligação com a terra de origem. Ou ainda do reencontro trágico com Damiana, em que, por meio de imagens sombrias, que pouco nos dão a ver, sabemos do atropelamento em Apyka'i, acampamento da cacique, o segundo em um mês.

### **Pensar a imagem: diferenças de classe, diferenças de mundos**

Tanto em *Cabra*, quanto na trilogia, a cena do reencontro é reflexiva. Em Coutinho, a processual reaproximação do diretor ao universo de personagens de seu filme inacabado não se faz sem se articular a procedimentos reflexivos. A dialogia se realiza em relação dialética com a reflexividade crítica: “Trata-se de uma tentativa de diálogo que encontra seus limites na distância que a mediação – da linguagem, da classe, e da própria história – impõe” (BRASIL, 2013, p. 582). Entre outras estratégias, em *Cabra*, o antecampo se expõe em cena, coerente com uma ética anti-ilusionista que coloca “os dados da representação ao alcance do olhar” (XAVIER, 2010, p.75). Como bem lembra Jean-Claude Bernardet (2003), na contramão de uma autoria que existe, mas na maioria das vezes oculta, como veículo transparente da realidade, em *Cabra*, o autor se explicita como mediador dividido entre o real e o espetáculo. Em conhecida cena, comentada pelo próprio Bernardet, João Mariano (aquele que assumira o papel de João Pedro no primeiro *Cabra*, de 1964) revela seu distanciamento em relação ao movimento dos trabalhadores, com o qual chegou a simpatizar à época. “É algo tão violento, vai tanto contra o processo do filme, que até o próprio espetáculo parece estremecer” (BERNARDET, 2003, p. 230). Em cena, Coutinho interrompe o entrevistado ante o problema técnico com o som. Retomada a entrevista, João Mariano não consegue “reatar” seu discurso, se detendo em denso silêncio. Como já apontamos em outro texto (BRASIL, 2013), a dialogia da entrevista será assim fraturada por duas emergências: de um lado, a linguagem, exposta em seu nível material mais elementar, o equipamento, a técnica, o vento. A linguagem é também interrompida, dificultada pela história que, traumática, com dificuldade, será elaborada pelo personagem em cena. A reflexividade crítica, em *Cabra*, volta-se ao cinema – técnica, cena, representação – para expor, por dentro, os mecanismos de sua construção.



Figuras 11, 12 e 13: A interrupção da entrevista.

Fonte: fotogramas do filme *Cabra marcado para morrer*.

Na trilogia, a reflexividade, nos parece, tem endereço distinto, elaborando-se, principalmente, por meio da narração em voz *over* ou mesmo em conversas do diretor em cena. Quando o diretor deixa o antecampo do filme para aparecer em cena, ele compartilha suas indagações com os interlocutores. Traço do cinema de Carelli, sua trajetória e sua presença se inscrevem nos filmes, havendo inegável e inevitavelmente algo de autobiográfico na trilogia. Mas essa dimensão autobiográfica não ganha centralidade<sup>9</sup>, e o posicionamento do diretor contribui para a produção de breves, mas incisivas inquietações no fluxo da narrativa.

Como em *Corumbiara*, quando Carelli comenta a perturbadora tentativa de contato com o “índio do buraco”: “durante seis horas, a gente cercou esse índio sem que ele dissesse uma palavra, um grito, nada. Ele só tentou me flechar por causa da câmera. (...) Por ironia da história, é a câmera que fez ele existir perante a justiça” (1h36’58” a 1h37’2”). Na sequência, o diretor manifesta a Marcelo Santos “seu incômodo profundo”

<sup>9</sup> Para Fábio Menezes, a dimensão autobiográfica se dá nas frestas. O traço autobiográfico “está lá, discretamente entrelaçado à narrativa, pontuando a passagem do tempo – penso, por exemplo, nos momentos em que ele faz comentários breves como o que menciona a morte de Virgínia em *Corumbiara* ou o que diz de suas ‘temporadas na adolescência’ com os Xikrin, em *Adeus, Capitão*. Em ambos os casos, vivências de profunda importância para ele que se tornam pequenos detalhes da narrativa” (2003, p. 97). A dissertação de Fábio Menezes é uma relevante contribuição ao pensamento sobre a trilogia, sendo o autor também integrante da equipe do Vídeo nas Aldeias e tendo participado, nas etapas finais, do processo de criação de *Adeus, Capitão*.



com aquele momento de filmagem e conta o pesadelo que teve, remetendo-se aos antigos seriados de televisão, nos quais, em meio a safaris na África, atirava-se no leão para anestesiá-lo e proceder o tratamento. “Eu tinha tido um pesadelo fazendo isso com ele” (1h38’22” a 1h38’27”).



