

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
FACULDADE DE BIBLIOTECONOMIA E COMUNICAÇÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO
LINHA DE PESQUISA CULTURA, POLÍTICA E SIGNIFICAÇÃO

CARLOS EDUARDO DA SILVA RIBEIRO

**POTÊNCIAS E ATUALIZAÇÕES DO DOCUMENTÁRIO MILITANTE EM
MARTÍRIO (2016)**

Porto Alegre, agosto de 2023

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
FACULDADE DE BIBLIOTECONOMIA E COMUNICAÇÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO
LINHA DE PESQUISA CULTURA, POLÍTICA E SIGNIFICAÇÃO

CARLOS EDUARDO DA SILVA RIBEIRO

**POTÊNCIAS E ATUALIZAÇÕES DO DOCUMENTÁRIO MILITANTE EM
MARTÍRIO (2016)**

Tese apresentada como requisito parcial à obtenção do título de Doutor em Comunicação pelo Programa de Pós-graduação em Comunicação da Faculdade de Biblioteconomia e Comunicação da Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

Orientadora: Prof^a Dr^a Miriam de Souza Rossini

Porto Alegre, agosto de 2023

Agradecimentos

À minha orientadora Miriam Rossini, pela acolhida, pela paciência, pelo apoio e pelos diálogos ao longo do doutorado. Aos professores André Brasil e Marcos Aurélio Felipe, pelo aceite na participação da banca de qualificação da tese, pelas inestimáveis contribuições na ocasião, pela receptividade nos diálogos e dúvidas posteriores e pela participação também na banca de defesa. À CAPES, que viabilizou financeiramente a realização de parte dessa pesquisa. À minha família, especialmente à minha mãe, sem os quais o trabalho não seria possível. À toda a equipe técnica e docente do PPGCOM UFRGS, sem os quais o trabalho também não seria possível; especialmente às professoras Karla Muller e Elisa Piedras, pela atenção e receptividade nas disciplinas que cursei, e novamente à Elisa pelo aceite em participar da banca de defesa do trabalho. A todos os colegas do PPGCOM UFRGS, especialmente aos colegas do Grupo de Pesquisa em Estética e Processos Audiovisuais (Artis), por estarem juntos, pelos diálogos e pelo imenso aprendizado. Ao PPGCOM UFMG, especialmente ao grupo Poéticas da Experiência e outra vez ao professor André Brasil, pela acolhida em Belo Horizonte no primeiro semestre de 2022. Aos professores Bruno Leites e Felipe Xavier Diniz pela disposição em avaliar o trabalho em sua defesa. A uma série de pessoas que, durante a pesquisa, pude interlocutar mesmo que momentaneamente, e que, cientes disso ou não, me auxiliaram com as questões mais diversas: César Guimarães, Cláudia Mesquita, Dieison Marconi, Eduardo Jesus, Gabriela Almeida, Gilmar Galache, Grazielle Oliveira, Gustavo Fiorini, Gustavo Pradella, Juliano José de Araújo, Luciana Oliveira, Naara Fontinele, Nathália Nunes, Otávio Vinhas, Rayane Lacerda e Ricardo Lessa. Finalmente, agradecimentos imensos a todas as pessoas que estiveram comigo durante a caminhada do doutorado, quer seja em âmbito pessoal, acadêmico, familiar ou profissional, sem as quais nada faria sentido. A todas as pessoas que lutam na vida e no cinema, sem as quais eu nada teria a comentar.

CIP - Catalogação na Publicação

Ribeiro, Carlos Eduardo da Silva
Potências e atualizações do documentário militante
em Martírio (2016) / Carlos Eduardo da Silva Ribeiro.
-- 2023.
282 f.
Orientadora: Miriam de Souza Rossini.

Tese (Doutorado) -- Universidade Federal do Rio
Grande do Sul, Faculdade de Biblioteconomia e
Comunicação, Programa de Pós-Graduação em Comunicação,
Porto Alegre, BR-RS, 2023.

1. Cinema indígena. 2. Documentário. 3. Militância.
4. Martírio. 5. Vídeo nas Aldeias. I. Rossini, Miriam
de Souza, orient. II. Título.

CARLOS EDUARDO DA SILVA RIBEIRO

POTÊNCIAS E ATUALIZAÇÕES DO DOCUMENTÁRIO MILITANTE EM *MARTÍRIO*

(2016)

Tese apresentada como requisito parcial à obtenção do título de Doutor em Comunicação pelo Programa de Pós-graduação em Comunicação da Faculdade de Biblioteconomia e Comunicação da Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

Aprovado em:

BANCA EXAMINADORA:

Profa. Dra. Miriam de Souza Rossini – UFRGS/PPGCOM
Orientadora

Prof. Dr. André Guimarães Brasil – UFMG/PPGCOM
Examinador

Prof. Dr. Marcos Aurélio Felipe – UFRN/DPEC
Examinador

Profa. Dra. Elisa Reinhardt Piedras – UFRGS/PPGCOM
Examinador

Prof. Dr. Felipe Maciel Xavier Diniz – UNIRITTER
Examinador

Prof. Dr. Bruno Bueno Leites – UFRGS/PPGCOM
Suplente

Resumo

Martírio é um documentário longa-metragem sobre a luta dos Guarani e Kaiowá pela retomada dos seus territórios sagrados, contra o poderio econômico e político do agronegócio. O documentário militante, no qual aqui se inclui *Martírio*, opera a serviço de alguma causa exterior ao cinema, traçando uma linha-de-fuga em relação às expectativas do cinema-espetáculo. A tese busca responder o seguinte problema: o que *Martírio* (2016, Vincent Carelli, Ernesto de Carvalho, Tatiana Almeida), em sua potência de intervenção no conflito que tematiza, endereça à relação entre documentário e militância no Brasil? A tese faz uma fortuna crítica das discussões acerca da relação cinema e militância (Brasil, 2016a; Brenez, 2017; Cesar, 2015; 2017a; 2017b; Comolli, 2015; Daney, 2007; Getino; Solanas, 1969; Leandro, 2010) com foco para o documentário brasileiro desde a década de 1960 (Ramos, 2008; Xavier, 2001; Muniz, 1967; Ridenti, 2005; Bernardet, 1985; 1994; Cardenuto, 2007; Fontinele, 2017; Oliveira, 2019; Correa, 2015) até o contexto recente e em *Martírio* em particular. Os procedimentos metodológicos se ancoram principalmente na pesquisa bibliográfica e documental e na análise fílmica. São abordados principalmente: a construção do conflito no filme, sua locução, sua montagem, seu estilo, e os circuitos acionados na ocasião de sua circulação. Analisa-se a realização da militância em *Martírio* através de uma série de procedimentos, dentre eles: a postura dos cineastas em campo e a voz e a escuta do filme; a construção de contranarrativas às narrativas oficiais, dos fazendeiros ou do senso comum; a apresentação pedagógica da luta e da história; a constituição de arquivo das lutas e violências; a comunicação entre os mundos indígenas e não indígena; a construção em um processo de engajamento e a decorrente abertura a outros agenciamentos a partir do filme. Uma das conclusões aventadas pelo trabalho é o deslocamento da categoria de documentário militante, historicamente lastreada na luta trabalhista, já tida também como morta, mas que se expande no contemporâneo para uma maior multiplicidade de conflitos e posicionamentos, dentre os quais, em *Martírio*, para – e com – a luta pela t(T)erra, pelos povos indígenas e agentes não humanos.

Palavras-chave: Cinema indígena; Documentário; Martírio; Militância; Vídeo nas Aldeias.

Abstract

Martório is a feature-length documentary about the struggle of the Guarani and Kaiowá peoples to reclaim their sacred territories from the economic and political power of agribusiness. Militant documentary, of which *Martório* is an example, serves a cause beyond cinema and spectacle. This thesis seeks to answer the following research question: what does *Martório* (2016, Vincent Carelli, Ernesto de Carvalho, Tatiana Almeida), in its power to intervene in the conflict it portrays, address to the relationship between documentary and militancy in Brazil? The thesis provides a critical fortune on the relationship between cinema and militancy (Brasil, 2016a; Brenez, 2017; Cesar, 2015; 2017a; 2017b; Comolli, 2015; Daney, 2007; Getino; Solanas, 1969; Leandro, 2010) with a focus on Brazilian documentary since the 1960s (Ramos, 2008; Xavier, 2001; Muniz, 1967; Ridenti, 2005; Bernardet, 1985; 1994; Cardenuto, 2007; Fontinele, 2017; Oliveira, 2019; Correa, 2015) up to the recent context and in particular, *Martório*. The methodological procedures are mainly based on bibliographic and documental research and film analysis. The thesis mainly addresses the construction of the conflict in the film, its narration, its editing, its style, and the circuits activated during its circulation. The militancy is realized in *Martório* through a series of procedures, including: the posture of the filmmakers in the field and the voice and listening of the film; the construction of counter-narratives to official narratives, those of the farmers or of common sense; the pedagogical presentation of the struggle and history; the constitution of an archive of struggles and violence; ecommunication between indigenous and non-indigenous worlds; construction in an engagement process and the resulting opening to other agencies from the film. One of the conclusions suggested by the work is the displacement of the category of militant documentary, historically based on labor struggles, also portrayed as dead by certain authors, and which expands in the contemporary context to a greater multiplicity of conflicts and positions; in the case of *Martório*, for and with the struggle for land, indigenous peoples, and non-human agents.

Key-Words: cinema; Indigenous cinema; Documentary; *Martório*; militancy; Video nas Aldeias.

Lista de figuras

Imagens 1A a 1C	Rezadores no Jeroky Guasu	13
Imagens 2A a 2I	Chegada em Pyelito Kue	36-37
Imagens 3A a 3F	Liderança feminina fala	38
Imagens 4A a 4C	Cicatriz de bala	39
Imagens 5A a 5C	Celso Aoki fala	39
Imagens 6A a 6C	Vincent Carelli fala	40
Imagens 7A a 7C	Beira de estrada	48
Imagens 8A a 8C	O território anexado	54
Imagens 9A a 9C	Viramundo (1964, Geraldo Sarno)	98
Imagens 10A a 10O	Viramundo (1964, Geraldo Sarno)	99-100
Imagens 11A a 11C	Tarumã (1975, Aloysio Raulino)	104
Imagens 12A a 12C	Lacrimosa (1970, Aloysio Raulino)	106-107
Imagens 13A a 13I	Ataque dos pistoleiros	130-131
Imagens 14A a 14I	De volta à terra boa (2008, Mari Corrêa e Vincent Carelli)	134-135
Imagens 15A a 15F	Devolutiva das imagens em Jaguapiré	137-138
Imagens 16A a 16F	Reunião sobre as retomadas	141
Imagens 17A a 17C	Kátia Abreu e cartela de título	161
Imagens 18A a 18F	Gleisi Hoffmann na Comissão de Agricultura	162-163
Imagens 19A a 19C	Heinze e indígenas	163
Imagens 20A a 20I	Deputados falam	165-166
Imagens 21A a 21C	Gleisi responde	167
Imagens 22A a 22C	Discussão no canto da sala	167-168
Imagens 23A a 23C	Vilson Covatti fala	171-172
Imagens 24A a 24C	Arquivo da XXX SBPC, 1978, com Darcy Ribeiro	172
Imagens 25A a 25C	Ivan Valente fala	175
Imagens 26A a 26I	Manifestantes indígenas em Brasília	176-177
Imagens 27A a 27C	Kátia Abreu fala e manifestantes entram na esplanada	177-178
Imagens 28A a 28I	Manifestantes adentram a sessão	178-179
Imagens 29A a 29F	Indígenas na constituinte	180-181
Imagens 30A a 30I	Ailton Krenak se pinta de jenipapo enquanto fala	181-182
Imagens 31A a 31F	A plantação de Bonifácio	183
Imagens 32A a 32C	André Pucinelli fala	185
Imagens 33A a 33F	Vídeo “índios assassinos”	186-187
Imagens 34A a 34C	Chegada em Itay	187-188
Imagens 35A a 35F	Elena fala	188
Imagens 36A a 36C	Vincent e Elena falam	189
Imagens 37A a 37C	Tonico Benites mostra reportagem	194

Imagens 38A a 38F	Benites mostra reportagem	195
Imagens 39A a 39F	Benites mostra reportagem, corte para rodeio	196
Imagens 40A a 40F	Começo do rodeio	198
Imagens 41A a 41I	Rodeio	199-200
Imagens 42A a 42C	Aniversário da retomada de Pyelito Kue	200
Imagens 43A a 43L	Planos-travesseiro	206-207
Imagens 44A a 44C	Abertura da casa de reza	217
Imagens 45A a 45C	Menina varre o chão no preparo para o curumim pepy	218
Imagens 46A a 46I	Curumim pepy	218-219
Imagens 47A a 47F	Despedida	219-220
Imagens 48A a 48C	Marçal de Souza	221-222
Imagens 49A a 49C	Entrega da câmera em Pyelito Kue	224
Imagens 50A a 50C	Negociação com a Polícia Federal em Yvy Katu	235
Imagens 51A a 51R	Dia do despejo em Yvy Katu	236-237

Sumário

1 INTRODUÇÃO	12
1.1 Metodologia e técnicas de pesquisa	25
1.1.1 Pesquisa bibliográfica e documental	25
1.1.2 Análise Fílmica	26
1.2 Estrutura da tese	28
2 MARTÍRIO E SEU CONTEXTO DE EMERGÊNCIA	31
2.1 Martírio	31
2.2 Como ia Brasília	41
2.3 Consagração e circulação do filme	44
2.4 Os Guarani e Kaiowá	46
2.4.1 A apresentação do conflito	47
2.4.2 Demografia, história, cosmologia	49
2.5 Vincent Carelli e os codiretores	60
2.6 Vídeo nas Aldeias	67
3 DOCUMENTÁRIO E MILITÂNCIA	76
3.1 Cinema militante: estabelecendo contornos	76
3.2 Documentário e cinema direto	84
3.3 Documentário direto e militância no Brasil na fase moderna	95
3.4 Sobrevivência do documentário militante na fase contemporânea	118
4 O FILME NO CONFLITO	128
4.1 Intervir na história	128
4.2 O filme como ferramenta comunicacional entre mundos	140
4.3 Cinema, indígenas e florestas no Brasil após Martírio	146
4.4 Circuito e rastros midiáticos a partir de Martírio	153
5 O CONFLITO NO FILME	160
5.1 O problema do “ser”	160
5.2 Política e dissenso	174
5.3 O caso de Itay: o filme como contranarrativa	184
5.4 Invenção formal	190
6 A VOZ E O PONTO DE VISTA DO FILME	203
6.1 A voz do autor	203
6.1.1 O pedagógico	209

6.1.2 O subjetivo	217
6.2 A escuta do filme e a autoria indígena.....	221
6.2.1 Devir-pós-colonial.....	227
6.2.2 Devir-cosmopolítico.....	234
7 CONCLUSÕES.....	243
REFERÊNCIAS	252
FILMOGRAFIA.....	269
Apêndice I - Estado da arte	274
Teses e dissertações	274
Socine.....	276
Outros textos	280

1 INTRODUÇÃO

Na primeira vez em que assisti *Martírio* (2016, Vincent Carelli, Ernesto de Carvalho, Tatiana Almeida), pouco após o seu lançamento, fiquei perplexo frente ao mundo que ali se desvelava: aquela luta e forma de vida eram profundamente estrangeiros à minha realidade, assim como da maioria dos brasileiros, pude supor. Eu até então ignorava quem era o diretor Vincent Carelli e sua obra pregressa. Quanto aos Kaiowá, conhecia o nome em decorrência da famosa carta do acampamento de *Pyelito Kue* em 2012, de cuja presença na mídia decorreram manifestações de rua e nas redes sociais no mesmo ano. O filme, contudo, parecia antever minha ignorância e, didaticamente, durante as duas horas e quarenta minutos de projeção – talvez não seja preciso dizer, mas isso é quase o dobro da duração usual do cinema comercial –, além de apresentar o trajeto histórico do conflito fundiário no Mato Grosso do Sul e a situação das demarcações e homologações dos territórios indígenas naquele mesmo Estado, operou certa mediação entre o mundo indígena e o mundo não indígena, expondo o público – eu, mas, de forma mais ampla, o público dos festivais, das redes sociais e dos outros espaços de circulação que o documentário tenha alcançado ou possa alcançar – aos depoimentos, à espiritualidade e aos rostos dos Guarani e Kaiowá.

Martírio é um filme de baixo orçamento, resultado do contato do cineasta Vincent Carelli com os Guarani Kaiowá ao longo de trinta anos¹. O filme relata a luta desse grupo indígena pelo direito a seus territórios sagrados e, por extensão, à vida, moradia e por um modo de viver. Logo no início, somos interpelados por um canto com vozes masculinas e femininas, ritmado por um som percussivo que – viemos a descobrir logo nos primeiros planos após os créditos iniciais – é produzido por diversos *mbaraka* (espécie de chocalho) (imagem 1A) balançados por *ñanderu* (rezadores) Guarani e Kaiowá, esses enfileirados lado a lado. Atrás dos rezadores, uma fileira de *ñandesy* (rezadoras) golpeia o chão ritmicamente com seus *takuapu* (instrumento ritual em forma de bastão, feito de caule de taquara) (imagem 2A). A textura da imagem indica o suporte VHS. A iluminação da cena é parca: a visibilidade se faz possível devido aos poucos raios solares de um amanhecer. Nos encontramos, com a câmera, o cinegrafista, os *ñanderu* e *ñandesy*, em uma vigília pelo Sol. O que se vê do fundo dessa cena de reza – sombras de matas – deflagra um ambiente não urbano. A audibilidade do canto que transcorre límpido reforça essa impressão. Vemos em primeiro plano o rosto de um dos homens que rezam. Seus olhos semicerrados enquanto murmura, sua atenção plena, dizem de um estado

¹ Na época de finalização da escrita desta tese, o filme pode ser encontrado no Itaú Cultural Play, plataforma gratuita e de fácil cadastro.

de transe ou profunda entrega (imagem 3A). O diretor Vincent Carelli, então, nos interpela em primeira pessoa na narração:

Fui levado ao Mato Grosso do Sul em abril de 1988 para filmar o *Jeroky Guasu*, as grandes rezas que reuniam os índios Guarani e Kaiowá de diferentes aldeias da região.

