

As camadas do feminino no documentário ‘*Pi’onhitsi, mulheres xavantes sem nome*’¹

Felipe Corrêa BOMFIM²

Universidade Estadual de Campinas, Campinas, SP /

Universidade Anhembi Morumbi, São Paulo, SP

Resumo

Neste estudo analisamos o documentário “*Pi’onhitsi, Mulheres xavantes sem nome*”(2009), de Divino Tserewahú e Tiago Campos Tôres. Nos debruçamos sobre as dinâmicas que constituíram a atualização dos símbolos e códigos do ritual *Pi’onhitsi*, considerando a composição de um terreno de disputas, figurado nas vozes femininas implícitas no filme. Tais esforços caminham em consonância ao alargamento de novos espaços de discurso nas entrelinhas do discurso representado, favorecendo suas potencialidades dentro do campo da subjetividade e da auto-representação na micropolítica. Sentimos um movimento heteronômico, que incita a coexistência desses espaços, o do discurso representado e o dos interstícios implícitos; a coexistência em sua concomitância em que um intercede pela existência do outro.

Palavras-chave: Vídeo nas aldeias; Documentário Brasileiro; Cinema Indígena; Gênero; Divino Tserewahú.

Introdução

A filmografia representativa de documentários organizados em torno do Projeto Vídeo nas Aldeias (VNA), encabeçado por Vincent Carelli em 1986, é alvo de discussão nos últimos anos em âmbito acadêmico e em festivais cinematográficos como o Festival do Filme Documentário e Etnográfico Forum Doc.BH. O projeto “Interpovos”, desenvolvido pela cineasta Andrea Tonacci no Centro de Trabalho Indigenista (CTI), ainda no final da

¹Trabalho apresentado no GP Cinema, XVI Encontro dos Grupos de Pesquisa em Comunicação, evento componente do XXXIX Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação.

² Doutorando do Programa de Multimeios da Universidade Estadual de Campinas e Docente do Programação de Graduação em Cinema e Audiovisual da Universidade Anhembi Morumbi. E-mail:felipecorrea.bomfim@gmail.com.

década de 1970, é retomado por Carelli no Vídeo nas Aldeias com intenção de estabelecer uma comunicação entre as aldeias por meio de imagens (ARAUJO, 2015, p. 94).

Os documentários realizados na primeira década da constituição do Projeto do VNA, entre os anos de 1986 e 1996, compreendem a parceria entre Carelli e antropólogos, disponibilizando o audiovisual a serviço das comunidades indígenas. Após essa primeira década de atividades, o projeto toma uma nova guinada por meio da realização de oficinas de formação audiovisual para as comunidades indígenas. A atividade foi encabeçada por Mari Corrêa, formada pelo centro de formação *Ateliers Varan*³, por meio de um convite de Vincent Carelli.

Salientamos que se trata de um passo representativo na produção audiovisual e reflexão sobre a identidade indígena, pois as oficinas engendram outra abordagem na concepção dessas imagens, ao apontar para um descentramento do dispositivo fílmico para as mãos dos indígenas, tornando-os realizadores de seus próprios documentários. Neste impulso, os cineastas indígenas problematizam suas próprias imagens, além de investir em reflexões e lutas políticas referentes aos seus territórios. Em sua tese de doutoramento, Juliano de Araujo (2015) discorre sobre as etapas e a metodologia desenvolvida nas oficinas do Vídeo nas Aldeias, em uma reflexão de fôlego sobre seus desdobramentos, por meia da representação e da estética envolvida na concepção das narrativas documentais do VNA.

Como ponto de partida, voltamos nosso olhar para as figuras femininas nos documentários contemporâneos realizados pelo VNA. Para este estudo, selecionamos o documentário “*Pi’onhitsi, Mulheres xavantes sem nome*” (2009), de Divino Tserewahú e Tiago Campos Tôrres, haja vista os atravessamentos no âmbito geracional e de gênero suscitados neste filme. Norteados por expedientes na imagem, como o princípio de agência no documentário, salientamos a existência de um contrato entre o realizador e o documentado. As nuances entre o aceite ou recusa sublinham, de modo particular, as correlações de poder social nos registros implícitos em filigrana narrativa. Os intervalos entre as falas, os pequenos silêncios presentes nos depoimentos femininos, além de elementos como a linguagem corporal, a rara presença feminina nos planos e o modo como são figuradas delineia, em *Pi’onhitsi*, o campo sutil da dimensão sensível, onde repousa os afetos e suas marcas nas imagens.