**Figuras 14 e 15:** .

**Fonte:** fotogramas do filme .

Em *Martírio*, o comentário reflexivo da narração se alia à repetição das imagens na montagem: os registros da reunião de lideranças Guarani e Kaiowá são mostrados sem legenda – tendo sido filmados, como tantos outros registros feitos por Carelli, “às surdas” – para serem retomados com a tradução mais adiante no filme. A retomada do registro da conversa, em *Martírio*, constata a acuidade da análise histórica feita pelas lideranças indígenas, produzindo simultaneamente um inventivo gesto



reflexivo. Reitera-se a busca do filme para justificá-la: encontrar a palavra dos Guarani e Kaiowá, reconhecer o que ela porta de lucidez e o que produz também, em nós, de opacidade. Algo que, de algum modo, se explicita na narração. Ali, diríamos na sugestão de Leandro Saraiva (2020), o filme explicita seu lugar de aprendizado, explicita-se como lugar de aprendizado.



**Figuras 16 e 17:** A repetição da cena.

**Fonte:** fotogramas do filme *Martírio*.

*Adeus, Capitão* se dedica ao *tornar-se imagem* deste importante e controverso personagem da história do povo Gavião. Afinal, Capitão faz parte de uma geração “transformada em imagem<sup>10</sup>”, antes, à sua revelia, depois, por seu arbítrio e participação.

<sup>10</sup> É deliberada a referência ao filme “Já me transformei em imagem”, de Zezinho Yube (2008, cor, 31’), este que é uma reflexão sobre a história de um grupo Huni Kuin, mas também sobre a relação dessa história com as imagens.



Como em outros filmes da trilogia, aqui também, ainda que de forma distribuída ao longo do documentário, encontramos o questionamento em torno da tarefa do cinema, ao menos aquela que o Vídeo nas Aldeias encampa. Tal como em *Corumbiara*, voltamos às imagens de *Festa da Moça*<sup>11</sup>, filme fundador do longo trabalho do VnA, que tem na devolução das imagens (e naquilo que essa devolução pode acionar) um de seus princípios. A experiência entre os Nambiquara que, ao se verem nos registros feitos e logo exibidos para a comunidade, resolvem “requalificar a própria imagem” e retomar o ritual de furação, há muito abandonado, repercute em outros grupos, entre eles, os Gavião. Diante da imagem, ao se verem na defasagem de si mesmos, constataam a defasagem da história (como ruptura, como possibilidade de retomada).

Se, na trilogia, as passagens “reflexivas” são conduzidas pelo próprio diretor por meio de conversas ou da narração em voz *over*, em *Adeus, Capitão*, vemos o próprio protagonista a elaborar sua presença nas imagens, assim como sobre a presença das imagens em sua trajetória. Isso nos permite lançar um outro olhar para a reflexividade na trilogia como um todo: trata-se, afinal, de mostrar como os indígenas são, de um modo ou de outro, conscientes de sua relação com as imagens. Essa consciência se demonstra, seja pela ponta da flecha em recusa à presença da câmera, seja como projeto deliberado de uma liderança que se transforma em imagem de modo a salvaguardar a memória de seu povo.



**Figura 18:** Capitão e as imagens.

**Fonte:** fotogramas do filme *Adeus, Capitão*.

<sup>11</sup> *Festa da moça* (Vincent Carelli, Brasil, 1987, cor, 18min.). Em comentário já citado neste texto, no *forumdoc.bh* 2023, Carelli manifesta o propósito de “refazer” o filme *Festa da moça*, algo que surge quando de seu retorno às aldeias onde as imagens surgiram e circularam.



Na trilogia, está em questão assim o cinema como mediação, novamente como parte de relações que ultrapassam o projeto deste ou daquele filme, relações das quais participa parcialmente. Diferentemente do gesto de Coutinho em *Cabra*, no qual se indaga e se fende a escritura fílmica, dando a ver os meandros da construção cinematográfica (a linguagem se debatendo entre dialogia e reflexividade), aqui se indaga a mediação das imagens técnicas, em meio a uma história de colonização, da qual são parte, mas também instrumento de enfrentamento.

A natureza e mesmo a materialidade da reflexividade em jogo dizem respeito ao cinema, às imagens e à representação, sendo indissociáveis das assimetrias que constituem o ato de filmar. Se Coutinho produz seu filme no interior de diferenças de classe, a reflexividade do *Cabra* vem acusar a linguagem cinematográfica como implicada nessas diferenças, implicando nelas também o diretor. Sob essa hipótese, na tradição que se indaga sobre o papel do cineasta/intelectual no âmbito das lutas dos trabalhadores, a pergunta então seria: como elaborar a história dos trabalhadores rurais do Nordeste, em um trabalho compartilhado com esses trabalhadores, sem negligenciar a separação? A resposta do *Cabra* consistiria em confrontar outrora e agora (antes e depois do Golpe) de modo a acusar as próprias transformações dos atores políticos e seus modos de organização, incluído aí o diretor; e, novamente, insistir na dialética entre dialogia (a feitura de uma ficção compartilhada, o testemunho, a conversa em torno dos arquivos) e reflexividade (a diferença, a separação, as lacunas e os limites que marcam a prática e o discurso documentário).