Imagens 1A a 1C - Rezadores no *Jeroky Guasu*



39s

57s

1min 12seg

Fonte: Itaú Cultural Play

Essas imagens que nos recebemos no filme foram tomadas no acampamento de Apyka'i, situado à margem da BR-453, a oeste de Dourados/MS. A comunidade de Apyka'i, emblemática da luta indígena no Mato Grosso do Sul, “impressiona como exemplo puro da obstinação kaiowa”, escreveu outrora Spensy Pimentel (2017, p. 330). O *Jeroky Guasu*, que pode ser traduzido do Guarani para o Português como “grande ritual religioso”, envolve Guarani Kaiowá e Guarani Nhandeva². Mais à frente no documentário, Vincent Carelli reitera que seu interesse ao gravar os Guarani e Kaiowá nos idos de 1988 era acessar suas experiências de religiosidade e transe: “O que me fascinava naquela época era o transe religioso que inspirava suas vidas para além de todas as dificuldades”. Mais ao fim do filme, diz, ainda na locução, no mesmo sentido: “Em quarenta anos de indigenismo, convivi pouco com os Guarani Kaiowá, mas eles me marcaram profundamente por sua coragem e espiritualidade”. A espiritualidade Kaiowá já havia fascinado Darcy Ribeiro (2002) algumas décadas antes, quando caracterizou a forte e permanente conexão Kaiowá com o divino como distinta em relação à de qualquer outro povo do mundo. Disse Ribeiro, a vida terrena só lhes importava como plataforma para acessar um espaço mítico.

O ritual religioso do *Jeroky Guasu* acontece paralelamente a uma assembleia política, o *Aty Guasu* (“grande assembleia”). O acesso ao espaço mítico por ele propiciado, portanto, não se trata de uma ferramenta de alienação dos problemas mundanos, mas, ao contrário, de uma

² Os Nhandeva chamam seus líderes espirituais *oporaíva* e não de *ñanderu* como optei no corpo do texto, que é a denominação Kaiowá.

ferramenta que lhes permite resistir e responder à vida pauperizada e às violências consecutivas. O resultado da consulta espiritual a que assistimos nas imagens, conforme Carelli nos explica na locução, são as respostas para “os rumos das discussões políticas do dia seguinte”. Como bem sintetizou André Brasil, comentando a mesma cena: “[...] os chocalhos dos rezadores movem o cosmos e a história, fazem atravessar a política pelos sonhos, ligam a vida dos homens àquela dos espíritos, uma a vibrar na outra” (2016a, p. 146).

Essas primeiras imagens gravadas por Carelli em abril de 1988, e que são também as primeiras imagens do filme, introduzem um processo de investigação depurado ao longo do documentário, que se dá acerca de forças e formas com que, apesar do martírio, os Guarani e Kaiowá fazem política. Os Kaiowá, envoltos em um secular conflito por seus territórios, são um dos povos tradicionais em maior risco de morte violenta no Brasil (Brasil, 2014; ONU Brasil, 2017). De forma muito correlata a esse risco de perder a vida, as imagens dos rezadores de Apyka’i parecem dar a ver uma sobrevida, uma invejável e convicta força que se interpõe ao corriqueiro risco de morte, um viver intenso e para além do corpo penitente; força e vida que emanam do sublime do transe, da dor sublime que experimentam e que é a própria definição de um “martírio”, dos espíritos dos antepassados que são convocados a falarem com os vivos e que, assim, vencem a morte. Apesar de todas as penitências do corpo, da aparência de esgotamento, seguem uma caminhada obstinada que remete a tempos imemoriais, através da qual algo intangível parece ampará-los. Com os olhos semicerrados, como no exemplo do rezador que vemos em primeiro plano (imagem 1C), parecem ver algo que nos é invisível. Assim, esses rezadores a que assistimos atravessarem a noite através dos cantos do Jeroky Guasu são, de certa forma, como os *videntes* dos quais fala Gilles Deleuze (2007): sua vida intensa, sua saúde frágil de tanto ver o intolerável, sua sensibilidade tão estrangeira³.

São, talvez, tão *videntes* quanto *vaga-lumes* (Didi-Huberman, 2011). Os *vaga-lumes* (*lucioles*), na metáfora construída por Didi-Huberman, seriam as pequenas luzes intermitentes, as imagens e experiências que resistem e sobrevivem aos holofotes (*luce*), que por sua vez são as poderosas luzes do espetáculo mercadológico⁴. Como *vaga-lumes*, o nomadismo Guarani e Kaiowá vastamente registrado na etnologia envolve a recusa a sempre aparecer, como já notou César Guimarães (2015). Eles desaparecem quando suas terras são tomadas, se escondem nas matas, e reaparecem justo quando não esperados, em acampamentos junto aos túmulos dos

³ A vidência (*voyance*) é a visão, pensamento, sensação, entendimento e/ou imaginação de algo novo, do invisível (Deleuze, 2007), ou, mais propriamente, da parte virtual do real.

⁴ A metáfora encaminha, no livro citado, uma reflexão sobre as potências e condições de possibilidade das experiências, vozes e imagens minoritárias.

parentes que os evocam. Driblando a morte, aparecem vivos, depois de terem sido mortos, justo onde foram mortos, como espíritos que vêm assombrar um projeto de mundo. É na noite do Jeroky Guasu, nas margens das fazendas, na mata, que os Kaiowá lampejam; dependem vitalmente dessa fuga onde os holofotes ainda não chegaram, apesar de que os holofotes cada vez mais espreitam e avançam sobre tudo. Talvez as cicatrizes abertas por esse maquinário que rasga o mundo indígena invoquem os cinemas militantes, que reaparecem atualmente mais múltiplos do que no século XX. A luta indígena por território e modos de vida atrela-se à luta pelas florestas que garantem a sobrevivência dos vaga-lumes. Talvez o Brasil seja um espaço particularmente propício para uma discussão sobre sobrevivência e vaga-lumes justamente por ter, ainda e apesar de tudo, alguma floresta – cuja raiz etimológica já remete a um “fora” – onde possam existir outras formas de vida e de luta. Talvez a potência de vidência e a força obstinada e religiosa que vemos logo no início de *Martírio* estampadas nos rostos e na postura dos Guarani e Kaiowá, existam porque no escuro, longe dos canhões de luz. A luta Guarani e Kaiowá pela retomada dos seus *tekoha* é, também, uma luta pela existência dessas zonas de fuga ao espectro dos holofotes.

Tekoha ou *tekoá*, palavra Guarani sem correspondência na língua portuguesa, poderia ser traduzida com algum prejuízo como “terra” no sentido de propriedade, ou então “aldeia”. A intraduzibilidade fundamental é que *tekoha* não se refere ao que entendemos por lote, conceito de matriz estranha aos povos indígenas da América; mas, antes, se refere a uma noção de pertencimento a um espaço onde se pode praticar a *teko*, que, por sua vez, designa “o modo de ser e viver guarani e kaiowá” (Benites, 2014, p. 192), ou, em uma formulação mais extensa, o “sistema de valores éticos e morais que orientam a conduta social, ou seja, tudo que se refere à natureza, condição, temperamento e caráter do ser e proceder kaiowá” (Pereira, 2004, p. 116). *Tekoha* significa ainda um arranjo político, nas palavras de Eliel Benites (2014, p. 192): “um espaço territorial de domínio específico de uma ou várias famílias extensas (*tey’i*) cada um orientada por uma liderança (*o tamõi*)”. Uma vez que essa concepção envolve cultura, política, e também depende de certa ecologia que propicie materialmente um modo de vida, ela também não pode ser traduzida simplesmente por “aldeia”, que remete sobretudo a um arranjo físico. A tradução mais corrente é a de “territórios sagrados” ou “terra de ocupação tradicional” ou, mais propriamente, “espaço onde pode se praticar a forma de vida Guarani”.

Esta tese não trata propriamente, contudo, de *videntes*, *vaga-lumes* e *tekohas*; embora também não deixe de tratar. Trata de responder a uma pergunta sobre documentário, que já entrego sem cerimônias: o que *Martírio* (2016, Vincent Carelli, Ernesto de Carvalho, Tatiana

Almeida), em sua potência de intervenção no conflito que tematiza, endereça à relação entre documentário e militância no Brasil?

O documentário é, talvez, para nós, como a reza que assistimos nas primeiras imagens do filme: um dispositivo de consultar espíritos do passado, ou, dito de outra maneira, um dispositivo que evoca a História no presente. O problema de pesquisa estabelecido no parágrafo anterior assume que *Martírio* faz sobreviver um modelo de cinema *sobre* a sobrevivência, e que concomitantemente expressa certa sobrevivência do cinema militante no Brasil, o qual, como um vaga-lume, depois de transformações e necessárias esquivas dos holofotes, sobrevive. A pesquisa parte da suspeita – e a leva adiante – de que *Martírio* pode dizer algo sobre a potência dos documentários voltados para as urgências das lutas políticas no presente. Apontou certa vez César Guimarães (2015, p. 46), acerca de trechos desse filme que, antes mesmo da sua finalização como longa-metragem, foram disponibilizados na web: a sobrevivência dessas imagens

[...] se endereça ao nosso presente, visado pelo passado, que ainda o procura com incansável insistência. Essas imagens, sobreviventes do trauma violentíssimo cujos golpes não conseguimos nem amparar nem elaborar, virão nos assombrar no futuro.

Quase ao fim do longa-metragem, após sermos expostos ao assombro das imagens dos Kaiowá sobreviventes de traumáticos e sucessivos encontros, a locução de Vincent Carelli lança algumas perguntas ao público vindouro: “O Estado brasileiro terá a coragem de assumir a responsabilidade por esta tragédia que se perpetua, ou teremos que enfrentar tempos ainda mais sombrios? Como crescerão essas crianças que vivem o terror imposto aos acampamentos de retomada?”. Saber qual presente é possível, a partir do vislumbre do passado, é uma questão constitutiva e mobilizadora desta tese, bem como, não restam dúvidas, do filme em si.

A tese pode contribuir com os estudos em Cinema ao fazer série com outras pesquisas (Brenez, 2017; Cesar, 2015; 2017a; 2017b; Correa, 2015; Fontinele, 2017; Leandro, 2010) as quais fornecem elementos para pensar as interfaces entre cinema e militância no Brasil recente, e/ou para elaborar uma fortuna crítica acerca do conceito de *documentário militante* fundado entre os anos 1960 e 1970 (Daney, 2007; Getino; Solanas, 1969) e já diagnosticado como “morto” (Comolli, 2015), mas com vivazes atualizações frente aos desafios do presente no Brasil. O cinema militante seria aquele que, em sua conceituação clássica, instrumentaliza o cinema a serviço de alguma causa ou luta (Daney, 2007; Comolli, 2015, p. 168; Getino; Solanas, 1969, p. 1); buscando conscientizar e mobilizar o público em relação a questões sociais, econômicas e políticas, muitas vezes associadas a lutas populares e movimentos sociais. A

vitalidade do documentário militante se expressa, por exemplo, em filmes de movimentos sociais, dos secundaristas, dos pernambucanos do Ocupa Estelita, do MLB, de filmes autônomos dos povos indígenas em defesa dos seus territórios, ou mesmo, de alguma maneira, em filmes como *Democracia em Vertigem* (2019, Petra Costa), que ganhou projeção na mídia internacional e nacional.

A tese que daqui se segue foi escrita, em muitos momentos, no embalo da rede, do mate e do tabaco; em algo que eu poderia chamar de um devir-Guarani que talvez nós brasileiros e gaúchos vivamos, embora assim não nomeemos ou admitamos. Um devir justamente porque uma relação positiva com o que é, *a priori*, sem relação conosco. De maneira mais modesta, esse devir poderia ser reduzido a mera apropriação colonial, a um devir-colonizador. Em todo o caso, à exceção de certos hábitos e consumos legados do mundo Guarani – talvez seja importante ressaltar: não meramente superficiais ou acessórios, mas que compõem modos de ser e pensar, e que, como no mate, prolongam-se às entranhas –, não sei o que tenho de Guarani. Esse “não sei”, na maneira com que o convoco, não se trata de uma maneira dissimulada de dizer que “nada mais tenho de Guarani”, mas de uma busca sincera por responder a uma pergunta para a qual não tenho resposta, e que talvez também não deva ser respondida tão depressa. Certa vez ouvi, em um contexto que não me recordo – talvez eu tenha lido –, uma anedota antropológica que reproduzo de memória: um antropólogo, ou, em suma, um branco, perguntava a um Guarani sobre a vinda de um terceiro a quem esperavam, o qual, supunham, pegava a estrada ao seu encontro:

-Ele está vindo?
-Ele disse que está vindo.
-Então ele está vindo?
-Não sei.

Esse *não sei*, despido da ansiedade de tudo dominar, aparece, sobretudo, como um gesto paciente de franqueza e transparência: não sei se ele está mesmo vindo, só sei o que ele me disse. O sentido da anedota é também bastante próximo do que pude apreender em um texto de Dominique Gallois sobre suas experiências com os Wajãpi no Amapá. Segundo a antropóloga, após contar uma história que ocorreu há muito tempo ou no tempo mítico, “os Wajãpi concluem com a expressão ‘ei tite’, é o que se diz. Parece que é assim, foi ele quem disse, não sei se é assim” (Gallois, 2012, p. 35). No mesmo sentido, Eduardo Schaan (2018, pp. 33-4), em sua dissertação de mestrado sobre suas experiências com os Mbya-Guarani, relata diversas situações em que

[...] perguntava onde estava tal pessoa, o que estava fazendo. As pessoas a quem perguntava o sabiam, ou tinham uma ideia, mas falavam ‘não sei’. É uma das características mais marcantes quando você começa a visitar as casas e a vida Mbya, a quantidade de ‘não sei’. [...] Ninguém sabe de nada, e você, como antropólogo, jurua [não indígena], desconhecido, menos ainda. [...] é uma forma bastante desenvolvida de se falar somente sobre o que se tem certeza, sobre o que se sabe exatamente, seja por experiência própria, seja por relatos verossímeis que seus avós lhe contaram.

A anedota convocada brinca com o “equivoco”, conceito sobre o qual discorre Eduardo Viveiros de Castro (Viveiros de Castro, 2004, p. 4), e que diz respeito simultaneamente à condição de possibilidade e ao limite da busca por tradução e comunicação entre diferentes mundos. Sendo o *perspectivismo* de Viveiros de Castro uma teoria da “alteridade referencial entre conceitos homônimos” (*Ibid.*), frente à intradutibilidade imediata entre termos oriundos de diferentes mundos – o “não sei” e suas diferentes circulações e significados nos mundos vividos Guarani e não indígena –, operamos, quando bem, em uma “equivocação controlada”.

A família do meu pai se compõe de mestiços rurais, talvez caboclos, de origem indecifrável e sem memória familiar de longo prazo. Se são em parte Guarani eu não sei. Nasci e cresci em uma cidade do interior gaúcho chamada Camaquã, nome de origem Tupi-Guarani, mas onde os Guarani que habitam minhas memórias de infância se encontravam ou vendendo artesanato sentados nas calçadas, ou recolhidos nas beiras de estrada⁵. Parecia-me emanar da lógica citadina a ideia de que aqueles índios pagãos que, quando viajavamos pela BR, avistávamos em seus barracos de lona, estavam, de maneira talvez não injusta, fadados à morte e ao desaparecimento por não acompanharem a marcha humana em direção ao progresso. Ao observar esse desprezo racista e convicto – do latim, *convictus* é aquele que se crê “com a vitória” ou “com os vencedores” –, eu já intuía que talvez nós não indígenas fôssemos menos humanos, menos cristãos e menos progressistas do que nos imaginávamos. Enfim, o que tenho de Guarani, para além do mate, da rede, do tabaco, da memória e das terras, prefiro admitir que não sei a ter convicção. Habitar o virtual a estar com os vencedores. Creio que há, porém, para além do sangue, das coisas e de certos hábitos, um deixar-se atravessar produzido, não apenas, mas também, pelo próprio filme.

Não obstante a memória equivocada na qual nos lancei acima – responder se sou Guarani, ou em que sou Guarani e, logo, no que as questões Guarani me interessam ou deveriam me dizer respeito –, talvez requeira, antes, dar um passo atrás. “Se fazer de idiota”, se pensando a

⁵ Camaquã e seu entorno contém dezenas de sítios arqueológicos catalogados de ocupação milenar. Há hoje em Camaquã cinco aldeias: Guaviraty Poty, Tekoá Tenondé, Tekoá Ka'a Mirindy, Tekoá Yvy'a Poty e Tekoá Yygua Porã, essa última a única demarcada e homologada.

partir de Isabelle Stengers (2005), sendo o *idiota* aquele que “demanda que desaceleremos, que não nos consideremos autorizados a acreditar que possuímos o sentido do que sabemos” (*Ibid.*, p. 995, tradução nossa). A autora pensa o *idiota* a partir do personagem conceitual construído por Gilles Deleuze, o qual, por sua vez, o pega emprestado de Dostoievsky. O idiota é aquele que “produz um interstício” (*Ibid.*), que resiste à forma consensual na qual uma situação é apresentada como emergência. Se trata, na maneira com que o convoco, de imaginar que, talvez, essa não seja exatamente a questão – ser ou não ser Guarani –, ou, quem sabe, haja uma outra questão anterior, mais importante, mas a qual o *idiota* nem sempre tem certeza de qual seja. Talvez, como a presente tese a certa altura especula, a questão seja sobre a maneira com que um filme pode, na projeção de sua força, nos afetar, nos mobilizar, nos transformar em outra coisa.