A discussão toma corpo nas diversas tentativas, evidenciadas pelo diretor Divino Tserewahú, de registrar o ritual que dá o título do filme. O ritual de nomeação das mulheres

³ O centro *Ateliers Varan* foi fundado pelo cineasta francês Jean Rouch em 1981, com a proposta pedagógica de formação na concepção de documentários, por meio da prática e da troca entre docente e alunos.

xavantes perante a aldeia de Sangradouro e a adoção de uma perspectiva que sublinha os empecilhos encontrados em discutir a temática exposta sob o ponto de vista feminino, identifica a presença de ícones que buscam ser reproduzidos por meio da manutenção do ritual, traduzida pela figura dos anciãos da aldeia de Sangradouro, sendo este ritual já considerado extinto em outras comunidades xavantes.

Considerações iniciais

Apontamos o referencial teórico utilizado e o intuito dessas referências para o estudo do documentário *Pi'onhitsi*. Partimos das reflexões pautadas pelos estudos culturais, evidenciadas por Ella Shohat e Robert Stam (2006) e Stuart Hall (2009), em particular as considerações sobre multiculturalismo policêntrico, que acreditamos dialogar com a construção identificada no documentário estudado. Sentimos que o documentário volta seu olhar para uma tentativa de despojamento de vestígios colonialistas, ao investir seus esforços em apoderar-se poderes dos quais eram destituídos, por meio da prática da realização cinematográfica compartilhada, participativa e interativa (STAM, 2003, p. 311).

Esse investimento pauta grande parte dos filmes relacionados ao projeto do Vídeo nas Aldeias, pois levam a resultados bastante profícuos a proposta da antropologia compartilhada, pregada pelo cineasta Jean Rouch⁴, considerando o uso e apropriação da imagem pelos próprios indígenas, corroborando a troca de saberes entre diferentes etnias e fortalecendo a luta política, como a união e conscientização sobre a demarcação de territórios.

De modo particular, no documentário *Pi'onhitsi*, podemos identificar duas direções que caminham *a pari passu* na narrativa cinematográfica. O primeiro veio confere ao filme um breve deslocamento de uma identidade como essência para uma identidade pensada em relação, figurada pelo impacto relacional da presença salesiana apresentada de forma bastante evidente no filme. Apesar de notarmos uma presença bastante diluída em meio à narrativa do documentário, faz-se evidente a sua importância para a aldeia xavante de Sangradouro, diante das menções dos xavantes ao pastor sobre sua opinião sobre o ritual e como detentor de algumas imagens de arquivo da comunidade.

⁴ Cabe evidenciar que o projeto Vídeo nas Aldeias oferecia um *workshop* de curta duração para o aprendizado sobre a manipulação e uso das imagens cinematográficas, diretamente influenciado pelas oficinas *Ateliers Varan*, elaboradas pelo cineasta francês.

Deste modo, percebemos a aproximação ao pensamento do multiculturalismo como detonador das instâncias particulares ao filme, que incitam a nossa sucinta discussão ao apresentar um terreno de disputas inaugurado em *Pi'onhitsi* e que será desenvolvido ao longo desse estudo sobre as ações e construções de narrativas fílmicas das mulheres xavantes diante da câmera, a relevância do ato de realização do documentário como lugar político e elemento articulador da comunidade em questão e, particularmente, as atribuições femininas diante da cultura de etnia xavante, considerando a sugestão de análise nesse estudo em camadas do feminino diante da narrativa fílmica; ou seja o posicionamento desse *ser mulher* diante dos desdobramentos das micropolíticas inerentes ao filme.