Em sua trilogia, Carelli se implica menos em diferenças de classe do que de mundos, em relações interétnicas e interculturais. A reflexividade, nesse caso, se endereça a essas diferenças, as imagens técnicas como parte de processos históricos e persistentes de colonização. Carelli encampa, nesse âmbito, um projeto contracolonial, mas, sendo ele um aliado não-indígena, não deixa também de se indagar sobre as diferenças e separações em jogo na mediação entre mundos. Diferentemente, a pergunta seria: como narrar a história de povos indígenas submetidos a processos de violência e extermínio, a partir de arquivos nascidos da aliança com esses povos, sem negligenciar, aqui também, a separação? A resposta da trilogia consiste em sustentar as alianças (a produção compartilhada e a devolução dos arquivos, o testemunho, a conversa em torno destes arquivos), sem deixar de narrar as dificuldades dessas alianças – que, por outro lado, em nenhum momento, em suas contradições, eximem o diretor de se arriscar nelas, lançando-se em seu interior. Trata-se ainda de mostrar que, transitando entre mundos tão distintos, para além das diferenças étnicas, há pessoas



entre as quais se cultivam relações de amizade.

### Reencontrar as imagens: o trapeiro e o narrador

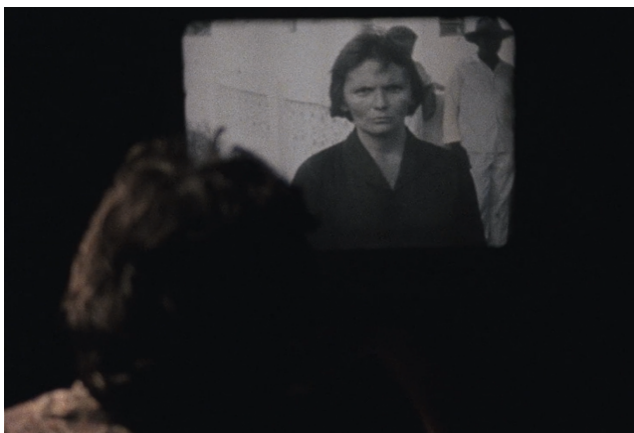
Se há a cena do reencontro – os reencontros das pessoas em cena –, há também, nestes filmes-processo, o reencontro *com* as imagens e *por meio* das imagens. Vinculadas, mas não restritas a seu valor de documento, as imagens de arquivo são mostradas e devolvidas às pessoas, produzindo efeitos variáveis de filme a filme. De todo modo, essa exibição das imagens às pessoas em cena possui duplo efeito: primeiro, fazer reencontrar o passado com o presente, de modo a instigar uma mútua incidência; visar o passado com os olhos do presente e pensar o presente a partir do reencontro, na imagem, com experiências anteriores. E, como segundo efeito, produzir na história uma espécie de dobra – a dobra da imagem (fotográfica, cinematográfica, fílmica), que se devolve à realidade, sob o modo de uma defasagem, o que pode incidir em seu curso, demandando novos retornos e novas elaborações.

Se voltarmos à proposição de Bernardet (2013), a comparação entre o *Cabra* e a trilogia deve levar em conta o sentido do *fragmento*, tal como ele se expõe em cena, filme a filme. Em *Cabra*, como vimos, a ficção, tornada arquivo, é projetada àqueles que dela participaram, reabitando o espaço documentário (o presente que não deixa de ser, de algum modo, instaurado pelo filme). As imagens documentárias, por sua vez, aquelas que iniciam o *Cabra*, além de nos fazer adentrar a “aventura” do próprio filme, abrem os caminhos para os reencontros que ele irá abrigar e, mais do que abrigar, produzir. Especialmente, o retrato de Elizabeth Teixeira servirá de guia para os reencontros no filme. O mesmo pode ser dito sobre as fotografias de cena recuperadas pelo diretor e mostradas a ela no momento do reencontro em seu exílio em São Rafael. E se o *Cabra* pode tomar como arquivos, sem distinção, tanto as imagens da ficção (seja aquelas do filme, seja aquelas da fotografia), quanto os registros documentais, não é porque diminua seu valor de documento, mas porque confere ao documento o lugar de uma experiência compartilhada. As imagens, como fragmento, são assim documentos, cuja evidência têm valor na elaboração compartilhada que sua produção e devolução possibilitam.

Um primeiro sentido das imagens fotográficas e cinematográficas de arquivo do *Cabra* é convidar e provocar os personagens a adentrar o filme, tomado como espaço de expressão e pensamento sensível por meio da cena, “palco provisório” (MESQUITA, 2014, p. 220). Diante das fotografias do primeiro *Cabra*, quando da chegada inesperada da equipe ao lugar onde se encontrava refugiada, Elizabeth Teixeira exhibe a mesma