Esse passo atrás leva ainda a um outro caminho nessa introdução. Menos equívoco, mas não menos pessoal. Meu encontro com o problema de pesquisa que esta tese enfrenta é produto de uma série de inquietações que emergiram ao longo de trabalhos anteriores, remontando ao meu primeiro texto acadêmico, o Trabalho de Conclusão de Curso na graduação em Cinema e Animação na Universidade Federal de Pelotas. Sob orientação do professor Guilherme Carvalho da Rosa, escrevi sobre a representação das diferenças e dos conflitos entre classes sociais em *O Som ao Redor* (2012, Kleber Mendonça Filho). Propusemos uma correlação entre o longa-metragem de Kleber Mendonça Filho e as discussões suas contemporâneas sobre a “classe C”, ou “nova classe média” ou “nova classe trabalhadora”. Analisamos como as dinâmicas e posições socioeconômicas experimentadas no Brasil da época, descritas sociologicamente por Jessé de Souza (2009; 2012), materializavam-se nos personagens e conflitos no filme de Kleber Mendonça. Ambos os autores, um no cinema e outro na Sociologia, abordavam um tema comum em um mesmo tempo. Utilizamos os conceitos de *habitus egostos* oriundos do aparato conceitual bourdieusiano, mas mobilizados por Jessé de Souza (*Ibid.*), para analisar os mecanismos de distinção dos quais as personagens da trama lançavam mão. O trabalho resultou em um artigo publicado na Intercom Regional Sul e em um capítulo de livro publicado na VIII Semana Universitária Audiovisual, em Recife/PE, onde tive a oportunidade de apresentar presencialmente os resultados da pesquisa. A experiência adensou meu olhar e interesse para as correlações possíveis entre cinema brasileiro e conflitos sociais. A descoberta à época de um texto da orientadora desta tese, Miriam de Souza Rossini (2008), sobre as relações entre Cinema e História, ainda à época, me provocou a pensar o que se poderia extrair de potente da forma como o nosso cinema olha para o Brasil, seus conflitos e sua população;

ou mesmo sobre como lançar essa questão, já que há vários olhares, vários cinemas, vários conflitos e talvez nenhum nós.

O contexto do fim da década de 1950 e das décadas de 1960 e 1970, marcados no Brasil por um “sentimento romântico-revolucionário” (Ridenti, 2005), legaram ao presente um conjunto de documentários em 16mm que me tocaram profundamente ainda na graduação. A imensa profundidade e beleza daqueles filmes, o espírito vivaz que excedia de sua verve militante, me puseram frente a uma intuição que move o presente texto, que é a de se, talvez, no cinema brasileiro, senão no cinema mundial, o mais precioso seja o menor. A simplicidade técnica daqueles filmes era sua própria condição de possibilidade: as cenas e tomadas que os compunham, sua urgência e espontaneidade, não recorriam nas produções avultadas nem nos estúdios de produções ficcionais. Não poderiam ser capturados por equipes numerosas e equipamentos volumosos. A fugacidade dos momentos intensos dos documentários militantes em 16mm eram, talvez, de uma luz demais lampejante para os canhões de luz do grande cinema. A imensa beleza e a importância desses filmes para a caminhada do cinema brasileiro, sua simplicidade técnica e muitas vezes as condições dificultosas de restauro devido a perseguições políticas e precariedade de armazenamento, compunham a baixa circulação que tiveram e têm, o que adicionava em mim mais uma camada de fascínio e outra de questões na contemplação desse conjunto de documentários. Esses filmes e questões comparecem na questão dessa tese e ao longo do texto que daqui se segue.

A discussão de Jean-Claude Bernardet (1985) sobre a relação entre cineastas e povo nos referidos documentários brasileiros de entre os anos 1950 e 1970 compareceu em uma abordagem diacrônica naquela pesquisa sobre *O Som ao Redor*, quando desdobrando a questão do olhar sobre o outro; e se prolongou em outros artigos nos quais abordei esse cinema em sua busca pela identidade nacional, encontrada provisoriamente, ou pelo menos especulada, na figura do campesino. Argumentei que quer seja na obra de Glauber Rocha, seja no documentário engajado – aquele que Jean Claude Bernardet (*Ibid.*) chamou de “sociológico” – , seja nas ficções cômicas e dramáticas de Mazzaropi, o campesino era figura presente, se não tema central. Os documentários que foram chamados “sociológicos” que lhes foram contemporâneos, talvez também por seu caráter descritivo, cientificista e/ou racionalista, não gozaram de prestígio e visibilidade por parte dos setores populares e da classe média; o cinema cômico e catártico de Mazzaropi, por sua vez, emplacou bilheterias recordes pelo país. Me interessei, logo após a graduação, por essas semelhanças e diferenças.

Fiz meu mestrado no Programa de Pós-Graduação em Sociologia da Universidade Federal de Pelotas, sob orientação do Prof. Fernando de Figueiredo Balieiro, com quem pude

aprender mais sobre a perspectiva teórica dos Estudos Culturais – que adotava desde a graduação – e a articulá-la aos Estudos Pós-Coloniais, além de dar ensejo às questões que vinha esboçando. Na dissertação, me voltei ao estudo do cinema de Adirley Queirós, com ênfase no longa-metragem *Branco Sai, Preto Fica* (2014). A ideia de um filme de periferia falando sobre a capital do Brasil invertia a perspectiva habitual no cinema brasileiro, empregue, por exemplo, na melhor das intenções, no que referi acima como “documentário sociológico” da década de 1960, onde falava-se desde os maiores centros urbanos do país sobre o Brasil profundo. Mais: a ideia de um filme vindo da (e situado na) Ceilândia, cidade destinada a cidadãos pobres e não brancos removidos de Brasília, e cuja narrativa conclui-se com a “explosão” da capital do Distrito Federal como acontece nas cenas finais de *Branco Sai, Preto Fica*, o qual ganha o prêmio de melhor filme no Festival de Brasília de Cinema Brasileiro, me fez pensar que poderia haver algo de potente nessas *novas* perspectivas que vinham surgindo e ganhando visibilidade no cinema brasileiro. Persegui esses impasses pensando a respeito da voz do *subalterno*, conceito elaborado inicialmente pelo italiano Antonio Gramsci (1977 [1929-35]) e depois modulado no pensamento Pós-Colonial.

Ao longo dessas pesquisas, desde a graduação até o mestrado, fui fomentando uma série de questões sobre as imbricações mútuas entre filme e sociedade, as quais sobrevivem na presente pesquisa. Na época do lançamento de *Martírio*, ano do Impeachment de Dilma Rousseff, a crescente polarização política e a politização da arte me convocaram a pensar sobre a militância no documentário, que parecia se dar com crescente intensidade e sob novas circunstâncias. Foi ainda durante o mestrado que tive a oportunidade de assistir a *Martírio*, pouco após o seu lançamento, no Cine UFPEL, projeto de extensão e sala de cinema coordenados por Cíntia Langie, que foi minha professora na graduação. *Martírio* foi o encontro mais emocionante e instigante que eu havia experimentado com um filme em anos. Na época, enquanto ainda pesquisava e escrevia sobre o cinema de Adirley Queirós, notei suas convergências com os filmes então mais famosos de Vincent Carelli – *Martírio* e *Corumbiara* –, principalmente na tomada de posição explicitamente crítica nas leituras de mundo proposta nos filmes. As obras de ambos os diretores colocam em primeiro plano experiências existenciais e sujeitos esquecidos ou emudecidos pelo processo modernizador brasileiro, rompendo a invisibilidade nesse recente cenário de um cinema mais plural do que nunca no Brasil.

Dito isso, as diferenças entre as propostas de *Martírio* e do cinema do ceilandense Adirley Queirós também são evidentes e diversas. Uma delas é que *Branco sai, preto fica*, de Queirós, mescla documentário e ficção-científica, tecendo um mundo que entrelaça as experiências dos sujeitos com uma ambiência fabular e distópica concebida em conjunto entre

diretor e sujeitos-personagens. *Martírio*, por sua vez, ao passo em que nos intermedia com a cosmovisão Kaiowá, é, em seus momentos de denúncia, mais afeito que o filme de Queirós à expectativa de transparência convencional do documentário, ou seja, de dizer do mundo “tal qual é”. *Martírio* faz um aceno mais claro à expectativa de insuspeição que emana da forma documentário, ou, dito de outra maneira, se mostra mais ativamente preocupado em validar a sua relação com o real através de procedimentos circunscritos no perímetro do documentário.

Uma segunda diferença é que Adirley Queirós, em recorrentes entrevistas, reivindica ser um morador da Ceilândia como os sujeitos dos seus filmes e, assim, partilhar com eles alguma identidade, um ponto de partida da enunciação, que são caros à sua obra. “Da nossa memória fabulamos nós mesmos”, enuncia o letreiro que encerra *Branco sai, preto fica*, reivindicando essa auto-enunciação. O “nós” que identifica Queirós com os atores-personagens não passa sem tensionamentos, evidentemente, sendo o primeiro deles a relação já de antemão diferencial entre estar no campo da imagem e produzir a imagem resguardado no antecampo. Para além disso, porém, Queirós, diretor e ex-jogador de futebol, não é uma pessoa com deficiência física como os protagonistas Marquim da Tropa e Sartana no filme citado. Nem tão “preto”, como salientou em entrevistas (Chacon; Guimarães, 2015; Queirós, 2015). Tensões oriundas da alteridade incidem em ambos os filmes, e talvez apareçam mais explicitamente em *Martírio*: como se colocar como aliado na luta outro? Quem representa quem?

Priorizei na minha trajetória de pesquisa até então a análise de filmes mais ou menos visados, seja pelas bilheterias ou pelo reconhecimento dentre festivais e especialistas. O foco em *Martírio* leva isso em conta: trata-se de um caso representativo da potencialidade do “cinema indígena”⁶ e de um dos documentários mais proeminentes em termos de visibilidade e consagração em meios específicos do cinema dentre os da temática indígena. A escolha do filme também diz respeito à sua força, acabamento e urgência. Compreender, como demanda o problema de pesquisa, o que esse filme endereça à relação entre documentário e militância no Brasil, passa, logo, por apostar que o estudo dessa obra e de sua forma de fazer possam dizer sobre as potências e possibilidades do documentário no contexto recente brasileiro frente à proliferação das lutas, demandas e visibilidades sociais.

Durante o doutorado no PPGCOM UFRGS, sob orientação da professora Miriam de Souza Rossini, após o fim da pandemia do Covid-19, e na condição de bolsista, realizei um semestre letivo de doutorado-sanduíche no PPGCOM UFMG, sob a supervisão de André

⁶ O termo remete a filmes sobre, com ou por indígenas; embora, evidentemente, suas fronteiras sejam porosas e discutíveis. Para uma discussão do termo e uma aproximação com o conceito de “quarto cinema”, ver (FELIPE, 2019, pp. 36-44).

Brasil, a quem tive a oportunidade de conhecer virtualmente na ocasião da banca de qualificação dessa mesma pesquisa, da qual também participou o professor Marcos Aurélio Felipe, a quem sou também enormemente grato. Na UFMG, tive a oportunidade de acompanhar as atividades do grupo de pesquisa Poéticas da Experiência, que já admirava à distância. O contato oportunizou a depuração das questões ensejadas pela tese, e expandiu e aprofundou a bibliografia e filmografia acionadas ao longo do texto.

São desses muitos encontros e atravessamentos que esta tese é feita. E, partindo disso, o **objetivo geral** da pesquisa é compreender o que *Martírio*, em sua potência de intervenção no conflito que tematiza, endereça à relação entre documentário e militância no Brasil. De maneira adjunta, fomentam-se os seguintes **objetivos específicos**:

- I) Contextualizar a produção de Vincent Carelli em relação às problemáticas do documentário brasileiro contemporâneo e suas práticas produtivas;
- II) Contextualizar o cinema militante no Brasil e situar *Martírio* em relação à tradição do documentário militante, observando como o filme tensiona e/ou atualiza essa tradição;
- III) Identificar e analisar estratégias estéticas e narrativas mobilizadas no interior de *Martírio* para a abordagem do conflito sobre o qual se desenvolve e para a mobilização em favor das causas a que se dedica;
- IV) Identificar as estratégias de circulação e reverberação de *Martírio* que o permitam extrapolar os espaços de arte e mercado.

O primeiro objetivo específico, “Contextualizar a produção de Vincent Carelli em relação às problemáticas do documentário brasileiro contemporâneo e suas práticas produtivas”, abre caminho para que compreendamos o papel do autor do documentário e as condições de possibilidade sob as quais emerge *Martírio*. Esse objetivo alicerça os demais, especialmente o seguinte. O primeiro objetivo específico da pesquisa se realiza mormente nos capítulos “2 Martírio e seu contexto de emergência” e no “Apêndice I - Estado da arte”, no qual apresento uma fortuna crítica no entorno das palavra-chave “Martírio”, “Vincent Carelli” e “Vídeo nas Aldeias” no Banco de Teses e Dissertações da CAPES e nos anais da Socine.

O segundo objetivo específico, “Contextualizar o cinema militante no Brasil e situar *Martírio* em relação à tradição do documentário militante, observando como o filme tensiona e/ou atualiza essa tradição”, enseja um movimento diacrônico que implica retomar, a partir de revisão bibliográfica e da trajetória da militância em cinema no Brasil, o que “documentário

militante” nomeia e indagar como o cinema brasileiro em geral e *Martírio* em particular se relacionam com essa tradição. Essas questões se passam principalmente o capítulo “3 Documentário e militância”, o qual tece uma reconstituição minimamente operacional das discussões que se dão no entorno da relação entre cinema e militância, e das maneiras com que essa relação se materializou no documentário brasileiro desde a década de 1960.

O terceiro objetivo específico, “Identificar e analisar as estratégias estéticas e narrativas mobilizadas no interior de *Martírio* para a abordagem do conflito sobre o qual se desenvolve e para a mobilização em favor das causas a que se dedica”, passa por compreender a maneira com que o filme convoca e elabora o conflito entre, de um lado, os Guarani Kaiowá, e, de outro, a aliança ruralistas e Estado. Aproveita-se aqui a dupla leitura da palavra “conflito”, embora, no caso de *Martírio*, sejam ambas convergentes: o que movimenta o enredo *do* filme e o conflito social que se passa *no* filme. Esse é o foco principalmente do capítulo “5 O conflito no filme”. Também o capítulo “6 A voz e o ponto de vista do filme” remete ao mesmo objetivo específico.

O quarto e último objetivo específico, “Identificar as estratégias de circulação e reverberação de *Martírio* que o permitam extrapolar os espaços de arte e mercado”, se realiza principalmente no capítulo “4 O filme no conflito” e no tópico “2.3 Consagração e circulação do filme”, e implica evocar as estratégias de divulgação, circulação e consagração do filme e de suas imagens. Os circuitos que essas imagens acionam, impossíveis de analisar e sequer desvelar em sua totalidade, podem ser parcialmente reconstituídos através de rastros em reações na internet, avaliações em sites especializados, dados de bilheteria, comentários na mídia, no comparecimento de suas imagens em outros materiais midiáticos, dentre outros textos e agenciamentos⁷ aos quais se relacione. Para justificar a pertinência de uma abordagem que transversalize texto e contexto, que pense o filme fora de si mesmo e fora de sua tessitura fílmica, vale retomar Didi-Huberman quando, em *Sobrevivência dos vaga-lumes* (2011), aponta que

Seria criminoso e estúpido colocar os vaga-lumes sob um projetor acreditando assim melhor observá-los. Assim como não serve de nada estudá-los, previamente mortos, alfinetados sobre uma mesa de entomologista ou observados como coisas muito antigas presas no âmbar há milhões de anos. Para conhecer os vaga-lumes, é preciso observá-los no presente de sua

⁷ Pelos termos “agência” e “agenciamento”, refiro à parte ativa da ação, que, por sua vez, não pode ser pensada de forma separada das redes de corpos, forças e fluxos que ela aciona e relaciona. Um agenciamento é uma conjunção, simbiose, aliança, contágio. Nas palavras de Isabelle Stengers (2017, p. 11): “Um agenciamento, para Deleuze e Guattari, é a reunião de componentes heterogêneos, uma reunião que consiste na primeira e última palavra da existência. Não se trata de eu existir primeiro e depois adentrar os agenciamentos. Pelo contrário[...]”. Se trata, segundo Deleuze e Guattari (1995, p. 33), de “um estado preciso de mistura de corpos em uma sociedade”. Para outra definição de Deleuze, ver (Deleuze; Parnet, 1998).

sobrevivência: é preciso vê-los dançar vivos no meio da noite, ainda que essa noite seja varrida por alguns ferozes projetores. Ainda que por pouco tempo. (*Ibid.*, p. 52)

Dessa asserção, compreendo que o estudo da potência de um filme militante como *Martírio* – esse vaga-lume que ousa brilhar apesar dos ferozes projetores que veiculam as narrativas do poderio econômico e político do casamento agronegócio/Estado – não pode se limitar ao seu caráter representacional ou ao seu conteúdo, sob o risco de falarmos apenas de fantasmas e imagens mortas. Não bastaria analisar a luta já separados de seus corpos e do seu presente. Dar a ver os Guarani Kaiowá como em um estudo sobre os mortos, em uma galeria, em um arquivo, ou como um filme sobre uma história que ocorreu há muito tempo atrás, parece pouco para a potência e pretensão do filme. Através de metodologia apropriada, é preciso alcançar, como em um exercício xamânico, o invisível na tela e a força viva desses fantasmas; alcançar as reverberações a partir do filme em redes, circuitos e afetos, através das quais “dança vivo no meio da noite”, “no presente de sua sobrevivência” (*Ibid.*). Olhar para o filme como uma força viva emana do próprio problema de pesquisa enunciado, que convoca o que há de militante no documentário; ou seja, sua ânsia de um efeito prático no presente dos acontecimentos.

1.1 Metodologia e técnicas de pesquisa

As técnicas de pesquisa se amparam em dois eixos: *pesquisa documental* e *análise fílmica*. Cada um será abordado em um tópico subsequente.

1.1.1 Pesquisa bibliográfica e documental

A pesquisa bibliográfica envolve a busca e a análise crítica de materiais impressos, como livros, artigos de periódicos, dissertações, teses e outros tipos de publicações científicas. Trato-a aqui em conjunto com a pesquisa documental, que é uma técnica de coleta de dados semelhante, voltada a fontes de informações primárias (ainda não tratadas cientificamente), como livros, artigos, relatórios, arquivos e fontes documentais diversas online ou impressas. A pesquisa bibliográfica e documental fundamenta ao longo do texto uma série de asserções sobre o filme, os Guarani Kaiowá, o Vídeo nas Aldeias, os diretores, o contexto do conflito fundiário no Mato Grosso do Sul, especialmente no capítulo “2 Martírio e seu contexto de emergência”

e quando tratando das definições de *documentário*, *cinema direto*, e das relações entre *cinema* e *militância* no capítulo “3 Documentário e militância”.

A análise fílmica em si, em sua fundamentação, também não dispensa a pesquisa bibliográfica sobre seus procedimentos, como demonstra o tópico adiante, “1.1.2 Análise Fílmica”.