Identificamos ainda um segundo polo de interesse como norteador desse estudo, que pode ser sintetizado na preocupação moral e o conjunto de práticas que constituem regras de conduta e a constituição de si como sujeito moral, figuradas em *Pi'onhitsi*. Tal reflexão deverá ser desenvolvida com maior acuidade em outro estudo, haja vista o enfoque primordial da discussão deste trabalho na figura do feminino, pautada pelas discussões de gênero, figurada no filme. Trata-se de uma opção metodologia, de modo a compactuar com as referências teóricas utilizadas nas análises sobre a questão de gênero, que poderiam atenuar seu impacto ou ainda evidenciar certa dissonância com outros aportes teóricos⁵.

Ao redirecionarmos nossa atenção para o primeiro filão identificado neste estudo, cabe sublinhar o aporte teórico para a análise de *Pi'onhitsi*. Partiremos da discussão sobre gênero desenvolvida pela teórica Teresa de Lauretis (1987). Em seu texto “A tecnologia do gênero”, De Lauretis se debruça sobre o conceito de gênero por meio da ótica foucaultiana, entendido como uma “tecnologia sexual” que elabora sua representação por meio de diferentes tecnologias sociais, como o cinema. A autora toma como referência o primeiro volume da trilogia sobre a ‘História da sexualidade’, de Foucault, para trabalhar em consonância com seu pensamento sobre sexualidade, sendo esta considerada construída na cultura.

A partir de tais considerações do filósofo francês, a teórica ítalo-americana aprofunda a noção de “tecnologia sexual”, elucidada por Foucault como um conjunto de técnicas elaboradas pela burguesia para assegurar a sua sobrevivência como classe social e infere, a partir de tais considerações, a importância do dispositivo cinematográfico como

⁵ Nos referimos, de modo particular, ao estudo de Teresa De Lauretis em “A tecnologia do gênero”, ao argumentar sobre a necessidade de nos afastarmos do referencial androcêntrico que matiza a questão de gênero ao investirem, por um lado, em um deslocamento para um figura a-histórica e textual da feminilidade ou, por outro, transpassando a base sexual do gênero da diferença sexual. Em ambas condições a sexualidade não é percebida como “gendrada”, ou seja, há uma negação do gênero.

uma “tecnologia de gênero”, que além de elaborar a sua representação, sugere como é percebida aos espectadores específicos aos quais se dirigem a obra cinematográfica (DE LAURETIS, 1987, p. 221-222).

O gênero e as camadas do feminino em *Pi'onhitsi*

Nesta análise optamos por focar particularmente em duas cenas específicas do documentário *Pi'onhitsi*. Em ambas as cenas selecionadas para este estudo, notamos a reação das mulheres em relação às festividades do ritual *Pi'onhitsi*, que é responsável pela nomeação das mulheres da etnia xavante diante da aldeia de Sangradouro. Salientamos dois movimentos bastante divergentes sobre as opiniões das mulheres xavantes sobre o ritual em questão. O primeiro confere uma opinião favorável à realização do ritual e suas festividades e é figurado nas falas das anciãs e mulheres de meia idade da aldeia. Em outra direção, vemos o posicionamento das jovens xavantes contrárias à efetivação do evento, apontando para esta segunda direção.

A primeira mulher que expõe suas declarações diante da câmera é uma mulher de meia idade que ao proferir sua opinião para a câmera, interage com um barbante enquanto menciona que as mulheres mais jovens “não gostam da festa”. Ela elucida que as jovens possuem uma imagem errônea do ritual *Pi'onhitsi*, de nomeação das mulheres, diante da experiência pessoal dela em um ritual de nomeação anterior. Reitera que as meninas da aldeia estão enganadas a respeito do que é dito sobre a festa, argumentando que a festa possui regras bem estabelecidas e que somente os cunhados podem tê-las como parceiras durante o evento. Faz-se presente a indignação da anciã em relação à impressão criada pelas mais jovens sobre a festividade e, como uma espécie de apelo, declara, com um olhar em direção à câmera, que apesar de fazerem parte do internato da Missão Salesiana, participaram do ritual *Pi'onhitsi*.

A segunda informa como se estabeleciam as relações com os cunhados na festa de nomeação das mulheres, mencionando o cuidado do ritual com as pinturas, dentre outros procedimentos no ritual de *Pi'onhitsi*. As declarações são complementadas pela primeira mulher de meia idade, ao informar detalhes sobre o processo de nomeação em si, o lugar aonde é proferido as sugestões de nomes para o ritual e a eleição, por parte dessas mulheres, do nome que considerarem mais apropriados.