expressão firme, séria – o mesmo “brio” – que vemos naquele retrato filmado do início do filme. Expressão que liga, assim, a jovem militante à professora no exílio. Ela abre um leve sorriso e pergunta: “Como conseguiu isso?” (24’37” a 24’39”). As fotos são, desse modo, abertura de uma conversa, ainda desconfiada, sob a presença intimidatória do filho que, diante de uma das fotografias de cena com João Pedro, dirá: “todos os regimes são iguais” (27’48” a 27’50”). Junto à fala de Abraão, a câmera se desloca então para o entorno da cena, a desvelar outras pessoas presentes (crianças, jovens e idosos). Elas circulam as fotografias, de mão em mão, para observá-las com interesse e surpresa. Em *Cabra*, o gesto de alguns a se distanciar da trajetória de luta política se confronta com a persistência do filme em reativar e reavivar a história, para que ela seja, novamente e não sem dificuldade, retomada e elaborada. “Nenhum [regime] presta para o pobre”, diz então Abraão. “Nenhum”, reafirma uma Elizabeth constrangida (28’46” a 28’49”). Ao que o filme responde, na montagem, com a projeção das imagens documentárias e ficcionais do primeiro *Cabra*, algo que permitirá mostrar as descontinuidades e continuidades entre um momento e outro, adentrando uma elaboração que, junto a Elizabeth Teixeira e aos outros trabalhadores rurais, virá contradizer as tentativas de generalização, como a de Abraão. Na exibição, no pequeno cômodo povoado de parentes e vizinhos, a jovem Elizabeth do passado parece olhar para aquela Elizabeth, mais velha, a rir e se divertir com as lembranças, a primeira a rejuvenescer a segunda, e a segunda a reafirmar a opção de luta da primeira (algo que se confirmará em seu testemunho quando do segundo reencontro).



**Figuras 19 e 20:** Elizabeth diante da própria imagem.

**Fonte:** fotogramas do filme *Cabra marcado para morrer*.

Em *Cabra*, o fragmento retorna para expor a descontinuidade e para, a partir de uma elaboração que tem no sensível das imagens (a cena, os arquivos, a montagem) seu espaço prioritário, propor os liames possíveis de continuidade, em uma história reaberta. A projeção das imagens do filme ficcional aos trabalhadores de Galileia, acompanhada da narração descritiva e de breves conversas com eles, mostra-nos, antes, um corte: aquele que interrompe a experiência de organização dos trabalhadores e leva as vidas a se dispersarem e se redefinirem, algumas delas distanciando-se da luta coletiva. A montagem do início de *Cabra* procura reatar, em um espaço fílmico, deliberadamente construído para que a história possa ser coletivamente reaberta, os gestos e falas dos personagens no filme interrompido e seus gestos e falas quando do



reencontro, no presente. Essa continuidade sensível não oblitera o corte, a dificuldade de que algo de um período a outro prossiga. O filme expõe a dialética e parece reafirmar, novamente, por meio dos reencontros, que sua elaboração é coletiva, dadas as condições históricas colocadas. Retomar junto aos personagens o filme interrompido sugere ali, talvez pedagogicamente, uma concepção de história, que se constrói, material e sensivelmente, junto aos trabalhadores rurais.

Sabemos como a devolução das imagens é princípio fundante a mover a trajetória de Vincent Carelli, seja em seus documentários, seja, mais amplamente, na produção do Vídeo nas Aldeias. Se, já nos primeiros filmes – *Festa da Moça* (1987), *O Espírito da TV* (1990) e *Arca dos Zoé* (1993) –, essa devolução estava presente como estratégia central, mais recentemente – e na trilogia isso aparece de modos distintos –, devolver as imagens aos grupos junto aos quais elas foram feitas, nos filmes e para além deles, no trabalho do VnA se tornou uma prática urgente, necessária, prioritária. O que se coloca com uma reivindicação obstinada aparece pontualmente nos filmes da trilogia. A cena de devolução das imagens é, assim, fragmento de um arquipélago mais amplo, que se produz fora dos filmes, junto aos arquivos, em um longo projeto de feitura compartilhada de imagens que devem ser, por princípio, devolvidas.

Em *Corumbiara*, as imagens não são devolvidas em cena às pessoas indígenas junto às quais foram feitas, mas participam, por exemplo, de um trabalho de tradução, quando mostradas em um computador a Manuel e D. Vicença, que falam uma língua próxima a dos Akunsu. Em *Martírio*, as imagens são exibidas, de início, à comunidade do Jaguapiré, que se depara com registros, da mídia e do próprio Carelli, nos momentos iniciais das retomadas, nos anos 1980 e 1990. Nesse filme, a devolução das imagens mobiliza grupos mais amplos, criando, por assim dizer, breves assembleias (estas que parecem replicar, em escala menor, a forma das *aty guasu*, organização política dos Guarani e Kaiowá). Mas será em *Adeus, Capitão* que essa devolução se torna estruturante, já que o filme é, ao mesmo tempo, uma despedida do amigo; um relato, por meio dos arquivos, de sua trajetória; e também a concretização de um projeto com as imagens, junto às imagens, algo encampado pelo próprio Krôhökrenhüm. Este projeto se realiza, afinal, pela devolução dos arquivos. Assim, para além das sequências pontuais, devolver as imagens constitui o propósito mesmo de *Adeus, Capitão*, nos fazendo pensar no filme como uma grande homenagem-devolução, resultado de uma longa parceria na produção de um acervo que visa salvaguardar os cantos e rituais dos Gavião.