1.1.2 Análise Fílmica

Para um começo de explicação sobre o que é a análise fílmica, podemos remeter por analogia à Química, onde *análise* incide na separação de um todo em suas partes componentes, para que, daí, possa-se dispor essa totalidade em uma outra configuração a qual suscite outra percepção e interpretação. Seguindo essa esteira, no *Ensaio sobre a análise fílmica*, Francis Vanoye e Goliot-Lété (2002) propõem que analisar um filme é desconstruí-lo e reconstruí-lo, ou seja, descrevê-lo e interpretá-lo, decompondo seus elementos constitutivos a fim de relativizar o caráter que poderia ser considerado espontaneísta nas imagens e sons, e assim dar luz às suas significações. Dito isso, o dualismo constitutivo dessas explicações não deve levar à separação das fases de descrição e interpretação da obra, as quais implicam-se mutuamente, e, portanto, o que se opera é a descrição dos (ou de alguns) elementos do filme interpretando-os.

O processo de análise fílmica envolve o esforço sempre equívoco da tradução, da transposição das imagens, sons e elementos do filme ao texto (Rose, 2002). Na linguagem de codificação complexa que é o cinema, a organização simbólica interna de cada obra constitui um espaço multidimensional em que uma diversidade de símbolos funde-se e entra em conflito. Frente a esse conjunto de significantes e de certa estrutura que os organiza, analisar trata-se de explorar os fenômenos no filme racionalizando-os (Aumont; Marie, 2011), remetendo aos atributos técnicos e estéticos da linguagem cinematográfica.

O pesquisador estadunidense Robert Stam constata, a partir da multiplicidade de metodologias existentes para a análise fílmica, que a teoria do cinema “raramente é pura” (2013, p. 19), mas constituída muitas vezes interdisciplinarmente entre a crítica literária, a Antropologia, a Comunicação, a Sociologia e a Filosofia. A análise fílmica é mobilizada por uma pluralidade de escolas dedicada aos estudos de/em cinema, miscelânea que se complexifica ainda mais por envolver posições subjetivas por parte de cada pessoa investigadora e objetos e objetivos os mais variados. Por esses e outros motivos, Aumont, Marie e Jullier (Aumont; Marie, 2011; Jullier; Marie, 2009) entendem como impossível a definição de um método de

investigação de antemão acabado ou de aceitabilidade universal em análise fílmica. Assim, escusado dizer, as cenas e elementos a serem analisados no caso da presente pesquisa, bem como os conceitos e autores mobilizados ao longo da análise, emergem do que suscita o problema a ser respondido.

Como propõe Gilles Deleuze (2003, p. 92), “a especificidade dos signos [se poderia dizer: dos elementos do filme] é que eles recorrem à inteligência considerada como algo que vem depois, que deve vir depois”, ou seja, sua significação carece de interpretação. A interpretação apenas descobre e decifra o signo como significado após o sujeito interpretante ser violentado por ele. Um filme não tem “um sentido”, mas sim constitui um aporte para múltiplas linhas de sentido, que se realizam no encontro entre analista e obra. Assim, existem virtualmente no filme uma série de ligações e sentidos que emergem a partir de leituras específicas, em contextos específicos, em vistas de questões específicas. A interpretação realiza virtualidades no filme, pois “se o pensamento tem o poder de explicar o signo, de desenvolvê-lo em uma Idéia, é porque a Idéia já estava presente no signo” (*Ibid.*, p. 91). Por isso, não é a intenção aqui, e nem seria uma possibilidade, exaurir as possibilidades de interpretação do filme, sequer dos trechos e aspectos elegidos para análise, mas desvelar leituras possíveis, voltando-se para um problema específico, como um gesto de criação ou cocriação com a obra.

A análise de trechos e elementos do filme se faz presente desde a introdução da tese, de acordo com as discussões em curso. No capítulo “2 Martírio e seu contexto de emergência”, serve principalmente à apresentação do universo do filme, do seu conflito, dos grupos envolvidos nesse conflito e dos procedimentos do filme para apresentação desse conflito. No capítulo “3 Documentário e militância”, a análise fílmica ocorre quando exemplificando ou tensionando as definições de *cinema militante*, tema do capítulo. O capítulo “4 O filme no conflito”, elabora através da análise fílmica acerca da empreitada de *Martírio* de estabelecer comunicação entre diferentes línguas e mundos, e de intervir no conflito sobre o qual se detém. Os capítulos “5 O conflito no filme” e “6 A voz e o ponto de vista do filme” são os que mais extensamente se amparam nessa técnica de pesquisa. No capítulo “5 O conflito no filme”, aprofunda-se o trabalho introduzido no capítulo “2 Martírio e seu contexto de emergência”: a abordagem, via análise fílmica, da abordagem do conflito no filme. São analisadas a construção de *identidades e diferenças sociais*, do *dissenso* e de *contranarrativas* construídas no interior do filme e, em um último tópico, “5.4 Invenção formal”, alguns procedimentos como a montagem e a narração. Enfim, no capítulo “6 A voz e o ponto de vista do filme” a análise fílmica se volta à maneira com que no filme são orquestrados e constituídos pontos-de-vista diversos, e à maneira com que o diretor, em seu contato em campo com o mundo do filme, é

afetado pela perspectiva indígena, que se torna também constitutiva do pensamento do documentário. Para tanto, são mobilizadas cenas e elementos do filme, com certa ênfase à narração.

1.2 Estrutura da tese

Neste tópico que encerra o primeiro capítulo apresento a estrutura geral da tese e os principais autores e conceitos mobilizados em cada capítulo:

O capítulo “2 Martírio e seu contexto de emergência” apresenta o conflito entre os Guarani-Kaiowá e o Estado brasileiro (Bassi, 2017; 2018; BBC, 2012; Brasil, 2014; Castilho; Bassi, 2017b; Chiavenato, 1996; Cimi, 2012; Guerras, 2019; Indirunas, 2018; Izá Pereira; Fernandes, 2018; Ribeiro, 2002), o contexto de emergência do documentário *Martírio* (Ancine, 2018; Ikeda, 2022) que leva à trajetória dos seus diretores e da ONG Vídeo nas Aldeias (Araújo, 2019; Brasil *et al.*, 2017; Carelli, 2017; Felipe, 2020; Herszenhut, 2014), à consagração do filme em festivais de cinema, com a crítica especializada, com o público da internet e alguns aspectos de sua circulação midiática (Cesar, 2017a; Nunes, 2022; Oricchio, 2016). O capítulo apresenta também a maneira com que o conflito entre os indígenas e não indígenas aparece em *Martírio*, o que se dá, neste momento do texto, principalmente através da cena em que os cineastas visitam Pyelito Kue, adjuntamente à mobilização de bibliografia acerca do filme (Brasil, 2016a; 2018; Guimarães, 2008). O mesmo capítulo introduz ainda a história e a cosmologia dos Guarani e Kaiowá (Benites, 2021; Benites, 2012; 2014; Flores; Flores; Oliveira, 2020; Pereira, 2004). De maneira geral, abrem-se aqui caminhos para as discussões subsequentes.

O capítulo “3 Documentário e militância” traz uma fortuna crítica acerca dos conceitos de *documentário* (Araújo, 2019; Aumont; Marie, 2003; Gauthier, 2011; Ramos, 2008), *cinema militante* (Brasil, 2016a; Brenez, 2017; Cesar, 2015; 2017a; 2017b; Comolli, 2015; Daney, 2007; Getino; Solanas, 1969; Leandro, 2010) e *cinema direto* (Da-Rin, 2004; García Espinosa, 1970; Muniz, 1967; Nichols, 2015). Essa revisão teórica alicerça asserções sobre os referidos conceitos, caros à interpretação de *Martírio* ao longo da tese. Essa revisão teórica feita nos tópicos 3.1 e 3.2 abre caminho à abordagem acerca das maneiras com que a prática militante se modulou através dos documentários diretos no Brasil desde a década de 1960, o que se passa nos tópicos 3.3 e 3.4 (Bernardet, 1985; Cardenuto, 2007; Correa, 2015; Fagioli, 2017; Fidelis; Marques, 2016; Fontinele, 2017; Gonçalves, 2009; Guimarães, 2008; Gutfreind, 2012; Lins; Mesquita, 2008; Mendes, 1987; Mesquita, 2006; 2021; Oliveira, 2019; Ridenti, 2005; Urban, 2020).

O capítulo “4 O filme no conflito” analisa algumas operações de *Martírio* que o dispõem como ferramenta na luta pela demarcação dos territórios Guarani e Kaiowá e, portanto, como documentário militante. Essas operações do filme podem se dar de diferentes maneiras e em diferentes escalas de tempo. As possibilidades de intervenção a curto-prazo são tema do tópico “4.1 Intervir na história”. O tópico “4.2 O filme como ferramenta de comunicação entre mundos” aborda a expectativa e operação do filme como ferramenta de comunicação entre, de um lado, o público não indígena e, de outro, os depoentes e o saber indígena; a análise dá especial foco para os abismos ontológicos entre esses diferentes mundos e a equivocidade constitutiva dessa expectativa de comunicabilidade (Almeida, 1999; 2021; Gallois; Carelli, 1995; Viveiros de Castro, 2004). O tópico “4.3 Cinema, indígenas e floresta após Martírio” foca, de maneira geral, o contexto político que se sucedeu ao filme, e ao qual o filme se dirige. Finalmente, no tópico “4.4 Circuito e rastros midiáticos a partir de Martírio”, o foco é na circulação do filme (PPGIS UFSCar, 2022; Cesar, 2017a; Nunes, 2022; Guimarães, 2015) e nos seus agenciamentos com outros materiais midiáticos; para o que são convocados os conceitos de *circuito* (Braga, 2017) e *intertexto* (*Ibid.*; Johnson, 2004).

O capítulo “5 O conflito no filme”, como o capítulo seguinte, se alicerça mais categoricamente que os anteriores na análise fílmica. O quinto capítulo analisa principalmente atributos narrativos e formais de *Martírio*, focando especialmente no tratamento dado pelo documentário ao conflito entre os Guarani-Kaiowá e o Estado brasileiro. Para tanto, aborda, no primeiro tópico, o problema do “ser” indígena ou brasileiro, o que traz a reboque a problemática da *identidade* (Brah, 2006; Derrida, 1996; Hall, 2000; 2013; Silva, 2000) e, no segundo tópico, do *dissenso* (Brasil, 2016a; Rancière, 1996; 2005; 2012). O terceiro tópico aborda a construção no filme de *narrativas* e *contranarrativas* (Brenez, 2017) dentre o conflito, e assim, dá seguimento às discussões dos capítulos anteriores sobre a maneira com que, em *Martírio*, se realiza a prática militante. O último tópico, “5.4 Invenção formal”, se volta principalmente aos procedimentos estéticos e formais do filme, e argumenta que, muitos deles sejam conhecidos no campo do documentário, na maneira com que nele se realizam, à luz da luta que encampa e do presente que o desafia, têm determinadas singularidades e funções (Brasil *et al.*, 2017; Cesar, 2017a; Guimarães; Guimarães, 2011).

No último capítulo, “6 A voz e o ponto de vista do filme”, é discutida a autoria do filme, a posição exercida por Vincent Carelli no interior do documentário (Brasil, 2016a; 2018; 2021; Guimarães, 2008) e a problemática do paradoxo entre a conservação de uma posição pedagógica e autoral ao cineasta enunciatário não indígena (Rancière, 2010; 2012) e os atravessamentos desse autor pela cosmovisão indígena (Galache, 2017), pela perspectiva pós-

colonial (Costa, 2006; Felipe, 2019; 2020; Hall, 1996; 2011b; Quijano, 2005; Restrepo, 2012; Said, 2007) e pela perspectiva cosmopolítica (Descola, 1997; Favret-Saada, 2005; Stengers, 2017), de forma que *Martírio* acaba por falar através de uma “voz” (Nichols, 2005) complexa.

Um Estado da Arte sobre *Martírio*, sobre o Vídeo nas Aldeias e sobre o cineasta Vincent Carelli se encontra no Anexo I da tese. A pesquisa exploratória apresentada no Anexo leva em conta textos publicados nos Anais da Intercom, da Socine e no Banco de Teses e Dissertações da Capes. Alguns dos textos ali mapeados são citados ao longo da tese, quando pertinentes às discussões em curso.

2 MARTÍRIO E SEU CONTEXTO DE EMERGÊNCIA

O presente capítulo se fragmenta em tópicos que buscam, constelados, formar uma apresentação preliminar minimamente navegável de *Martírio*, do contexto no qual o filme emerge e ao qual se dirigiu originalmente, bem como apresentar alguns dos agentes envolvidos em sua concepção e, em linhas gerais, a circulação, usos e premiações do filme. No tópico imediatamente seguinte, apresento o filme em linhas gerais. Isso se dá de maneira costurada à análise de uma cena que se desenrola em uma visita dos documentaristas à comunidade de Pyelito Kue, cena a qual comenta os conflitos vivenciados pela mesma comunidade em 2012. Foram esses conflitos que motivaram a finalização das filmagens e sua montagem em formato de um documentário. O tópico cumpre ainda a função de apresentar a mise-en-scène do filme e a discussão acerca da “tese do marco temporal” que marcou os anos de finalização de *Martírio* e os anos subsequentes. O segundo tópico apresenta, em linhas gerais, as tensões em jogo à época em Brasília: o resfriamento no processo demarcatório, o avanço político do agronegócio e do conservadorismo, o declínio do prestígio do governo do Partido dos Trabalhadores, o porvir do Impeachment de Dilma Rousseff. Sigo por uma apresentação breve acerca da circulação e consagração do filme em um terceiro tópico. O quarto tópico apresenta, principalmente a partir de dados demográficos e etnológicos, os Guarani Kaiowá e o conflito no qual estão inseridos. No quinto e penúltimo tópico, uma breve exposição acerca de Vincent Carelli e dos demais codiretores do filme. Enfim, no tópico que encerra o capítulo, apresento a Organização Não Governamental *Vídeo nas Aldeias* da qual deriva *Martírio*.

2.1 Martírio

Em 1984, os Guarani Kaiowá (re)começaram a luta pela retomada de seus *tekoha* no Mato Grosso do Sul, “o movimento pacífico e obstinado das retomadas”, nas palavras de Vincent Carelli na narração de *Martírio*. O documentário foi iniciado em 1988, parou em 1995, foi retomado em 2012 frente ao aumento da violência contra os Guarani Kaiowá e à presença de suas demandas na mídia, e finalmente foi lançado em 2016. O diretor Vincent Carelli declara, também na narração do documentário, o fascínio inicial, nas primeiras gravações com os Kaiowá em 1988, com a obstinação e resiliência que emanavam do fervor religioso do grupo: *Martírio*, como a própria palavra “martírio”, ligam-se a essa luta resiliente. Esses poderes dos Kaiowá, imiscuídos ao sentimento de profunda ligação com a terra a que pertencem, movem a luta de retomada. De maneira articulada a isso, o filme lança-se conosco em materiais de

arquivo através dos quais explica didaticamente o encontro traumático dos povos indígenas, do hoje Mato Grosso do Sul, com os jesuítas e bandeirantes, seguindo – não exatamente de maneira linear – à Guerra do Paraguai no século XIX, à expropriação das terras e força de trabalho indígenas a partir do final daquele século pela monocultura de erva-mate da Companhia Matte Laranjeira e pelos empreendimentos subsequentes, aos projetos assimilacionista de dissolução da sua cultura engendrados pelo Estado em diversos momentos, indo até a redemocratização e a progressiva e atual tensão com os produtores rurais sul-mato-grossenses, acompanhada pelo filme até o seu lançamento em 2016.

Nas sínteses da pesquisadora Debora Herszenhut, em sua Dissertação de Mestrado concluída em 2014, os sobreviventes indígenas dos consecutivos processos de expulsão territorial no Mato Grosso do Sul

[...] ficaram sem terras, abrigados em acampamentos nas margens das rodovias, ameaçados pelos pistoleiros das fazendas. Isolados nesses pequenos espaços, os idosos estão morrendo, as crianças encontram-se desnutridas e doentes, as lideranças foram assassinadas e os que restaram continuam a viver sob ameaças. É nesse contexto de absoluto colapso da existência, e impulsionados pela prática dos rituais religiosos Jeroky Guasu, que os pajés e líderes políticos Guarani Kaiowá resolvem lutar, de forma sistemática, pela retomada de uma parcela de seus territórios sagrados. Nos últimos 30 anos, eles passaram a investir em táticas pacíficas de reocupação das terras, mas, até os dias atuais, apenas mil hectares foram recuperados, enquanto quarenta lideranças Guarani Kaiowá foram assassinadas e os mandantes e autores dos crimes continuam impunes. (Herszenhut, 2014, p. 163)

Martírio faz confluír o panorama histórico dos Guarani e Kaiowá e sua situação em 2016 com a vivência de Vincent Carelli, aliado político que dirige e narra em primeira pessoa o longa-metragem e, não por acaso, cujo trabalho, mesmo antes de iniciado o filme, envolve a lida com os *arquivos*. O trabalho de outros aliados também aparece: é o caso de Tatiana Almeida e Ernesto de Carvalho, que assinam a codireção do filme; de Myriam Medina e Celso Aoki, casal que se presentifica em campo, auxiliando Carelli nas andanças e na tradução da língua Guarani; e de Tônico Benites⁸, que cumpre eventualmente o papel de intermediário com os indígenas. O apoio de professores da Universidade Federal da Grande Dourados (UFGD), que não aparecem nas imagens, também compõe a primeira rede que Vincent Carelli e Ernesto de Carvalho articulam em 2013, quando o filme foi retomado (Tatiana *in* PPGIS UFSCar, 2022).

⁸ Liderança indígena, pesquisador, pedagogo e antropólogo pelo Museu Nacional/UFRJ. Tomou o processo de articulação político-religiosa do Aty Guasu, com o qual esteve envolvido desde jovem, como tema de sua pesquisa de doutorado (Benites, 2014). Seu contato com a equipe do Vídeo nas Aldeias se deu a partir de *Martírio* (PPGIS UFSCar, 2022).