Digamos que este conjunto de declarações consiste na primeira camada do feminino na narrativa do documentário *Pi'onhitsi*. A segunda camada que consideramos neste estudo do filme, se trata do conjunto de declarações das jovens mulheres xavantes. Neste conjunto de declarações observamos a relutância em particular do ritual, haja vista uma mistura entre medo e curiosidade, suscitada pela dúvida em relação à experiência da festividade e do ritual.

Do mesmo modo que notamos a interpelação do diretor Divino Tserewahú à sua tia para emitir as declarações sobre o processo das relações entre os cunhados na festa, o cineasta recorre à sua sobrinha para declarar sua opinião sobre a festividade. A pergunta de Divino “Sobrinha, você que é jovem, você gosta da festa ou não?” é investida por um grande silêncio da jovem, que desvia seu olhar da câmera de modo insistente. Uma segunda jovem complementa: “ninguém gosta da festa, principalmente os jovens”. A jovem complementa sua opinião ao mencionar que a festa é considerada por eles como um evento perigoso.

Em ambas declarações observamos um desvio constante dos olhares das jovens que procuram obliterar esse olhar direto da câmera durante a entrevista e buscam, com certa frequência, o olhar para o espaço do extracampo, como se procurassem as respostas para as perguntas do cineasta, para além do espaço diegético do quadro. O desconforto das jovens é bastante evidente, mas encontramos ainda outro direcionamento de opiniões nas próximas duas jovens xavantes que proferem suas opiniões para a câmera nas entrevistas. Outra jovem declara que gostaria que a festa ocorresse, apesar de informar que, segundo ela, o evento se restringe, em suas últimas edições, ao grupo *Nód'zo'u*. Por fim, temos uma quarta jovem que declara sua opinião para a câmera. Em entrevista, a jovem argumenta que “vai ter muita gente na festa” e ficaria feliz em poder participar. Eis que ouvimos uma voz fora de campo dizer: “vamos ver se seus pais autorizam”.

Cabe retomarmos os estudos de Teresa De Lauretis (1987, p. 209) em “A tecnologia de gênero” a propósito das quatro proposições da estudiosa sobre o conceito. Em seu texto, De Lauretis estabelece quatro direções complementares, a saber: 1) “gênero é (uma) representação”; 2) “a representação do gênero é a sua construção”; 3) “a construção do gênero vem se efetuando hoje no mesmo ritmo de tempos passados”; 4) “paradoxalmente, portanto, a construção do gênero também se faz por meio de sua desconstrução”.

A propósito deste primeiro direcionamento sobre gênero apontado por De Lauretis, notamos que a autora entende a noção de “gênero” a partir da representação de uma relação,

considerando essa relação o próprio pertencimento a uma classe ou grupo. Neste sentido, De Lauretis, (1987, p. 210-212), desloca e extrapola o pensamento de gênero de uma condição natural, relativa ao sexo biológico (feminino ou masculino), e avança na direção de concebê-lo como representação do indivíduo em “termos de uma relação social preexistente ao próprio indivíduo”, considerando esse emaranhado conceitual de “sistema de sexo-gênero” o qual se define como uma “construção sociocultural”.

Neste sentido, o ato de representar-se como masculino ou feminino subentende-se um conjunto de atributos socialmente concebidos de modo a entendermos a construção do gênero como sendo “o produto quanto o processo de sua representação”. Sentimos tais reflexões da autora ítalo-americana em consonância com o pensamento da filósofa Judith Butler ao apresentar, nos estudos sobre o filme “*Paris is burning*” (1990), de Jennie Livingston, em seu texto intitulado “*Gender is burning*”, o efeito de “veracidade” das performances realizadas a partir da variedade de categorias que incluem as normas sociais. Butler (1993, p. 129) nota que esse efeito resulta em uma percepção das normativas raciais e de classe como impersonificadas; ou seja “não há diferenças entre o corpo que performa e o ideal performado”, desnaturalizando as normativas sociais e pensando-as como construções.