Logo na abertura de *Adeus, Capitão*, depois do *travelling* pela cidade de Marabá, acompanhado de *Quem eu quero, não me quer*, música de Raul Sampaio, Carelli adentra a aldeia e avista Madalena, que espera a chegada do amigo em seu





retorno, dois anos após a morte de Krôhôkrenhũm, com quem Carelli cultivava o projeto de “difundir os registros do seu legado para as futuras gerações”. Como diante de um álbum de família, Madalena vai, aos poucos, identificando e nomeando as pessoas nos registros feitos por Frei José Caron e por José Medeiros, para a revista *O Cruzeiro*, em 1951. Juntam-se aos dois Coiquira, irmã do Capitão, e Jojoré. Nas fotos, Coiquira, criança, vestida de Rainha da Castanha na festa em Marabá. Sabendo da epidemia pós-contato que assolava a aldeia do Igarapé Praiaalto, a esposa do prefeito de Itupiranga buscou as crianças para tratamento na cidade. Muitas delas não foram devolvidas quando curadas, algumas levadas para Marabá. “Toda vez que planejavam me buscar, sempre tinha alguém que me escondia. E realmente foi minha salvação, hoje eu tô aqui. Talvez, se eu tivesse voltado, eu não estava aqui”, conta Jojoré (15’33” a 15’46”).

A cena, no início de *Adeus, Capitão*, cifra o sentido destes reencontros mediados pelas imagens. Movidos pela devolução de imagens feitas por outrem, sobreviventes do contato buscam reconstruir a narrativa da dispersão “pós-hecatombe” (na definição de Carelli), “tentam juntar fragmentos de suas histórias de vida” (14’02”). A foto feita em 1964 mostra os sobreviventes do contato, Madalena, Krôhôkrenhũm e os jovens órfãos, conhecidos como “meninos do Capitão”, alguns deles tendo se tornado amigos de juventude de Carelli.

Para que a imagem fosse feita era preciso, por iniciativa do fotógrafo indigenista, reunir aqueles que se dispersaram. Algo que, no presente, *Adeus, Capitão* busca também fazer, a seu modo: reunir fragmentos de uma história de dispersão e de exílio na própria terra. Os nomes ditos e escritos sobre a imagem, em português e em língua timbira, sugerem, na inscrição mesma, os dois mundos que a história faz encontrar. Gesto de nomear e guardar, a inscrição porta, em seu interior, a violência mesma do “encontro”.



**Figura 21:** A inscrição de dois mundos na fotografia.

**Fonte:** fotogramas do filme *Adeus, Capitão*.

A conversa em torno das fotografias prossegue com Pedro, que logo se depara com a imagem da mãe e do pai, antigo cacique, sobre cuja morte ele não sabe ao certo. Na imagem precária, quase a se desfazer, eles parecem vindos de um sonho, como se nos indagassem de outro tempo, de um mundo outro. Mas, aqui, o que a fotografia testemunha é não apenas os ancestrais Gavião, mas a entrada de um mundo no outro, o atravessamento entre mundos que a história provocou; atravessamento já, naquele momento, mediado pelas imagens técnicas.



**Figura 22:** Como vindos de um sonho.

**Fonte:** fotogramas do filme *Adeus, Capitão*.

Assim, ao mesmo tempo em que permite aos personagens rememorar e reconstruir a própria história – como no *Cabra*, a imagem é um espaço provisório de reencontro e reunião –, o filme se faz como lugar de tradução – de uma história, de um modo de vida, de uma série de encontros traumáticos vividos pelo povo Gavião – a um público não indígena. Transitando entre os dois mundos, vindo do mundo dos brancos e tendo participado, como amigo de longa data, ainda que parcialmente, da história dos Gavião e tendo constituído junto a eles um extenso arquivo de imagens, Carelli se mostra como habilitado tradutor. Aqui, a tradução se baseia, antes de tudo, na partilha e na escuta daqueles com quem se alia. Baseia-se também na participação do tradutor no âmbito da história que ele traduz.

No *Cabra*, em resumo, mostrar imagens em cena é uma forma de provocar as pessoas a adentrar o filme como espaço compartilhado de pensamento e elaboração; ali, a relação das imagens exibidas às pessoas reencontradas no presente da filmagem permitem um trabalho de rememoração e transmissão, de modo a “fazer com que algo do projeto político pré-64 sobreviva e volte a animar o presente” (MESQUITA, 2016, p. 63). Esse é um jogo dialético entre interrupção e retomada, as diferenças entre outrora e agora sendo “trabalhadas sob a forma de associações e contrastes visuais, a história não apenas como motivo dos testemunhos, mas inscrita na matéria fílmica que a montagem organiza” (*Ibid.*).

Na trilogia de Vincent Carelli, por sua vez, a devolução das imagens em cena convoca as personagens para um trabalho de *tradução*: se ali a história se constitui pelo



atravessamento traumático de dois mundos (uma “guerra ontológica”, diria Mauro de Almeida<sup>12</sup>), narrá-la é um processo que se faz na passagem entre eles. Assim, seja em dimensão pessoal, familiar, seja em dimensão mais amplamente histórica, ver uma fotografia, por exemplo, para descrever os eventos e nomear as pessoas que deles participaram, faz-se sempre como tradução e, portanto, mediação entre mundos distantes, incomensuráveis, mas que coube à história fazer atravessar: se nestes filmes-processo a imagem é *vestígio* (fragmento que, portando traços do passado, exige um trabalho que se destina ao futuro), em *Cabra*, o vestígio é fio, liame; na trilogia, talvez ele seja, mais propriamente, enigma. Tantas vezes filmadas às surdas, como gosta de dizer Vincent Carelli, as imagens demandam um trabalho de tradução, que não se faz sem a presença e a partilha daqueles que sabem a “língua” (língua e tradução definidas aqui, logicamente, em seu sentido amplo).