Ao longo da duração da obra, viajamos com o diretor e seus parceiros no tempo e no espaço, na retomada de pinturas da Guerra do Paraguai, em matérias jornalísticas, em vídeos incorporados do YouTube, em sessões da TV Senado, em trechos de outros filmes, fotografias e filmagens originais do Serviço de Proteção aos Índios (SPI)⁹, dentre outros materiais de arquivo incorporados que incluem vídeos amadores, fotografia, pinturas, conteúdo televisivo e fragmentos de outros filmes. Como formulou Cláudia Mesquita (Brasil *et al.*, 2017, p. 244), *Martírio* vincula o passado “aos materiais atuais (e vice-versa). A montagem teceria esse movimento em que ‘agora’ e ‘outrora’ vão se convocando, se respondendo”. Essa volta ao passado contextualiza e adensa a compreensão dos conflitos do presente, estes visibilizados a partir de imagens originais de Vincent Carelli ou Ernesto de Carvalho, nas quais vemos os relatos e desespero das famílias Guarani Kaiowá frente aos assassinatos, ameaças, despejos e violências, aos acampamentos de beira de estrada, ou nas felizes retomadas.

Entre 2011 e 2012, o martírio Guarani Kaiowá veio à tona no jornalismo e nas redes sociais na internet em dois principais episódios, ambos comentados no filme. O contexto provocou a retomada da feitura deste documentário ainda sem nome, que havia sido interrompido em 1995, quando Vincent Carelli dedicou-se a *Corumbiara* (2009) e à formação de cineastas indígenas com o Vídeo nas Aldeias. O primeiro acontecimento relevante, cuja repercussão midiática trouxe Carelli de volta aos Kaiowá conforme declara na narração, foi a denúncia movida pelo Ministério Público Federal contra dezenove pessoas devido ao assassinato à queima-roupa do cacique Nísio Gomes, liderança Kaiowá. O crime ocorreu em 18 de novembro de 2011, por volta das 6 am, no acampamento de Guaiviry em Aral Moreira/MS, localizado entre Amambai e Ponta Porã, em ação de intimidação contratada por fazendeiros da região e executada por uma empresa de segurança privada. O crime envolveu homicídio qualificado, formação de quadrilha, corrupção de testemunha, porte ilegal de arma de fogo e ocultação de cadáver. Segundo a pesquisa de Tônico Benites (2014, p. 184), o cadáver do cacique Nísio foi transportado pelos milicianos “numa caminhonete com a placa escondida e não mais foi encontrado em todas as buscas posteriores realizadas pela Polícia Federal”. A ação do MPF deu alguma esperança aos aliados do indígenas.

⁹ O Serviço de Proteção aos Índios (SPI) foi um órgão federal criado em 1910 para executar políticas públicas frente às populações indígenas em território nacional. Foi extinto em 1967 sob uma série de denúncias de irregularidades administrativas. No mesmo ano foi criada, substitutivamente, a Fundação Nacional do Índio (Funai).

Alguns meses depois do assassinato, uma declaração formal assinada pelos kaiowá acampados de Pyelito Kue¹⁰ (Cimi, 2012; Brasil, 2014) respondia a uma decisão da Justiça Federal de Naviraí/MS, que ordenava remoção de um grupo de aproximadamente 50 homens, 50 mulheres e 70 crianças do território de menos de um hectare que ocupavam em área de Preservação Permanente dentro da Fazenda Cambará, no município de Iguatemi¹¹. A ação que decorreu na ordem de despejo havia sido movida pelo proprietário da fazenda. O grupo indígena vinha sendo alvo de sucessivos ataques e expulsões quando se instalava, mesmo em beiras de estrada e fora de propriedades particulares, e por isso vinha migrando. A carta assinada pela comunidade em função da ordem de despejo afirmou que o grupo, impossibilitado de viver no território ao qual se sentia pertencente, preferia morrer e ser ali enterrado a ser expulso:

[...] fica evidente para nós, que a própria ação da Justiça Federal gera e aumenta as violências contra as nossas vidas, ignorando os nossos direitos de sobreviver à margem do rio Hovy e próximo de nosso território tradicional [...] Queremos deixar evidente ao Governo e Justiça Federal que por fim, já perdemos a esperança de sobreviver dignamente e sem violência em nosso território antigo, não acreditamos mais na Justiça brasileira. A quem vamos denunciar as violências praticadas contra nossas vidas? Para qual Justiça do Brasil? [...] queremos ser mortos e enterrados junto aos nossos antepassados aqui mesmo onde estamos hoje, por isso, pedimos ao Governo e Justiça Federal para não decretar a ordem de despejo/expulsão, mas solicitamos para decretar a nossa morte coletiva e para enterrar nós todos aqui. Pedimos, de uma vez por todas, para decretar a nossa dizimação e extinção total, além de enviar vários tratores para cavar um grande buraco para jogar e enterrar os nossos corpos. Esse é nosso pedido aos juízes federais. [...] Sabemos que não temos mais chance em sobreviver dignamente aqui em nosso território antigo, já sofremos muito e estamos todos massacrados e morrendo em ritmo acelerado. Sabemos que seremos expulsos daqui da margem do rio pela Justiça, porém não vamos sair da margem do rio. Como um povo nativo e indígena histórico, decidimos meramente em sermos mortos coletivamente aqui. Não temos outra opção esta é a nossa última decisão unânime [...] (Cimi, 2012, online)¹²

A carta foi interpretada midiaticamente como anúncio de suicídio coletivo. Foi quando muitas pessoas, em demonstração de solidariedade, colocaram “Guarani Kaiowá” em seus sobrenomes no Facebook, à época a principal rede social no Brasil. Concomitantemente à mobilização virtual, ocorreram manifestações de rua em mais de 50 cidades do Brasil e do

¹⁰ Eventualmente grafado *Puelito*. *Pyelito* é mais conforme à pronúncia Guarani. O nome deriva do castelhano “pueblito”, que se traduz ao português como “pequeno povo” ou “pequeno povoado”. “Kue”, por sua vez, é indicativo de tempo passado, significando “o que foi” ou “o que era”. Assim, o nome designa algo no sentido de: “onde era o povoadinho”.

¹¹ 170 pessoas segundo autodeclaração na referida carta. Um documento elaborado pelo Senado Federal (BRASIL, 2014) fala, segundo fontes variadas, em “aproximadamente 160” pessoas ou também “150 pessoas”.

¹² Versão com redação levemente diferente em (Brasil, 2014, pp. 45-6).

exterior (Pimentel, 2017), além de manifestações de instituições nacionais e internacionais ligadas à defesa dos direitos dos povos indígenas, como a *Survival International*. Segundo relatório produzido por uma Comissão Especial formada pela Câmara dos Deputados (Brasil, 2014, pp. 17-8) para compreender o caso:

Surgiu uma grande campanha em defesa dos direitos dos Guarani-Kaiowá, que envolveu diversos setores da sociedade brasileira. As redes sociais formaram um grande bloco de pressão. Ocorreram manifestações em defesa dos índios ameaçados no Legislativo (com diversos deputados e senadores se pronunciando) e no Executivo, que também agiu.

No âmbito da Câmara dos Deputados, logo após tomar conhecimento da grave situação, o Partido Verde requereu a instituição de Comissão Externa para visitar a comunidade indígena. Também a Comissão de Direitos Humanos e Minorias requereu a realização de uma diligência no local dos conflitos. A Presidência da Câmara dos Deputados atendeu aos requerimentos criando esta Comissão Externa, destinada a acompanhar a luta da comunidade indígena Guarani-Kaiowá.

A campanha foi eficaz: no dia 30 de outubro [de 2012] as decisões do Tribunal [de expulsão dos referidos 170 indígenas de Pyelito Kue] foram anuladas por decisão da desembargadora federal Cecilia Mello do TRF-3, que concedeu efeito suspensivo à decisão anterior, permitindo que os índios ficassem no local.

Foi nesse contexto que Vincent Carelli retomou o filme que havia começado em 1988 e cujas filmagens estavam paradas desde 1995. Até então, a produção vinha sendo conduzida com recursos próprios. O cineasta criou, então, um projeto de financiamento coletivo através da plataforma Catarse (Catarse, 2013) para a finalização do documentário, publicamente apoiada por artistas brasileiros de notável visibilidade como Caetano Veloso, Wagner Moura e Camila Pitanga (Vídeo nas Aldeias, 2014)¹³. Um total de 977 pessoas respondeu ao chamado, levantando o valor de R\$85.910,00, que complementou o orçamento do Funcultura do Estado de Pernambuco, também para a finalização do filme. Como usual no campo do documentário, e particularmente do documentário militante, *Martírio* constitui-se como um filme de baixo orçamento¹⁴. Em sua dissertação de Mestrado em Sociologia e Antropologia, Debora Herszenhut levantou que

¹³ Manifestaram-se em vídeo postado no canal do Youtube do *Vídeo nas Aldeias*, chamando atenção ao “genocídio em curso no Mato Grosso do Sul”, conforme letreiro no mesmo vídeo. Letreiros a seguir já anunciavam o vindouro documentário *Martírio*: “Em parceria com as lideranças guarani-kaiowá do conselho Aty Guasu, o Vídeo nas Aldeias iniciou uma campanha de financiamento coletivo para equipar os acampamentos sob ameaças e concluir o documentário ‘Martírio’ contrapondo o discurso dos ruralistas com imagens históricas e relatos dos processos de deportação e confinamento a que foram submetidos os Kaiowá elucidando a origem do conflito presente.”

¹⁴ Conforme o Observatório da Imprensa (2014, online), são considerados de baixo orçamento os filmes que consomem menos de R\$ 1,2 milhão na sua produção.

[...] o valor solicitado de financiamento era de R\$ 80.000,00, que de acordo com o orçamento correspondia a 47% do custo total do projeto. O restante do montante, R\$ 90.000,00 já havia sido previamente investido pelo Vídeo nas Aldeias com recursos próprios nas seguintes etapas já concluídas do projeto: duas etapas de filmagem no Mato Grosso do Sul, primeira etapa de tradução do guarani para o português, digitalização do material de arquivo (Umatic, S-VHS, Betacam), organização e consolidação do material filmado na plataforma de edição, início da pesquisa de acervo de noticiários de TV e pronunciamentos na Câmara Federal e no Senado. Através do site de financiamento coletivo catarse, o projeto alcançou 107% de sua meta [...] (Herszenhut, 2014, p. 164)

Parte do público imaginado do filme, no momento de sua finalização, é aquele que apoiou o financiamento coletivo que propiciou a finalização do documentário, além, como sugere Carelli na narração, das “milhares de pessoas [que] incluíram ‘Guarani Kaiowá’ em seus nomes próprios no Facebook numa manifestação de solidariedade” na ocasião da divulgação da carta de Pyelito Kue no ano de 2012. O caso da carta é comentado no documentário em uma visita à comunidade, realizada e gravada em 2013. Essa cena, captada em estilo direto – entenda-se como: câmera na mão e som sincrônico –, cumpre, no interior do longa-metragem, o papel de checar e apresentar, especialmente às referidas parcelas do público, como passavam os acampados de Pyelito Kue posteriormente a toda a mobilização pública em sua defesa. A visita propicia uma escuta generosa que atualiza e complexifica a narrativa de pertencimento àquela terra já expresso na carta, e apresenta pela primeira vez essa perspectiva para os olhos e ouvidos do público que eventualmente ainda a desconhecia. Assistimos Vincent Carelli e Celso Aoki (um dos antropólogos que acompanha uma série de gravações ao longo do filme) e uma terceira pessoa cinegrafista (Ernesto de Carvalho, que não aparece nas imagens) indo a Pyelito Kue no que parece ser uma manhã nublada. Com o acesso à estrada impedido aos Kaiowá e aos seus aliados por ação dos fazendeiros, o caminho foi percorrido pelos cineastas através da água, com o auxílio de um “boteiro”, que, nadando, puxa uma balsa pelos braços enquanto se apoia em uma corda estendida entre as duas margens de um rio (imagens 2A a 2D). Enquanto assistimos à travessia, a narração de Carelli sobreposta às imagens explica que a comunidade “ficou internacionalmente conhecida por ter escrito uma carta pública, diante da iminência do seu despejo, que anunciava a resistência até a morte e que foi interpretada como de suicídio coletivo”.

Imagens 2A a 2I - chegada em Pyelito Kue



55min 54s



55min 58s



56min 3s



56min 13s



56min 26s



56min 31s



56min 41s



56min 57g



57 min 17 seg

Fonte: Itaú Cultural Play

As instalações do acampamento, pelo que podemos acessar pelas imagens após a chegada dos visitantes, são casas de tábua, eventualmente cobertas com lona. Uma mulher (Helena Borvão, vestindo azul no frame 2H acima, não nomeada neste momento no filme), que, pela idade e pela firmeza com que fala dá a entender que se trata de uma liderança da comunidade, parece querer deixar claro aos visitantes que está ciente da necessidade de expansão do acampamento: “agora tá bem apertado, né.”. Entende-se por isso que a população cresceu desde o último encontro com Celso Aoki.

Após um corte que significa uma elipse sobre os momentos de cumprimentos e da chegada, vemos Helena em plano médio, falando já acaloradamente aos entrevistadores e à câmera, dentro de um barraco de lona aberto (imagens 3A a 3C). Outra mulher, no mesmo enquadramento, a acompanha ao lado. Sua presença, junto das outras pessoas ao fundo que somam mais de uma dezena nos diferentes planos nessa cena, conformam uma reunião informal no entorno dos visitantes e da câmera. Helena toma a palavra em Guarani, com o dedo indicador em riste, e diz, segundo as legendas: “Os brancos não sabem que aqui é a nossa terra. Mas nós

sabemos porque nascemos aqui”. Suas palavras atualizam o pertencimento da comunidade ao local em disputa e a consequente revolta com os fazendeiros. “Nós nascemos aqui, não é, gente?”, pergunta olhando para os demais kaiowá, que atestam verbalmente. Helena conta ainda que seu avô morou onde foi construída a sede da fazenda e que ainda restam de pé naquelas terras as vigas da casa onde viveu seu pai: “Essa terra não é do fazendeiro. Os fazendeiros dizem que somos mentirosos. Eles é que são!”.

Imagens 3A a 3F: Liderança feminina fala



57min 23s



57min 24s



57min 32s



58min 2s



58min 15s



58min 17s

Fonte: Itaú Cultural Play

Após um corte, Helena fala já em português, voltando logo depois ao Guarani. Relata violências consecutivas, estendidas ao longo dos anos, por parte dos pistoleiros contratados pelos fazendeiros contra seus familiares, resultando de braços quebrados até cicatrizes de tiros em seus familiares. Aponta para os parentes, pede sua anuência, eles a dão. Um dos acampados reclama a perda de diversos companheiros de luta pela violência dos pistoleiros. A câmera faz planos aproximados das feridas de bala no braço da mulher ao lado de Helena Borvão e ouvimos relatos de outros alvejados por balas (imagens 3A a 3F).

A conversa vai do específico – a situação da comunidade – ao geral – a questão nacional e do poder em Brasília –, quando, depois de um corte, vemos Celso Aoki atualizando os indígenas acerca das possibilidades da demarcação de suas terras em termos da política institucional. O trânsito entre particular e geral expresso nessa cena é operado constantemente em *Martírio* se pensado em sua totalidade. “A Presidente da República não quer saber de terra indígena, ela não tá dando apoio pra população indígena”, diz Aoki em cena. A intenção

governamental, segundo relata, é deixar a Funai fraca para colocar “outros ministros, outros órgãos” para decidir a demarcação das terras indígenas. Helena atesta como quem já sabia. A desesperança suscitada pelo cenário político ao qual Aoki alude já era sentida. Helena conta que todos os parentes ali haviam votado em Dilma, para depois ela apoiar só os fazendeiros por causa do dinheiro.

Imagens 4A a 4C: Cicatriz de bala



59min

59min 3s

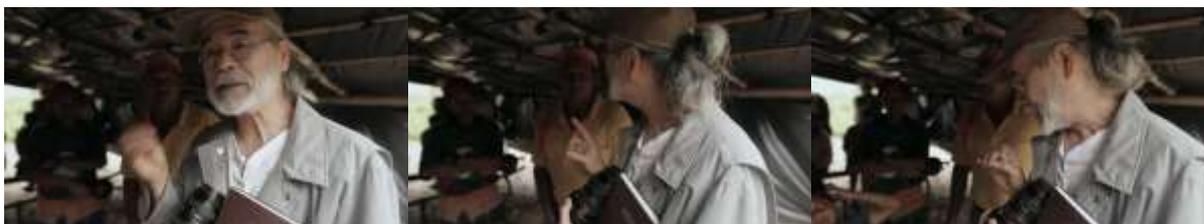
59min 5s

Fonte: Itaú Cultural Play

Logo após a expressão de indignação da liderança para com Dilma Rousseff, Celso Aoki (imagens 5A a 5C) retoma a palavra, desenvolvendo a partir de sua própria colocação anterior:

Se depender do governo central, lá de Brasília, da presidência, lá da presidenta Dilma, a coisa não tá boa não. Não, né. Então a gente então não tem uma palavra pra dizer pra vocês [sobre] como resolver, nem nós temos um jeito de fazer pra que a coisa fique menos demorada pra que vocês possam voltar lá onde é o tekoha mesmo, pra não ficar aqui nessa situação, assim, isolados, né.

Imagens 5A a 5C: Celso Aoki fala



59min 8s

59min 15s

1h 5s

Fonte: Itaú Cultural Play

Circulava à época entre a Bancada Ruralista e seus simpatizantes – como veio a circular com progressiva maior ênfase durante os governos Michel Temer, Jair Bolsonaro, e oficializada no seguinte começo do governo Lula – a *tese do marco temporal*, que demanda provas de que o grupo indígena requerente de alguma área de interesse para demarcação a ocupavam no dia 5 de outubro de 1988, data da promulgação da atual Constituição. Isso significa que aqueles que

estivessem, naquela data, expulsos de seus territórios, ou que não estivessem naquela data os invadindo apesar de tudo, não os poderiam reaver. Estando a última palavra sobre as demarcações com a Câmara dos Deputados como prevê a tese do *marco temporal*, o entendimento aplicado seria o ao qual Aoki se refere quando diz do interesse em deixar a Funai fraca para colocar “outros ministros, outros órgãos” para decidir a demarcação das terras indígenas. Ao exigir prova da ocupação da terra pelos indígenas em 1988 – prova a qual sequer era exigível em 1988, já que o referido marco temporal não estava previsto em lei – a tese do marco temporal negligencia, sem direito à defesa, milhares de expulsões ocorridas durante a ditadura Vargas e a ditadura civil-militar, como é o caso dos Guarani e Kaiowá, cujas expulsões ocorreram mais enfaticamente nas décadas de 1940 e 1980. Ignora também que, até 1988, os indígenas eram tidos legalmente como em regime tutelar, impedidos de figurar como partes em juízo, incapazes de, por si mesmos, levantarem qualquer prova ou defesa legal de sua presença nos territórios tradicionalmente ocupados.