Tais construções, segundo De Lauretis, (1987, p. 219), acontecem a todo instante⁶ e são a porta de ingresso para o sistema de “sexo-gênero”, nas relações sociais de gênero. Segundo a autora, ao realizar atividades simples e práticas, como preencher um formulário no qual consta a eleição entre o masculino e o feminino deixa de ser somente para os outros, mas se torna uma representação para si mesma. Neste impulso, a autora argumenta que a partir de atos particulares como esse, “fomos en-gendradas” como mulheres.

Retomamos a análise justamente no ponto da autorização das jovens pelos pais para a participação do evento da nomeação das mulheres xavante. Vemos um plano geral composto por um conjunto de homens de meia idade sentados. Trata-se de uma reunião elaborada para o registro somente da recriação da cena principal da festa⁷. Uma anciã profere: “como o meu cunhado falou, liberem as suas filhas para elas receberem o nome”. A anciã reitera estar em consonância com as declarações do cacique, seu cunhado, sobre a

⁶ Cabe salientar as considerações da autora sobre o preenchimento de formulários onde devemos discriminar com um X a nossa sexualidade entre letras F ou M. O pensamento de Teresa De Lauretis sobre esta terceira direção sobre a discussão de gênero concebida e atualizada no presente é apontada, com maior profundidade, em seu texto “A tecnologia de gênero”.

⁷ Neste exato momento do filme, o diretor Divino Tserewahú, argumenta que optaram em assumir que se tratava “de um filme sobre uma festa que não acontece mais”, haja vista os impasses para a realização do evento evidenciados ao longo do filme.

necessidade de realizar as festividades de *Pi'onhitsi*, argumentando que trata-se de, certo modo, um bem para a comunidade da aldeia. As declarações dela são intermitentemente interrompidas pelas suas falas para a câmera para não ser filmada durante seu depoimento durante a reunião.

As cenas de *Pi'onhitsi* selecionadas para esse estudo parecem dialogar com as considerações feitas por Teresa de Lauretis, (1987, p. 228), a respeito de suas proposições sobre “gênero”. De modo particular, a terceira proposição que se debruça sobre a constituição do gênero no instante atual, vemos, como argumentou a autora, a importância da “tecnologia de gênero” como o cinema que é responsável por produzir, e implantar representações. De modo particular, nos interessa o que a autora chamou de as “margens dos discursos hegemônicos”, “propostos de fora do contrato social heterossexual, e inscritos em práticas micropolíticas” para pensarmos a construção de gênero e seus efeitos nível local; ou seja “na subjetividade e na auto-representação”.

O que podemos entender no filme como camadas do feminino ao longo da narrativa do filme é pertinente o terreno de disputa entre a afirmação de gênero diante de um momento de divergência entre gerações. Cabe considerar que esse campo de luta não se resume somente em um processo de reflexão sobre o ritual em si - entre as mulheres de meia idade e anciãs que já participaram do evento e as mais jovens que não o conhecem -, mas trata-se de uma discussão que deve considerar as dinâmicas da constituição de identidades em relação, ao considerarmos os aspectos ligados às preocupações morais e a manutenção e ‘constituição de si’, por meio e regras de condutas, suscitados pela presença da congregação salesiana na aldeia de Sangradouro⁸.

O grande investimento que podemos perceber no documentário ao considerarmos a relevância do cinema como construção de narrativas, trata-se do espaço conferido às mulheres no filme, para a representação do gênero e sua construção durante a narrativa fílmica neste campo de disputas geracional e de gênero. Esse movimento não se limita as considerações e opiniões feitas pelas mulheres diante da câmera, mas aparece de maneira ainda mais rica neste jogo entre o campo e o extracampo, entre o dito e o não dito.

É justamente nesses instantes que percebemos a importância da gestualidade, o olhar para ou desviado da câmera, e os espaços de silêncio. Tais elementos constituem os espaços a margem dos discursos; são “interstícios”, “fendas e brechas dos aparelhos de poder-

⁸ Como mencionamos no início do texto, esta discussão será aprofundada em outro estudo sobre o documentário ‘*Pi'onhitsi*, mulheres xavantes sem nome’.

conhecimento”, como o cinema (DE LAURETIS, 1987, p. 237). Nesses interstícios brotam construções diferentes de gênero.