### Dentro e fora da “nação”

Em comparação com aquele da trilogia, o material de *Cabra marcado para morrer* é, talvez, menos heterogêneo. Produzidos entre 1962 e 1982, as imagens e documentos de que se vale o filme, boa parte feita no interior do próprio projeto, circunscrita ao próprio acervo, são restos de uma experiência interrompida, de vidas mergulhadas na clandestinidade, e sua materialidade é aquela da lacuna. Ali, lembremos de Didi-Huberman, o vestígio é “um operador visual de desaparecimento” (1990, p. 178).<sup>13</sup> Mais uma vez, o projeto – o *Cabra* e os documentários posteriores – circunscreve, de algum modo, a tarefa da montagem, que habita esse trabalho da desaparecimento, movendo-se pela dialética entre a lacuna e o que resta, entre interrupção e retomada; mas também entre a tentativa de reunir o que se dispersou e, ao mesmo tempo, preservar a força singular dos fragmentos. A foto da família em luto pelo assassinato de João Pedro, feita pelo fotógrafo do *Jornal do Brasil* em 1962, se desdobra em entrevistas com filhas e filhos de Elizabeth Teixeira que, ao guardar pouca memória dos pais e da família reunida, só fazem “constatar o hiato” de que é feito o *Cabra*. Hiato que se distende e se redobra, o *Cabra* tornado arquivo, em *A família de Elizabeth Teixeira*. Quanto mais o hiato se distende, mais o fragmento – cada vida dispersada – ganha autonomia, e o reencontro se torna novo encontro. Nesse sentido, concordamos com Mateus Araújo quando situa o *Cabra* como um filme de transição, “entre a voz documentante e a voz documentada:

---

<sup>12</sup> ALMEIDA, 2021.

<sup>13</sup> Tradução nossa. No original: “Un operateur visuel de disparition.”



os narradores Coutinho (mais subjetivo), Ferreira Gullar (mais objetivo) e Tite de Lemos (lendo ironicamente notícia de jornal da época num único trecho) ainda falam muito, embora também ouçam bastante os inúmeros depoentes (...)” (2013, p. 440). Realizado anos depois, *A família de Elizabeth Teixeira* já participa de uma fase posterior da produção de Coutinho, em filmes construídos na “escuta da palavra alheia”, em um trabalho de “singularização dos personagens” (*Ibid.*).

Diferentemente dos filmes da trilogia, *Cabra não faz*, exatamente, retrospecto. Neste e nos filmes posteriores que a ele se vinculam, Coutinho talvez seja *trapeiro*, que não deixa de ser narrador, ele esboça “uma narração nas ruínas da narrativa” (GAGNEBIN, 2006, p. 53). Busca resíduos, restos e vestígios para montá-los, em um trabalho de elaboração que consiste em, apesar de tudo, recolher e repetir; expor os fragmentos – corte e singularidade – e os liames que permitiriam ao filme reuni-los.

Os filmes da trilogia chegam depois. Eles prolongam e prosseguem o trabalho da militância para organizá-lo em outro registro, com outro endereço. Se, no momento de feitura das imagens, não há exatamente filme, mas um propósito de engajamento muito concreto e estratégico a guiá-las, o documentário virá para traduzir, organizar e narrar. Mesmo *Martirio*, filme marcado pela urgência, intervém ao narrar, narra ao intervir. Também na trilogia, em outros termos, podemos dizer de um trabalho com os vestígios, operadores visuais de desaparecimentos. Mas, novamente, se no *Cabra* a lacuna é aquela do exílio e da clandestinidade, na trilogia, ela diz da invisibilidade e do apagamento daqueles que não cabem no conceito ocidental de humanidade, menos ainda em um projeto de nação. No *Cabra*, os vestígios serão retomados como restos, sobrevivências de uma interrupção, aquela produzida pelo Golpe. Para os povos indígenas, o Golpe e a Ditadura Militar aparecem menos como interrupção que se abate sobre processos de organização política, do que como acirramento de um projeto de país que se constitui, sistematicamente, sobre o desaparecimento dos indígenas. Assim, os vestígios são, ao mesmo tempo, evidências deste extermínio e registros das formas de vida que persistem, reexistem, como se diz, a despeito das forças que trabalham pelo seu desaparecimento. Eles guardam essas experiências (cosmológicas, políticas, subjetivas) não apenas como evidências, mas como enigmas. São fragmentos enigmáticos da história dos povos indígenas – na verdade, histórias, no plural, atravessadas pela violência. Traduzir e narrar será assim um modo de lidar com esse enigma. Por isso, é preciso voltar e novamente voltar: a cada volta, o enigma vai-se decifrando, mas a cada volta, com as imagens, ele também vai se mostrando opaco, inesgotável, em um cinema, como dizíamos, sem fim.