Vincent Carelli fala depois de Celso e, apesar da desesperança em Brasília suscitada pelo contexto político e pela cena em si, Carelli (6A a 6C) alimenta pela palavra a esperança na comunicação e, por extensão, no documentário porvir:

Como o Celso tá falando, nós não somos autoridades. Mas, se depender das autoridades, vocês têm que tomar a frente. E é importante que as imagens, a fala de vocês, cheguem nas cidades. Quando a coisa apertou que vocês escreveram aquela carta, milhares de brasileiros escutaram. Nunca tinham ouvido falar em Kaiowá. E isso sensibilizou. Tem muita gente boa. E isso foi muito importante. Por que a ministra dos Direitos Humanos obrigou a justiça a suspender a liminar [que decretava a expulsão da comunidade de 170 pessoas à margem do rio Hovy]? Porque a voz de vocês chegou em todo lugar no Brasil e aí o governo se sentiu pressionado. Então essa comunicação de vocês com a gente, gente do povo, gente que não resolve, mas se a gente for muitos, a gente vai ajudar vocês a pressionar.

Imagens 6A a 6C: Vincent Carelli fala



1h 35s



1h 1min 3s



1h 1min 34s

Fonte: Itaú Cultural Play

A cena se finda. A fé no poder da palavra marca também a presença de todos os outros depoimentos no filme. Para André Brasil (2016a, p. 150), comentando a mesma cena acima, Vincent, ao lançar-se em cena, “acusa a percepção de que narrar a história é intervir em seu curso”, ou, em outras palavras – em outro texto de Brasil (2018, p. 5) –, Vincent, em *Martírio*, recusa os “limites entre narrar e intervir, entre cena e mundo”. Retomo André Brasil (2016a, p. 150):

No momento em que o martírio do povo Guarani e Kaiowá parece não encontrar mais palavras para designá-lo – dada a situação de etnocídio a que estão submetidos os índios – o movimento de Martírio é oposto: acreditar na palavra, reencontrá-la ali, nos locais em que ela se mistura à luta; tomá-la como testemunho e como intervenção no presente. Abrindo-se ao testemunho de uma luta em curso, o filme novamente aproxima, torna intercambiáveis narrar e intervir.

A intervenção do diretor na cena acima, mudando os rumos da conversa em direção a certa esperança, materializa o espírito militante que move o filme. Frente à desesperança no governo, o que o filme pode é, talvez, denunciar e ajudar a pressionar. Essas inquietações são reafirmadas por Vincent Carelli em entrevista posterior ao lançamento do filme (Carelli *in* Brasil *et al.*, 2017, pp. 235-6):

[...] tudo que eu fiz parte da pergunta: ‘o que eu posso fazer? Há uma contribuição a dar?’. A situação no Mato Grosso do Sul é de um impasse tão grande, que eu precisava, antes de tudo, entender o que estava acontecendo lá, como é que isso aconteceu? Fazer o filme foi, para mim, um modo de entender mesmo. Acho que precisava justamente disso, jogar uma luz sobre essa história que era tratada de uma maneira tão rasa.

Não por acaso, “Que fazer?” é título de um texto já publicado sobre *Martírio* (Guimarães, 2016), o qual endereça questões ao poder da palavra. O filme, até o fim, não responde cabalmente “o que fazer”, embora ensaie caminhos para uma resposta, e, de certa forma, jogue a questão de volta ao espectador, pedindo sua participação: “se a gente for muitos, a gente vai ajudar vocês a pressionar”, como diz Vincent.

2.2 Como ia Brasília

O governo Dilma Rousseff (PT) se prolongou pela cena descrita no tópico anterior até o lançamento do filme. Paira sobre o contexto em que se passa *Martírio* o progressivo desprestígio da então presidente Dilma, tanto na Câmara dos Deputados (daquele momento até

hoje, de maioria conservadora) quanto em certa parcela da sociedade, notadamente aquela insatisfeita com os sucessivos governos do Partido dos Trabalhadores, autodeclarado de esquerda, e que se mantinham na chefia do Executivo Federal havia mais de dez anos. Essa inconformidade com Dilma Rousseff fez-se sentir nas eleições do seu segundo mandato, quando eleita no segundo turno com 51,64% dos votos válidos na eleição presidencial mais acirrada até então desde a redemocratização. Seu opositor, o também mineiro Aécio Neves (PSDB), aglutinou os votos à direita. A crise econômica que se fazia sentir e as “pautas bomba” no Legislativo que dificultavam/impediam ações da parte do Executivo estimularam a crise política. Mesmo entre a esquerda, Dilma gozou de menos prestígio que o seu antecessor Luiz Inácio Lula da Silva (PT), cuja trajetória política era mais conhecida, cuja posição no Partido dos Trabalhadores era mais central, cujo governo acumulou mais feitos de sucesso amplamente reconhecidos dentro e fora do país, cuja habilidade diplomática era mais notável. O mandato de Dilma foi cassado em agosto de 2016.

As discussões oficiais que atravessam *Martírio* limitam-se às questões concernentes diretamente aos direitos dos povos originários como, por exemplo, as discussões acerca da tese do marco temporal referida no tópico anterior, e a correlata PEC 215, que vinha tramitando no congresso desde 2000 e que visava transferir para o Legislativo, majoritariamente ruralista, a prerrogativa da demarcação das terras tradicionalmente ocupadas pelos indígenas. Nas palavras de Vincent Carelli como narrador em determinado momento em *Martírio*, a PEC foi uma “ofensiva sem precedentes para paralisar a ação da Funai”. Era então o carro-chefe da Bancada Ruralista, a qual perfazia seu mais extenso quórum na Câmara. Assim como os demais setores conservadores no Congresso e na Câmara, vivia notável expansão e compunha o bloco de oposição ao governo. Contemporaneamente, ocorria, desde 2015, a CPI da Fundação Nacional do Índio (Funai) e do Instituto de colonização e reforma agrária (INCRA), cuja comissão foi presidida pelo deputado gaúcho Alceu Moreira (PMDB) e composta por parlamentares ligados à Frente Parlamentar da Agropecuária. A intenção da CPI, em consonância com outras iniciativas ruralistas no sentido de criminalização das atividades da Funai, era investigar o suporte a crimes dentre conflitos fundiários, especialmente no Mato Grosso do Sul, estado no qual ocorreram a maioria dos indiciamentos, e especialmente entre os aliados dos indígenas, propondo que indígenas praticavam “atos de violência, constrangimento, ameaças, destruição de plantações e dano de maquinários”, “para inviabilizar a continuidade da atividade agrícola” (SANCHEZ, 2017). Dentre os indiciados pela CPI estão cientistas sociais, operadores do direito, religiosos e lideranças indígenas.

Esse período coincide com o segundo mandato da presidente Dilma, que estava se isolando, ou sendo isolada, pelos Deputados. Com reduzido espaço de manobra, a chefe do Executivo nem fomentava pessoalmente o fim das demarcações, nem demarcava. A não imediata antipatia do Partido dos Trabalhadores para com a Funai e para com os processos demarcatórios aumentou o estresse com ruralistas, como se pode ver em *Martírio*, em cena na qual a então senadora e Ministra-chefe da Casa Civil Gleisi Helena Hoffman (PT) é convidada, na Comissão de Agricultura, Agropecuária, Abastecimento e Desenvolvimento Rural da Câmara, a prestar esclarecimentos sobre a delimitação de terras indígenas, ouvindo com frieza técnica os calorosos descontentamentos dos deputados ruralistas, ávidos eles para tomarem para si a palavra final sobre as demarcações e incorporarem a atribuição da Funai¹⁵.

Martírio era finalizado nesse contexto de progressiva tensão política, marcado pelo provável impeachment de Rousseff, processo este iniciado em 2 de dezembro de 2015 pelo então presidente da Câmara dos Deputados, o carioca Eduardo Cunha (PMDB), logo após petistas declararem a retirada do apoio a Cunha no processo do Conselho de Ética da Câmara que lhe acusava de ter recebido propinas da Petrobras e de manter contas secretas na Suíça. Cunha conduziu o impeachment de Dilma na Câmara ao mesmo tempo em que era réu no STF, tendo sido denunciado por corrupção passiva e lavagem de dinheiro, e enquanto corria contra ele um pedido de afastamento do cargo de Presidente da Câmara dos Deputados. Já contra Rousseff as acusações eram de improbidade administrativa e desrespeito à lei orçamentária devido à realização de “pedaladas fiscais”, ou seja, a corroboração da presidente no atraso de repasses do Tesouro Nacional para que bancos públicos pagassem obrigações do governo com programas sociais e empréstimos subsidiados. A acusação propunha que tais “pedaladas” deveriam ter sido aprovadas pelo Congresso. A defesa da então presidente argumentava que, além de a prática ocorrer pelo menos desde 1994 sem ser criminalizada, também não se enquadraria no conceito legal de operação de crédito ou empréstimo e, portanto, não requereria a autorização do Congresso. A Frente Parlamentar da Agropecuária esteve a favor do Impeachment na votação do processo na Câmara. Deus, família e pátria recorreram nas justificativas dos votos favoráveis por parte dos Deputados; não por acaso, a tríplice que constituía o lema do movimento integralista brasileiro na década de 1930. Em 31 de agosto de 2016 o processo de Impeachment se encerrou tendo como resultado a cassação do mandato de Rousseff, o que foi e é chamado de golpe por uma parcela da sociedade. Dois dias depois, dia 2 de setembro, o presidente interino Michel Temer, do mesmo partido de Eduardo Cunha,

¹⁵ A cena é analisada em maior profundidade nos tópicos “4.1 O problema do ‘ser’” e “4.2 Política e dissenso”.

sancionou e publicou no Diário Oficial da União a Lei 13.332/2016, flexibilizando as regras para abertura de créditos suplementares sem a necessidade de autorização do Congresso, o que consistia em uma maior tolerância, a partir dali, às chamadas “pedaladas fiscais”. Dez dias depois, o plenário da Câmara dos Deputados cassou o mandato parlamentar de Eduardo Cunha, que havia conduzido o Impeachment. No mesmo mês de setembro, *Martírio* era lançado no 49º Festival de Brasília de Cinema Brasileiro.

2.3 Consagração e circulação do filme

Martírio estreou em setembro de 2016 no 49º Festival de Brasília de Cinema Brasileiro, onde recebeu o Prêmio Especial do Júri Oficial, o prêmio de Melhor Longa do Público e o Prêmio do Centro de Pesquisadores do Cinema Brasileiro. O crítico de cinema Luis Oricchio, comentando a sessão de estreia, constatou que o filme foi “aplaudido em pé por vários minutos” e que recebeu do público “uma consagração como havia muito não se assistia no Cine Brasília” (Oricchio, 2016, online). Oricchio colocou em questão ainda a premiação “apenas” com o Prêmio Especial por parte do Júri Oficial, uma espécie de “segundo lugar”. Durante o mesmo ano o documentário recebeu o prêmio de Melhor Filme Latino-Americano no Festival de Mar del Plata 2016 e o prêmio de Melhor Filme na IX Janela Internacional de Cinema do Recife. Em 2017, foi considerado o melhor longa-metragem brasileiro exibido em circuito comercial naquele ano pela Associação Brasileira de Críticos de Cinema e recebeu o 23º Prêmio Guarani da Academia Guarani de Cinema. Ainda em 2017, Vincent Carelli recebeu, no Royal Palace, em Amsterdam/Holanda, um prêmio da Prince Claus Awards e foi homenageado pela 6º Mostra Ecofalante de Cinema Ambiental. Em 2018, *Martírio* conquistou o prêmio da crítica no Festival de Cinema do SESC, o troféu para Melhor Documentário no Prêmio da Associação Paulista de Críticos de Arte, dentre outras consagrações.

A despeito do reconhecimento da obra e do diretor entre festivais e especialistas, a visibilidade nas redes sociais e nas salas de cinema foi mais modesta. No *IMDb*¹⁶, *Martírio* despertou uma interação tímida: 201 usuários avaliaram o filme até 18 de julho de 2023 (Martírio, 2016a). Conforme a ferramenta do site que propicia a avaliação dos filmes em uma escala de 1 a 10, a recepção do longa-metragem foi bastante amigável: teve apenas 1 avaliação com a nota 1 (a mais baixa do site), e a moda de suas avaliações (77) foi 10, de forma que sua

¹⁶ O IMDb é uma das maiores bases de dados online de cinema, televisão e videogames, lançada em 1990 por Col Needham. O site conta com informações técnicas sobre as obras e permite que os usuários inscritos deem notas para elas, escrevam resenhas e conversem em fóruns.

média geral foi 8.5/10. No *Filmow*, base de dados brasileira, *Martírio* foi mais visado, com 533 votos e uma média geral mais alta: 4.6/5 (Martírio, 2016b). O *Filmow* não disponibiliza a visualização da quantidade de votos de cada nota separadamente, apenas da média geral.

Nas salas de cinema, segundo dados do *Observatório Brasileiro do Cinema e do Audiovisual* (Ancine, 2018, online), *Martírio* contabilizou um público pagante estimado de 6.396, número modesto em comparação a outros lançamentos nacionais como, por exemplo, *Minha mãe é uma peça 2* (2016, César Rodrigues), que fechou 2017 com 5,2 milhões de ingressos vendidos. A comparação aqui é propositalmente injusta: o filme de César Rodrigues foi o maior sucesso brasileiro de bilheteria no ano. *Minha mãe é uma peça 2* trata-se de uma comédia, gênero com amplo prestígio junto ao público brasileiro, de forma que é esperado, pelo comportamento habitual do mercado, que venda mais ingressos que um documentário. O filme de César Rodrigues trata-se também da sequência de um outro filme, cuja bilheteria também foi ótima para os padrões do País¹⁷. Em 2017, ano de lançamento de *Martírio* e de *Minha mãe é uma peça 2*, 22 longas-metragens ficaram com 89% da arrecadação em bilheterias brasileiras, enquanto 138 outros dividiram os 11% restantes (Ancine, 2018, online). O contraste diz sobre as assimetrias de visibilidade no cinema brasileiro (Barone, 2011) e sobre o interesse do público pagante do parque exibidor do Brasil.

Dito isso, os dados de público da Ancine (2018) ignoram exhibições gratuitas de todos os gêneros. *Martírio* circula por meios alternativos, visto que os realizadores e a rede no seu entorno trabalham a necessidade de “encontrar formas alternativas de exibição e romper com o monopólio das salas de cinema”, como sintetizou outrora André Brasil (*in Brasil et al.*, 2017, p. 233). *Martírio* circulou/a no Facebook da *Mídia Ninja*, através de alugueis no site do *Vídeo nas Aldeias*, no *YouTube*, dentro das próprias aldeias, em mostras, seminários acadêmicos, pontos de cultura, “nas retomadas, [junto] aos professores, nas escolas públicas e universidades, junto aos movimentos populares e aos cineclubes” (*Ibid.*); em “quase uma centena de eventos diversos”, como apontou Amaranta Cesar (2017a, p. 110). O diretor Vincent Carelli alegou que, após o lançamento do filme, foram distribuídas “3 mil cópias em DVD na região, onde os Guarani Kayowá vivem. Os indígenas também distribuía. Passou em universidades regionais. O Ministério Público também exibiu muito” (Carelli *in* Nunes, 2022, online). Suas imagens tiveram outros usos antes mesmo de montadas em um filme, “valendo inclusive como evidência

¹⁷ Uma comparação com a performance dos maiores lançamentos estadunidenses nas salas de cinema do Brasil se torna ainda mais desigual: *The Avengers* (Os Vingadores, 2012, Joss Whedon) teve, conforme a Ancine (2018, online), um público de quase 11 milhões de pessoas (10.911.371) no seu ano de lançamento no Brasil. É ponto pacífico nos estudos sobre o desempenho comercial do cinema brasileiro que a fatia de mercado ocupada por produtos nacionais é baixa, e nessa fatia há concentração da receita em poucos títulos.

para ações na justiça” (Brasil, 2016a, p. 160), visto que a ideia de finalizar um documentário emergiu, como explicado anteriormente nesse capítulo, por volta de 2012, ocasião em que algumas das filmagens foram veiculadas para divulgação do referido financiamento coletivo que propiciou a finalização do longa-metragem. E, ao final, o filme ajudou a divulgar a história e a luta de um povo, os Guarani Kaiowá.

2.4 Os Guarani e Kaiowá

Os Guarani se dividem em três subgrupos étnicos: Guarani Mbyá, Guarani Nhandeva e Guarani Kaiowá, sendo que, no Brasil, o primeiro está presente majoritariamente no Sul e os dois últimos ocupam áreas no Mato Grosso do Sul. O grupo Guarani Kaiowá “não se reconhece como sendo Guarani, mas aceita a denominação de Ava Kaiowá. Por sua vez os Guarani-Ñandeva se autodenominam como Ava Guarani” (Benites, 2014, p. 27). O significado de *Ava* é discutido adiante; o que importa reter por ora é que quando se escreve “Guarani e Kaiowá” entende-se o somatório dos povos Kaiowá e Nhandeva. Luciana Oliveira (*in* Flores; Flores; Oliveira, 2020, p. 553), em suas pesquisas de campo com os Kaiowá, afirma que seus interlocutores

sempre fazem questão de afirmar que [Kaiowá e Nhandeva] são populações distintas, mas que têm uma língua próxima. Ambos os povos falam línguas da família linguística tupi-guarani, do tronco tupi e coabitam, hoje, um território próximo e, por vezes, comum no sul do estado do Mato Grosso do Sul, totalizando cerca de 55 mil pessoas, unidos na luta por seus territórios tradicionais. [...] No Mato Grosso do Sul, os Ñandeva se autodenominam também de Guarani, sendo as duas palavras utilizadas indistintamente.