Considerações Finais

A presença de dois polos de embate, caracterizados pelo âmbito geracional e de gênero, são sublinhados pelo ponto de inflexão estratégico que o cineasta se coloca em investigar a causa de um ritual desatualizado no presente. Ao adotar um posicionamento que considera as dinâmicas de repulsa e aceitação do ritual de nomeação das mulheres xavantes perante a aldeia, o filme inaugura, em sua narrativa, dois pontos de força: o primeiro é figurado pelas ações e construções de narrativas fílmicas das mulheres xavantes diante da câmera, considerando as atribuições femininas diante da cultura de etnia xavante, onde trabalhamos com a sugestão de análise por meio de camadas. O segundo aponta para o deslocamento de uma identidade como essência para uma identidade pensada em relação, relativo às questões pertinentes a presença salesiana da comunidade de Sangradouro e seus desdobramentos na construção de subjetividades. Trata-se de uma discussão sobre as instâncias relacionadas à preocupação moral e à ‘constituição de si’ por meio das regras de conduta, que apesar de serem mencionadas, de certo modo, nas discussões de De Lauretis sobre gênero, acreditamos que seria necessário um outro estudo, que investisse do referencial teórico da trilogia sobre a “História da sexualidade”, de Michel Foucault, para aprofundar tais desdobramentos no filme.

Cabe destacar o investimento neste “outro lugar” para a reescrita de narrativas culturais. Tais esforços caminham em consonância ao alargamento de novos espaços de discurso que compreendem os espaços do extracampo e as entrelinhas do discurso representado no filme como potencialidades que abarquem o campo da subjetividade e auto-representação dentro da micropolítica. O jogo de vozes e discursos operantes, em particular sobre a atualização de símbolos femininos no filme, que apresentam um caráter de resistência e de um posicionamento diante da reprodução de símbolos figurados pelo ritual, norteia o impasse do registro da festividade e sublinha a presença de vozes em um campo de disputa, entre as opiniões das jovens mulheres e as anciãs.

Os interstícios, as fendas geradas pelos silêncios, interrelações com o extracampo, apresentam uma relação empática entre documentarista e documentado, considerando a experiência visceral do cineasta Divino na comunidade de Sangradouro. A passos largos de

um enfrentamento, temos a problematização dos códigos até então dominantes, colocados em xeque por vozes femininas implícitas que reivindicam sua visibilidade.

Assim como o campo não existe sem o extracampo, esse investimento nos silêncios, no extracampo e das entrelinhas do discurso, como fendas no discurso representado, não podem existir por si só e devem incorporar a tessitura em filigrana narrativa. Sendo assim, sentimos um movimento heteronômico, que incita a coexistência desses espaços, o do discurso representado e o dos interstícios implícitos; a coexistência em sua concomitância onde um intercede pela existência do outro.

Referências Bibliográficas

ARAÚJO, J. **Cineastas indígenas, documentário e autoetnografia**: um estudo do projeto Vídeo nas Aldeias. Instituto de Artes. Tese (Doutorado) em Multimeios. Campinas: Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP), 2015.

BERNARDET, J-C. **Vídeo nas aldeias, o documentário e a alteridade**. In: ARAÚJO, Ana Carvalho Ziller (Org.) Vídeo nas Aldeias 25 anos: 1986-2011. Olinda: Vídeo nas Aldeias, 2011.

BUTLER, J. **Gender is burning**. In: Bodies that matter. Routledge: Londres, 1993.

DE LAURETIS, T. **Tecnologia do gênero**. Trad. The technology of gender. Indiana University Press, 1987. [1987].

FOUCAULT, M. **História da sexualidade**. O uso dos prazeres. Rio de Janeiro: Ed. Graal, 1988.

_____. **História da sexualidade**. A vontade de saber. Rio de Janeiro: Ed. Graal, 2009.

HALL, S. **A questão multicultural**. In: Da diáspora. Identidade e mediações culturais. Belo Horizonte: UFMG, 2009. p. 49-93.

STAM, R.; SHOHAT, E. **Crítica da imagem eurocêntrica**. São Paulo: Cosac & Naif, 2006.