No *Cabra*, a montagem dialética se faz no entrelaçamento entre os vestígios e a escuta da palavra daqueles que participaram, de algum modo, da produção desses



vestígios e que habitam seus hiatos. Na trilogia, cujos filmes são também resultado de um longo trabalho de escuta da palavra dos indígenas, a montagem narra, traduz, faz retrospecto, confronta os arquivos da mídia e das instituições. Se Coutinho é um pouco trapeiro, Carelli, testemunha de inúmeras histórias vividas pelos povos indígenas, talvez seja narrador. Apesar de tudo, ele insiste na possibilidade de intercambiar experiências. Mas é importante que, junto às imagens e no interior das imagens, a palavra se mantenha ainda, em parte, opaca, pois é essa opacidade que poderá, um dia, quem sabe, alargar o conceito restrito e avaro de humanidade, tal como forjado pela modernidade ocidental.

Pouco depois de Eduardo Coutinho terminar *Cabra marcado para morrer*, Vincent Carelli inicia seu projeto de filmar e devolver as imagens aos grupos indígenas. *Cabra* é feito em película (16 mm expandido para 35 mm), diferentemente dos filmes posteriores de Coutinho, inclusive *A Família de Elizabeth Teixeira*, quando ele assume o vídeo como o formato de um cinema que se queira popular. Afinado com a emergência da produção de vídeo popular<sup>14</sup>, Vincent Carelli trabalha, desde o início, com esta tecnologia, em seus variados formatos e desdobramentos com o digital. Esse arquivo, iniciado nos anos 1980 e que perdura em um trabalho persistente até os dias de hoje, montado em confronto aos arquivos institucionais (da mídia, do Estado, das empresas), explica a extrema heterogeneidade do material mobilizado nos filmes da trilogia.

Vistas juntas, as obras de Eduardo Coutinho e de Vincent Carelli, não apenas os filmes aqui abordados, compõem um cinema popular, um cinema não de um povo, mas de povos<sup>15</sup> que se situam dentro e fora do projeto de nação brasileira (forjado por desterrados, exílios, exclusões, inclusões forçadas, extermínios). Um cinema de valor inestimável, no qual não cessa de pulsar, ao fundo, a questão da terra.

Se o *Cabra* se dedica à luta dos trabalhadores rurais – luta interrompida, mas, com todo vigor, retomada, haja vista o protagonismo do MST e de movimentos afins na organização política da esquerda –, a trilogia dá a ver a luta, historicamente organizada, dos povos indígenas, em seus enfrentamentos contra o Estado, contra o esbulho das terras originárias – este que anda junto com processos de etnocídio e genocídio. Há, assim, uma espécie de complementariedade histórica nesses projetos de cinema popular ligados à terra. Vistos juntos, aos olhos de hoje, estes projetos alargam a compreensão que podemos ter de “popular” e das alianças possíveis por meio do cinema.

---

<sup>14</sup> Cf. BELISÁRIO, 2022.

<sup>15</sup> E aqui, novamente, meu argumento talvez se encontre com aquele de Leandro Saraiva em *Cineastas e imagens dos povos*. Enfatizando o plural do título, ele conclui pela “construção de uma outra possibilidade de nação a partir da multiplicação dos povos e, talvez, a partir da multiplicação dos cinemas” (2020b, 1h19’22’ a 1h’19’29’’).



## Referências

A FAMÍLIA de Elizabeth Teixeira. Direção: Eduardo Coutinho. Brasil, 2014. (65min), color, digital.

ADEUS, CAPITÃO. Direção: Vincent Carelli e Tatiana Almeida. Brasil, 2022. (178 min), color.

ALMEIDA, Mauro. **Caipora e outros conflitos ontológicos**. São Paulo: Ubu Editora, 2021.

ALVARENGA, Clarisse. **Da cena do contato ao inacabamento da história** (Os últimos isolados, Corumbiara e Os Arara. Salvador: Edufba, 2017.

ALVARENGA, Clarisse; BELISÁRIO, Bernard. O cinema-processo de Vincent Carelli em *Corumbiara*. In: VEIGA, R.; MAIA, C.; GUIMARÃES, V. **Limiar e partilha**: uma experiência com filmes brasileiros. Belo Horizonte: Selo do PPGCOM/UFMG, 2015. p.72-98.

BELISÁRIO, Bernard. Rebobinando a fita: arqueologia do videotape nas aldeias. **GIS** (USP), São Paulo, v. 7, p. 1-17, 2022.

BERNARDET, Jean-Claude. **Cineastas e imagens do povo**. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

BERNARDET, Jean-Claude. Vitória sobre a lata de lixo da história. In: OHATA, M. **Eduardo Coutinho**. São Paulo: Cosac Naify, 2013. p. 465-478.

BRASIL, André. Formas do antecampo: performatividade no documentário brasileiro contemporâneo. **Revista Famecos**, Porto Alegre, v. 20, n. 3, p. 478-602, set.-dez. 2013.