O nome *Kaiowá*, de origem Guarani, pode ser traduzido como “da floresta densa”¹⁸. Embora essa tradução nunca seja operada no filme, ela pode já dizer sobre a ruralização compulsória que minou as formas de vida desse povo de um “ex-mato grosso”, premido pela

¹⁸ Conforme o site do Instituto Socioambiental, Kaiowá “[...] deve decorrer do termo KA’A O GUA, ou seja, os que pertencem à floresta alta, densa [...] Haveria, desta forma, uma diferenciação em relação ao termo KA’A GUA, os que são da floresta sem, necessariamente, que seja densa ou alta, categoria em que se incluiriam os atuais Guarani-Mbya” (ISA, s/d, online). Em interpretação que vai no mesmo sentido, conforme Luciana Oliveira (*in* Flores; Flores; Oliveira, 2020, p. 555) comentando texto de Antonio Jacó Brand: “É provável, pela proximidade do modo de ser, que os Kaiowá sejam aparentados dos indígenas Ka’agua (‘do mato’, em Guarani; também referidos na literatura como ‘monteses’), grupo de famílias falantes de Guarani que habitavam a região de fronteira do Brasil e Paraguai e que, frente às incursões coloniais portuguesas e espanholas, não foram ou não permaneceram em reduções missionárias, mas sim na floresta”.

presença progressiva e ostensiva dos latifúndios da cana¹⁹, da soja e das pastagens de gado que compõem hoje o cenário do Mato Grosso do Sul. O que o presente tópico opera, em suas subdivisões, circunscrever melhor o conflito em que Guarani e Kaiowá estão inseridos e apresentar sua cosmologia, história e demografia, recorrendo a trechos do filme e a bibliografia e filmografia complementar, e assim reunindo dados mínimos para que naveguemos nos capítulos subsequentes.

2.4.1 A apresentação do conflito

Os primeiros quatro minutos e meio de *Martírio* fazem um arco temporal. Partem de imagens captadas na década de 1980 – do *Jeroky Guasu*, comentadas na Introdução –, ou seja, do recomeço da luta dos Kaiowá e Nhandeva no Mato Grosso do Sul pelos seus *tekoha*, indo, através da montagem, até o então atual acirramento do conflito e conseqüente repercussão nos noticiários televisivos, e também ao posicionamento de parlamentares e políticos em Brasília, nomeadamente da senadora tocantinense Kátia Abreu. Em determinado momento, ainda durante a introdução do filme (antes dos letreiros que apresentam o título do longa-metragem), a tela apresenta um conjunto de casas de madeira e lona em um acampamento de beira de estrada, em imagens externas em um dia de sol (imagens 7A a 7C). O acampamento em visível pauperidade situa-se a poucos metros de uma estrada a qual vemos por um simples movimento de câmera. O movimento de câmera e a “montagem dialética”²⁰ apresentam um dualismo a ser adensado no filme, que diz respeito ao conflito entre mundos em um mesmo espaço. Na estrada circulam caminhões carregados (imagem 7B), símbolos da pujança da indústria agrícola em provocadora proximidade aos acampamentos improvisados, dando as linhas gerais e introdutórias do desequilíbrio de forças sobre o qual o filme se deterá.

A maneira com que *Martírio* põe em imagens o conflito é tema do quinto capítulo da tese, mas sua apresentação se faz desde já conveniente. “Retorno aos Guarani Kaiowá para entender as dimensões deste movimento. Mergulhar no passado, para entender as suas origens” diz Carelli sobre a terceira imagem a seguir (imagem 7C), enquanto vemos na tela uma família indígena de costas, sentada no acampamento de beira de estrada, olhando para o passar dos

¹⁹ O documentário *À Sombra de um Delírio Verde* (2012, An Baccaert, Cristiano Navarro e Nicola Muñoz), lançado poucos anos antes de *Martírio*, se detém sobre a relação entre o plantio de cana-de-açúcar para a fabricação de etanol e a desapropriação das terras Guarani Kaiowá.

²⁰ Conceito do teórico e montador soviético Sergei Eisenstein (2002) que, que num sentido estrito, significa a justaposição de dois planos que operam pelo choque e pela diferença, de maneira a provocar o espectador e solicitar-lhe o pensamento, portanto, como forma oposta à montagem em continuidade.

caminhões como se a cerca vazada que os separa deles fosse a tela em frente à qual o filme nos deterá ainda por mais de duas horas e meia; assim, operando desde já um mecanismo de identificação com os indígenas caro à efetividade da narrativa a ser construída.

Imagens 7A a 7C: Beira de estrada



3min 36s

3min 46s

4min 13s

Fonte: Itaú Cultural Play

Essa relação dialética entre mundos introduz uma relação de *diferença* a ser continuada e depurada ao longo da narrativa: a justaposição entre, de um lado, os indígenas em seus acampamentos de beira de estrada, às margens da marcha do progresso²¹, e, de outro, os caminhões a serviço dos latifúndios. O foco dado nos Kaiowá desde as primeiras imagens do filme, a partida mesmo de uma perspectiva próxima aos Kaiowá, inverte o olhar midiaticamente mais usual na contação da história do Mato Grosso do Sul. Essa sequência que abre o filme até então, que parte do Jeroky Guasu até operar o contraste entre os indígenas em beira de estrada e os caminhões, ao passo em que aproxima o público não indígena dos indígenas, opera também com a distância entre o público e aquele mundo, com a provável não familiaridade entre o público do cinema e a atrocidade da vida no limbo das rodovias. Essa distância entre público e sujeitos do filme é alegorizada no choque entre os últimos e os caminhões em trânsito: a diferença entre um e outro talvez diga da diferença entre eles e nós, visto que os caminhões nos são, provavelmente, mais familiares do que os acampamentos indígenas. O que esses gestos de aproximação e distanciamento com o mundo indígena na introdução do documentário parecem compor em relação ao gesto de entendimento de uma dada realidade que é o todo do filme, é colocar-nos em contato – ainda que ligeiro e inicial – com as rezas, cotidiano e modo de vida dos Guarani e Kaiowá, contato que é operado a partir da observação do mundo como vivido, propiciada pelo estilo direto em documentário²².

²¹ Aludo às palavras de Vincent Carelli na narração do filme, segundo as quais o assimilacionismo estatal brasileiro buscou inserir os indígenas “na incontornável marcha da humanidade pelo progresso”.

²² Uma explicação sobre o que constitui o estilo direto em documentário pode ser encontrada à frente, no tópico 3.2.

O que chamei de operação dialética a partir do movimento de câmera nessas imagens preconiza o que Vincent Carelli chama de “a história de um confronto [...] de Davi contra Golias” (Carelli *in* Brasil *et al.*, 2017, p. 239) a qual o filme construirá ao longo de seu desenvolvimento narrativo. O aprofundamento da história desse confronto passa pela ênfase dada, desde as imagens iniciais, aos Guarani e Kaiowá, ou, em outras palavras, por trazer eles e a sua perspectiva à luz do cinema. Assim, se as primeiras imagens do documentário, do Jeroky Guasu, nos apresentam o universo espiritual Guarani e Kaiowá e conformam um choque ontológico, as imagens que jogam com o contraste entre os indígenas e os caminhões deflagram a desigualdade econômica desse confronto e operam, talvez, um choque existencial com o público.

Logo após as imagens (7A a 7C), a camada sonora do filme é tomada por uma variedade de vozes jornalísticas sobrepostas, montagem que opera no sentido de presentificar a postura midiática no entorno dos conflitos fundiários que se avolumavam na região: as notícias falam de “índios invasores”. A um só tempo, a sobreposição de vozes que culpabiliza os indígenas sobre o conflito diz da densidade dessas violências e da extensão temporal da luta a ser reconstituída ao longo do filme. A justaposição de notícias das quais só podemos compreender fragmentos representa o gesto de entendimento que o filme se propõe, a partir daí, a organizar. A não linearidade nessa apresentação sonora indicia a grandeza secular do tempo da luta, do martírio e do espólio em relação ao pouco tempo que decorre do filme até então; a dimensão extensa da violência no espaço, nos corpos e no corpo do próprio espaço, inenarráveis em sua totalidade mesmo em um filme extenso para os padrões comerciais como *Martírio*.

A abordagem no decorrer do próximo e último tópico sobre os Guarani e Kaiowá, diferente do foco no conflito operado por essa montagem sonora, vai no sentido de situar estes grupos indígenas geograficamente e cosmologicamente, demográfica e etimologicamente, para além do que o filme apresenta, mas ainda sem ir muito além de uma fundamentação inicial com vistas a apoiar a interpretação do próprio filme a se desdobrar ao longo do trabalho.

2.4.2 Demografia, história, cosmologia

Os Guarani em geral eram, em 2020, aproximadamente 51 mil pessoas (Tekohas..., 2020, online; Survival Brasil, 2020, online)²³. São um povo originário do sudoeste amazônico

²³ Vincent Carelli fala na locução de *Martírio* em 60 mil índios Guarani e Kaiowá, desconsiderados nessa contagem os Mbyá. A exatidão desse número não é consensual, mas o dado apresentado no filme parece inflado se comparado a outras fontes. O documentário *Vento na fronteira* (2021, Marina Weis e Laura Faerman), lançado

e perfazem a população indígena mais numerosa do Brasil. O contingente populacional Guarani Kaiowá e Guarani Nhandeva ocupava em 2020, no Mato Grosso do Sul, por volta de 77 mil hectares (Oliveira *in* Flores; Flores; Oliveira, 2020, p. 575)²⁴. No mesmo ano, ainda de acordo com Luciana Oliveira, dados internos sobre os processos administrativos de demarcação da Funai indicariam que o volume de terras Kaiowá e Guarani a serem delimitadas, declaradas e homologadas no Brasil seria de 200 mil hectares (*Ibid.*). Segundo levantamento do Ministério Público Federal de Dourados/MS em 2012, os Guarani Kaiowá especificamente ocupariam “pouco mais de 30 mil hectares no estado – o que corresponde a 0,1% do território sul-mato-grossense” (*apud* Brasil, 2014, p. 13).

A questão da terra, que tanto assola os Kaiowá, toma também parte importante na sua cosmologia. Ou, como dito por Carelli a certa altura da locução de *Martírio*: “o sentimento de pertencimento aos territórios onde estão enterrados seus mortos e a sua convicção religiosa de que a terra pertence ao criador para usufruto de todos é que fundamenta a sua caminhada”. Ao mesmo tempo em que os Kaiowá se caracterizam pela estreita relação com determinado território, a forma de vida Guarani é atravessada pela busca da “terra sem males” (Clastres, 1978), de forma que têm no nomadismo uma de suas características típicas²⁵. Dito isso, sobre seus territórios reivindicados como de ocupação tradicional,

hoje, incidem grandes propriedades de terra de proprietários privados certificados com sua posse oficial onde se criam gado em extensão e trabalham como monocultivo de soja, milho e cana-de-açúcar, entre outras commodities voltadas para o comércio internacional. (Oliveira *in* Flores; Flores; Oliveira, 2020, p. 567).

A Cosmologia Kaiowá divide o mundo em uma série de patamares. Há, nessa cosmovisão, uma continuidade vertical no cosmos, com outros espaço-tempo abaixo e acima

em 2021, fala em 40 mil Guarani e Kaiowá. Segundo Luciana Oliveira (*in* Flores; Flores; Oliveira, 2020, p. 575) tratam-se, no estado do Mato Grosso do Sul, de “cerca de 55 mil indígenas Kaiowá e Guarani [Ñandeva]”. Conforme o Cimi (2018, online), em 2018 eram aproximadamente 46 mil pessoas. Segundo o antropólogo Guarani e Kaiowá Eliel Benites (2014, p. 26), o cone sul do estado de Mato Grosso do Sul apresentaria “aproximadamente 45.000 pessoas que pertencem às etnias Guarani Kaiowá e Guarani Ñandeva”; mesmo número de contagem feita pelo Ministério Público Federal de Dourados/MS em 2012 (*apud* Brasil, 2014, p. 13). O censo 2010 do IBGE contava 43.401 Guarani e Kaiowá (IBGE, 2010).

²⁴ De acordo com outra fonte, Os Guarani Kaiowá e Guarani Ñandeva, somados, ocupavam, no mesmo ano e no estado do Mato Grosso do Sul, 70 mil dos 242 mil hectares destinados a eles nas 31 terras indígenas oficialmente reconhecidas (Cimi *apud* De Olho..., 2020, online).

²⁵ Conforme Debora Herszenhut (2014, p. 122), comentando o livro citado de Hélène Clastres: “Na descrição pormenorizada da autora sobre os hábitos, tradições e mitologia deste povo, ela analisa as migrações Guarani estimuladas pela busca da Terra sem mal como a principal razão pela qual este povo vem sendo historicamente dizimado. Pois nas longas migrações que fizeram, privaram-se de alimentar-se e adentram as densas matas da floresta para alcançarem o seu objetivo, o lugar no qual os homens tornam-se deuses. Nestas migrações, aldeias inteiras foram dizimadas, conforme afirma, pelo cansaço, pela fome e por doenças”.

da terra: segundo a tese de Levi Marques Pereira (2004), tratam-se, nas diferentes interpretações, de pelo menos 3 planos (no qual a Terra seria o do meio), até, em versões mais complexas, de 8 a 15 diferentes patamares (Flores; Flores; Oliveira, 2020, p. 281), dentre os quais um sendo o submundo, outro a Terra, e os demais as múltiplas divisões do céu (*Yvay*²⁶). Em todo o caso, esses diferentes planos de espaço-tempo, os *Ára*, são constituídos de seres e formas menos e mais desenvolvidos, em uma escala ascendente: no plano inferior, abaixo da Terra, encontram-se seres imperfeitos, com uma vida triste e sem luz; no *ára* superior, encontra-se a morada de Ñanderuvusu, o deus criador. No plano em que vivemos, *Yvy*, o comando da vida de todos os seres está a cargo de *Kuarahy*, o Sol. Nos planos superiores ao qual vivemos, os habitantes são *Ava*, ou seja, como os Kaiowá. Conforme Pereira (2004, p. 235)

Cada patamar celeste constitui um sistema específico, apresentando distintas condições de luminosidade, relevo, vegetação e, principalmente, dos tipos de seres que habitam o local e das modalidades de interação aí desenvolvidas. Apresentam uma base sólida, semelhante à terra onde vivem os humanos [...] Sobre essa base sólida existe uma atmosfera parecida com a terrestre, inclusive com diversas camadas de nuvens. As camadas de nuvens mais altas servem como uma espécie de acolchoado, sobre o qual emerge o patamar superior, igualmente constituído, e assim sucessivamente.

Nas palavras do pesquisador e professor kaiowá Eliel Benites, nos *ára* superiores, mundos de perfeição ou mais próximos da perfeição, os corpos e os organismos não necessitam

[...] resistir a todo momento ao teko vai [modo maléfico de ser] como no mundo humano guarani e kaiowa. O processo de absorção (nutrição) dos componentes do seu entorno perfeito faz com que se estabeleça a perenidade da sua juventude e a perfeição do corpo adquirido, como ñanderuvusu [divindade suprema] e ñandesy guasu [grande mãe]. Já no mundo terreno a situação é diferente, porque a luta constante dos corpos para manter a estrutura da perfeição diante da imperfeição desgasta-se com mais intensidade e em menos tempos, tornando o lugar um ecossistema no qual a vida necessita de relações interdependentes para a sua manutenção. Assim, os corpos renovam a sua estrutura (oñemongy) expelindo partes contaminadas e, nessa mecânica, o tempo fica menor, estabelecendo etapas da vida em um processo que é sempre de desgaste [...] (Benites, 2021, p. 111)

²⁶ Segundo Luciana Oliveira (*in* Flores; Flores; Oliveira, 2020, p. 287): “Yvay é uma palavra de difícil tradução. É claramente um lugar”. Ela traduz como “a terra lá de cima (expressão mais quotidianamente empregada pelos Kaiowá da comunidade linguística de Guaiviry quando a dizem em português)”. Eu optei no corpo do texto, de maneira mais ligeira e esquemática, a traduzir como “céu”, expressão que Oliveira declaradamente evita, por ser oriunda “de traduções que conectam o termo à cosmovisão cristã — muito criticadas pelos jovens, lideranças e rezadores locais”.

Em *Yvay* (o *Ára* em que vivemos), conforme o *ñanderu* Valdomiro Flores, o Rio Paraguai é o coração da terra, o centro do mundo (Flores; Flores; Oliveira, 2020)²⁷. Em sentido próximo, de acordo com a tese de doutorado do pesquisador kaiowá Eliel Benites (2021, p. 74), “[s]egundo a crença tradicional, o centro da terra está localizado no Jasuka Venda ou Serro Guazu, região de cordilheira (serras) localizada no departamento de Amambay, no Paraguai, próximo da faixa de fronteira com o Brasil”²⁸. A importância cosmológica do local explica em parte a sua luta: os Kaiowá habitam a área que une o Mato Grosso do Sul e a região do Chaco no Paraguai; terra de onde são originários – *indígenas* – e que, conforme sua cosmologia, tem uma função originária no próprio mundo. O Chaco, onde vivem os Kaiowá paraguaios, é “lar dos últimos povos isolados fora da Amazônia e dos índices de desmatamento mais elevados do planeta” (Castilho; Bassi, 2018, online). Por terem sido os “primeiros a existir nesse mundo” (Valdomiro Flores *in* Flores; Flores; Oliveira, 2020, p. 73), por habitarem “o coração da Terra” (*Ibid.*, p. 167) e também por serem os seus parentes que habitam os patamares (*Ára*) superiores do céu (*Yvay*), os Guarani e Kaiowá referem-se a si mesmos como “Ava”, o que significa tanto “gente”, de maneira mais ou menos ordinária, quanto funciona como um fator de distinção em relação aos não Ava, por exemplo, os *karaí* (brancos). “Ava” designa, nas palavras de Luciana Oliveira,

[...] os seres humanos verdadeiros. Ava é o nome que se dá aos homens. Mas alcançou a sinonímia de ser humano. No entanto, na concepção filosófica da criação, os seres humanos kaiowá estão na linha de descendência do casal de entidades sagradas que fizeram o mundo. Na linha de descendência direta dos demiurgos criadores, *Ñanderu* e *Ñandesy*, estão os donos das coisas (*jara*) e suas legiões de mensageiros e seguranças [...] Outras nações indígenas, negros e brancos foram criados depois. (Oliveira *in* Flores; Flores; Oliveira, 2020, p. 281)

No Paraguai, os Kaiowá autodenominam-se *Pai-ta-vyterã* (Pimentel, 2017, p. 332), “morador do centro da terra” (Benites, 2021, pp. 73-4), nome que, segundo Eliel Benites (*Ibid.*),

²⁷ As palavras de Valdomiro Flores também estão registradas nos documentários *Coração da Terra* (2020, Genito Gomes e Johnn Nara Gomes) e *Ava Yvy Verá - A terra do povo do raio* (2016, Genito Gomes e Jhonaton Gomes). Os filmes são produto do projeto de extensão “Canto Imagem Palavra nos territórios Guarani e Kaiowá”, coordenado por Luciana Oliveira, a partir do PPGCOM UFMG. Dito isso, texto da própria Luciana Oliveira (*in* Flores; Flores; Oliveira, 2020, p. 15) ressalta as “inúmeras vertentes, especialidades e mesmo estilos filosófico-científicos pessoais” que compõem o saber Kaiowá, de forma que é preciso cautela ao identificar, nas palavras de um rezador em específico, a totalidade desse pensamento. O saber do próprio Valdomiro, por exemplo, alude muitas vezes aos *Ava* que se afastaram da palavra verdadeira, dentre os quais identifica certos rezadores, explicitando já a existência de diferenças internas de pensamento e ação entre os Kaiowá, mesmo entre as lideranças espirituais.