BRASIL, André. Retomada: teses sobre o conceito de história. In: **Catálogo do forumdoc.bh 2016**. Belo Horizonte: Associação Filmes de Quintal, 2016. p. 145-161.

BRASIL, André. Do reencontro: teses sobre o conceito de história. In: **Catálogo do forumdoc.bh 2022**. Belo Horizonte: Associação Filmes de Quintal, 2022. p. 201-211.

BRASIL, André; CÉSAR, Amaranta; LEANDRO, A.; MESQUITA, C. Nomear o genocídio: uma conversa sobre Martírio, com Vincent Carelli. **Revista ECO-PÓS**, UFRJ, Rio de Janeiro, v. 20, p. 232-257, 2017.

CABRA MARCADO para morrer. Direção: Eduardo Coutinho. Brasil, 1964-84. (119 min), p&b, 16-35mm.

COMOLLI, Jean-Louis. Carta de Marselha sobre a auto-mise-en-scène. In: COMOLLI, J-L. **Ver e poder**. A inocência perdida: cinema, televisão, ficção, documentário. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2008. p. 81-85.

CORUMBIARA. Direção: Vincent Carelli. Brasil, 2009. (117 min), color.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **Devant L'image**. Paris: Les Éditions Minuit, 1990.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. Memória, história, testemunho. In: GAGNEBIN, J. M. **Lembrar, escrever, esquecer**. São Paulo: Ed. 34, 2006. p. 44-57.



KRENAK, Aílton. **A vida não é útil**. São Paulo: Cia. das Letras, 2020.

MARGULIES, Irene. Reenactment and A-filiation in Serras da Desordem. *In*: MARGULIES, I. **In person**: Reenactment in postwar and contemporary cinema. Nova York: Oxford University Press, 2019. p. 219-252.

MARTÍRIO. Direção: Vincent Carelli, Ernesto de Carvalho e Tatiana Almeida. Brasil, 2016. (161 min), color.

MENEZES, Fábio. **Para que o mundo prossiga**: uma análise do cinema-processo de Vincent Carelli na trilogia *Corumbiara*, *Martírio* e *Adeus, Capitão*. 2023. Dissertação (Mestrado em Meios e Processos) – Programa de Pós-Graduação em Meios e Processos, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2023.

MESQUITA, Cláudia. A família de Elizabeth Teixeira: a história reaberta. *In*: **Catálogo do forumdoc.bh.2014**. Belo Horizonte: Filmes de Quintal, 2014. p. 215-225.

MESQUITA, C. C. Entre agora e outrora: a escrita da história no cinema de Eduardo Coutinho. **Galaxia**, São Paulo, n. 31, p. 54-65, abr. 2016.

MESQUITA, Cláudia. “A ferida que começou a abrir para nunca mais fechar”: Elizabeth Teixeira, militância e maternidade no redemoinho da história. *In*: ALMEIDA, R.; PEREIRA, C.; MEDEIROS, K. (Orgs.). **Cabra marcado para morrer**. São Paulo: Faculdade de Educação da USP, 2023. p. 80-101.

SARAIVA, Leandro. “Enfia essa câmera no rabo”. *In*: CARVALHO, Ana (Org.). **Vídeo nas Aldeias 25 anos**: 1986 – 2011. Olinda: VnA, 2011.

SARAIVA, Leandro. *Cineastas e imagens dos povos – de Cabra marcado a Martírio*. Resumo de apresentação na XXIII Socine. 2020<sup>a</sup>. Disponível em: [https://associado.socine.org.br/anais/2019/18243/leandro\\_rocha\\_saraiva/cineastas\\_e\\_imagens\\_dos\\_povos\\_de\\_cabra\\_marcado\\_a\\_martirio](https://associado.socine.org.br/anais/2019/18243/leandro_rocha_saraiva/cineastas_e_imagens_dos_povos_de_cabra_marcado_a_martirio). Acesso em: 8 jan. 2024.

SARAIVA, Leandro. *Cineastas e imagens dos povos – de Cabra marcado para morrer a Martírio*. [S. l.]: Socine, 12 nov. 2020<sup>b</sup>. 1 vídeo (99min). SOCINE EM CASA - Live 45. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?app=desktop&v=8ywCt22D4TE>. Acesso em: 8 jan. 2024.

SCHWARZ, Roberto. O fio da meada. *In*: OHATA, M. **Eduardo Coutinho**. São Paulo: Cosac Naify, 2013. p. 459-464.

XAVIER, Ismail. Indagações em torno de Eduardo Coutinho e seu diálogo com a tradição moderna. *In*: MIGLIORIN, Cezar. **Ensaio no real**: o documentário brasileiro hoje. Rio de Janeiro: Beco do Azogue, 2010. p.65-79.

XAVIER, Ismail. Prefácio à segunda edição. *In*: XAVIER, I. **Alegorias do Subdesenvolvimento**: Cinema Novo, Tropicalismo, Cinema Marginal. São Paulo: Cosac Naify, 2012. p. 7-27.

Recebido em: 18/12/2023. Aceito em: 22/12/2023.