²⁸ Na sequência imediata da citação: “Desta região os indígenas foram se expandindo na direção do sol nascente, devido à crença da existência da ‘terra sem mal’, um paraíso terrestre.” (*Ibid.*)

é dado pelos antigos; enquanto Guarani Kaiowá seria uma denominação dos brancos, sobretudo brasileiros. Com a maior concentração fundiária do planeta (Izá Pereira; Fernandes, 2018)²⁹, o Paraguai tem na soja, em sua maioria transgênica, seu principal produto de exportação. Muitos dos conflitos no campo no Paraguai se passam na fronteira com o Brasil, ou em terras de propriedade de fazendeiros radicados no Brasil (Castilho; Bassi, 2017a): dados de 2017 apontam que brasileiros têm, pelo menos, 14,2% das terras paraguaias (Castilho; Bassi, 2017b). Os conflitos rurais naquele país, não raro, envolvem fumigação direta e sistemática de agrotóxicos sobre populações camponesas e indígenas (Bassi, 2018), desmatamento de terras indígenas e de áreas de proteção ambiental, impunidade sobre assassinatos de indígenas e camponeses, formação de milícias por fazendeiros e instabilidade política (Bassi, 2017).

A história do Paraguai é atravessada pela marcha para o Oeste brasileira, seja em sentido estrito pelo programa assim denominado e lançado por Getúlio Vargas em 1940 – cuja intenção era proteger e povoar a fronteira oeste do Brasil e estimular a agropecuária –, seja por uma marcha para o oeste em sentido lato, que leve em conta a invasão do Paraguai no séc. XIX durante a Guerra da Tríplice Aliança (também chamada Guerra do Paraguai)³⁰ e a mais recente “invasão” por proprietários do Brasil (Castilho; Bassi, 2017b). A Guerra do Paraguai foi o maior conflito armado da América do Sul; em *Martírio*, ainda antes de 20 minutos do filme, Carelli explica brevemente essa história em uma sequência de teor bastante informativo e pedagógico, a qual começa com uma cartilha na tela: “O território anexado” (imagem 8A). Os recursos mobilizados na sequência são a narração em sua própria voz na camada sonora e, na imagem, retomada de fotografias e pinturas, além de animações que, graficamente, buscam dar a ver as dimensões do conflito. Em suas palavras no filme:

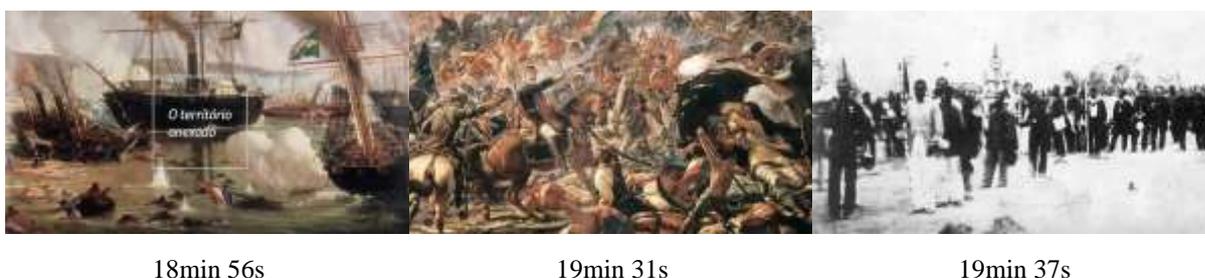
Depois de um século de disputas em torno da livre navegação na bacia do Prata, o Paraguai declara guerra ao Brasil nesta fronteira de influência

²⁹ Segundo o Índice de Gini para distribuição de terras. Ver: (Izá Pereira; Fernandes, 2018).

³⁰ Em 1864 o exército paraguaio sequestrou o presidente da província do Mato Grosso e invadiu o território brasileiro. A guerra iniciou em 1865. Encomendada pela Inglaterra, com a aliança de Brasil, Argentina e Uruguai contra o Paraguai, dizimou 3/4 da população do último. 80% da população paraguaia constituía-se de indígenas que se comunicavam majoritariamente em Guarani (Chiavenato, 1996). Segundo o rezador Valdomiro Flores sobre o episódio (*in* Flores; Flores; Oliveira, 2020, p. 455): “De repente os karai chegaram e ocuparam tudo, foram ocupar [o] atual Paraguai e ocuparam o Brasil, começaram a guerra entre eles, se mataram muitos, e nós nunca guerreamos igual aos karai. No tempo antigo houve uma contenda e Francisco Solano Lopez se levantou contra três nações: Uruguai, Argentina e Brasil. [...] E lá vieram brigar, fizeram coisas feias, se mataram bastante, mas a terra ficou em seu lugar. Naquela época nós não brigávamos nunca pela nossa terra, mas os karai chegaram e já começaram a guerra e se mataram muito, perderam muitas vidas à toa”. Continua (*Ibid*, 457): “Guerrearam e mataram por causa da terra, mas não conseguiram matar todos no Paraguai. E agora nós lutaremos de lá e do outro lado, conseguiremos dominar os fazendeiros. Não tem ninguém que nos segura porque ela é a terra sagrada. Essa terra é parte de Yvy Pyte, centro da terra verdadeiro, cercada de montanha, eles não entenderam essa história”. A contagem de óbitos referentes à guerra varia. Conforme Vincent Carelli em *Martírio*, morreram 1 milhão de pessoas. Conforme José Júlio Chiavenato (1996), 600 mil.

paraguaia e limites ainda não definidos. Argentina, Brasil e Uruguai firmam o tratado da Tríplice Aliança contra a investida paraguaia. Nas pinturas, vemos o glamour do heroísmo de soldados brancos. Nas fotos, a penúria de um exército de muitos negros e índios [imagens 8B e 8C]. Seis anos mais tarde, o Paraguai destruído, com mais de um milhão de mortos, perde parte do seu território para a Argentina e o Brasil. No acordo de paz, o Brasil toma do Paraguai o que é hoje o Cone Sul do Mato Grosso do Sul, isto é, o grande herval dos povos Guarani e Kaiowá. No afã de ocupar esse novo território com uma população brasileira e erradicar as línguas castelhana e guarani, o império desconsiderou completamente os direitos dos guarani kaiowá. [...] A exploração da erva-mate começa logo após a guerra. Um decreto imperial concede a Thomaz Laranjeira, comerciante que abasteceu as tropas imperiais, um arrendamento de um milhão de hectares para exploração de erva-mate no coração do território indígena. Estava aberta a temporada de ocupação das terras guarani e kaiowá que não foram reconhecidas como tal, como mandava a lei de terras vigente à época. Terras indígenas não podiam ser consideradas devolutas, muito menos arrendáveis.

Imagens 8A a 8C: O território anexado



18min 56s

19min 31s

19min 37s

Fonte: Itaú Cultural Play

O Mato Grosso do Sul, por sua vez, abriga também os Guarani Nandeva e os Terena, concentrando uma das maiores populações indígenas do país³¹. Segundo levantamento feito em 2018 (Indirunas, 2018), esse é o Estado que apresenta a maior concentração de propriedades rurais do Brasil – para cada 1 hectare ocupado por cada Guarani Kaiowá no estado, 1.351 hectares são ocupados por algum político, dados que indicam não apenas a desigualdade fundiária, mas a estreita ligação entre o latifúndio e a administração pública local, ou seja, muitos dos políticos são também latifundiários. Ademais, estimativa do geógrafo Ariovaldo Umbelino de Oliveira, da Universidade de São Paulo, baseada em documentos divulgados pelo Wikileaks em 2012, aponta que apenas 30 a 40% dos agricultores devem ter títulos legais de suas terras no Mato Grosso do Sul (*in* Sanson, 2012, online). De acordo com o Sistema Nacional de Cadastro Rural (SNCR) do INCRA em 2013, no Mato Grosso do Sul a área total de imóveis

³¹ A segunda maior população indígena do país, atrás apenas do Amazonas (IBGE, 2010; Brasil, 2014). Já segundo Eliel Benites em 2014 (Benites, 2014, p. 26), o cone sul do estado de Mato Grosso do Sul apresentaria a maior população indígena do Brasil,

rurais cadastrada somava mais de 33 milhões de hectares, concentrada em um número pequeno de propriedades, ocupando 94,21% do território do estado. Cerca de 17% dos imóveis rurais acumulam o equivalente a 80% de toda a área. O território coberto por terras indígenas é de 2,28%. Dessas 51 TIs, pouco mais da metade (29) já foi homologada e, mesmo estas não chegaram a ser totalmente regularizadas, frequentemente invadidas ou travadas por processos judiciais (IHU, 2019).

A região vem sendo, desde o século XVIII, o último refúgio desses Guarani, que já passaram pelas reduções jesuíticas e pelo assédio dos bandeirantes. Conforme arquivos e textos históricos mobilizados em *Martírio*, os Kaiowá foram caracterizados pelos sertanistas que adentraram seu território em meados do séc. XIX como de espírito “pacífico e colaborativo”, “gente de índole benigna e tendências bem pronunciadas para a civilização”. Na segunda metade daquele século, após a Guerra do Paraguai, quando o sul do Mato Grosso do Sul passou a fazer parte do Brasil e viveu-se intenso período de expansão econômica na região, se deu o processo de expulsão dos Guarani e Kaiowá. O governo brasileiro concedeu milhões de hectares à Companhia Matte Larangeira, fundada em 1883, para o cultivo de erva-mate. Nas primeiras décadas do século XX, com o fim do monopólio obtido pela Matte Larangeira, diversos migrantes, dentre os quais paulistas, mineiros, gaúchos e paranaenses, passaram a se fixar na região, empreendendo atividades agropecuárias (Brasil, 2014, p. 65). Entre 1915 e 1928, foram criadas oito reservas indígenas no cone sul do Mato Grosso do Sul pelo Serviço de Proteção aos Índios (SPI), a serem destinadas aos Guarani e Kaiowá. Cada uma deveria corresponder à área de uma milha quadrada, ou seja, cerca de 3.600 hectares. Muitas delas tiveram seus territórios reduzidos. Como Vincent Carelli sintetiza na locução do filme acerca do contexto de criação das reservas:

Dos 3 milhões e meio de hectares que os guarani kaiowá ocupavam, o Estado só lhes concedia meio por cento, oficializando assim a expropriação da quase totalidade do seu território [...] A demarcação do SPI deu como fato que as únicas terras indígenas eram aquelas para onde milhares de índios deveriam se dirigir ou serem levados compulsoriamente. E assim, as reservas do SPI vão se tornando áreas de exílio e confinamento para milhares de Guarani Kaiowá.

O SPI, em seu caráter integracionista, viabilizou a disposição dos Guarani (que não haviam debandado) como mão de obra para os novos colonos, processo que a um só tempo proveu força de trabalho barata aos proprietários locais, não raro em condições análogas à escravidão, e liberou vastas extensões territoriais para a colonização. Conforme Luciana Oliveira (*in* Flores; Flores; Oliveira, 2020, p. 559), o fim da década de 1940 presenciou “o

processo mais duro de expulsão e dispersão dos kaiowá e guarani na região” e consequente desmatamento do território. Na prática, o Governo Federal vendeu terras indígenas e inseriu as populações que as ocupavam em forte projeto civilizador de caráter positivista. A ocupação das reservas criadas pelo SPI se deu de fato apenas após meados daquele século, por vezes com a peculiaridade da ocupação de reservas por duas ou três etnias concomitantemente, eventualmente de etnias historicamente rivais, como os Nandeva e os Terena. Os lotes eram localizados próximos a centros urbanos, outro fator que dificultava a prática da forma de vida considerada sagrada pelos indígenas, e que os colocava a poucos passos do plano de integração e dissolução de sua cultura originária. Nesses lotes foram instalados postos administrativos com vistas a atrair indígenas de diferentes *tekoha* à vida considerada civilizada. Essas reservas, que existem até hoje, além de não corresponderem topograficamente aos territórios sagrados de cada etnia, passam também por sério processo de degradação dos recursos naturais, o que inviabiliza a manutenção dos costumes tradicionais como a caça, a pesca, o acesso a espécies determinadas de plantas e animais e a renovação da terra (Brasil, 2014, p. 13; pp. 54-5). Segundo Luciana Oliveira (*in* Flores; Flores; Oliveira, 2020, p. 563), as reservas

[...] sofreram reduções em função de arranjos entre agentes de governo e interesses econômicos regionais. Mais tarde transformadas em Postos Indígenas (PI) que, geridos como colônias agrícolas nos governos de Vargas, foram peças estratégicas na política assimilacionista, sob forte regime de exploração de sua mão de obra, incluindo a exploração de tecnologias de organização já constituídas na vida social dos indígenas [...]

Na década de 1950, Darcy Ribeiro (2002, p. 169) constatava que: “[...] era evidente o desespero dos Kaiowá diante do mundo dos brancos que, em número cada vez maior arroteavam suas aldeias, tomando suas terras de caça, seus rios de pesca e lhes impondo uma presença sempre hostil”. O período entre as décadas de 1950 e 1970 intensificou os processos de desmatamento e expulsão das famílias indígenas, de forma que “nos anos 1970, [o território outrora pertencente aos indígenas] já havia dado lugar a um sem número de fazendas de gado e monocultura agrícola” (*Ibid.*). Em 1977, com o governo de Ernesto Geisel, surgiu, às pressas e de cima para baixo, o Mato Grosso do Sul. Naquela década, tantos outros migrantes chegaram estimulados pelo Governo Federal, transformando a paisagem antes dominada pela criação bovina predominantemente em campos de soja e milho. O confinamento imposto pelas reservas prejudica a mobilidade típica dos Guarani, mobilidade a qual diz respeito a fundamentos religiosos, dentre os quais os cuidados que se deve à alma do falecido na ocasião de sua morte, como aos seus pertences e ao local de enterro do seu corpo. Grosso modo, na cosmologia

Kaiowá, a pessoa é composta de pelo menos duas almas: uma que corresponde à sua identidade pura e divina e que, após a morte, retorna ao patamar celeste de onde é originária; e uma segunda que carrega as vicissitudes e impurezas da vida terrena. Essa segunda, uma espécie de sombra, torna-se um potencial perigo aos vivos, possivelmente suscitando doença, morte e suicídio no seu entorno. Por isso, outrora, quando havia espaço à disposição, costumava-se queimar a casa do falecido, e seu grupo familiar se deslocava para outro lugar (Brasil, 2014, p. 63). Da mesma maneira, reservava-se certa distância entre os cemitérios e as casas, visto que sua proximidade seria constrangedora e perigosa (Benites, 2021). O sepultamento no interior das próprias reservas, próximo às casas e longe dos espaços considerados sagrados, “constitui uma anomalia de difícil equação em termos cosmológicos e espirituais para os Kaiowa” (Brasil, 2014, p. 64).

Segundo Tônico Benites (2012)³², de acordo com depoimentos de indígenas envolvidos em diversas reocupações, lideranças religiosas passaram a sagrar no seio da Jeroky Guasu e Aty Guasu “quais seriam as ações e táticas específicas de reocupação das terras, indicando e orientando as famílias envolvidas no processo de reocupação sobre quais eram as formas mais seguras de atuar” (*Ibid.*, p. 170), de forma que “as táticas que foram deliberadas pelo conjunto de ñanderu nos Jeroky Guasu realizados na década de 1970 foram postas em prática nas décadas de 1980, 1990 e 2000 e são válidas até os dias de hoje” (*Ibid.*). De acordo com Eliel Benites (2012), no ano de 1985, as três terras reivindicadas pelos Guarani e Kaiowá (Jaguapiré, Paraguasu, Pirakua) foram identificadas pela Funai como Terras Indígenas. Outros territórios foram retomados e reocupados entre 1980 e 1990, aumentando a pressão sobre a identificação e regularização dos espaços reivindicados³³. Após a redemocratização, apesar dos avanços constitucionais – o artigo 231 da Constituição Federal, no capítulo voltado aos direitos indígena, reconhece “aos índios sua organização social, costumes, línguas, crenças e tradições, e os direitos originários sobre as terras que tradicionalmente ocupam, competindo à União demarcá-las, proteger e fazer respeitar todos os seus bens” –, os Guarani e Kaiowá, imersos em um secular conflito em desigualdade de armas e territórios contra a aliança entre o agronegócio e o Estado brasileiro e paraguaio, tratam-se ainda de um povo exposto à precariedade e ao risco de morte. O acordo constitucional de que, até cinco anos depois da promulgação da Constituição de 1998, todas as terras indígenas deveriam estar demarcadas, jamais se concretizou.

³² Revez, ao longo do tópico até o seu fim, citações às teses de Eliel Benites (2014) e Tônico Benites (2012), não confundir.

³³ “[...] a partir de 1990, as famílias reunidas no Aty Guasu passaram a articular e realizar a reocupação da totalidade dos espaços das terras indígenas que já tinham sido identificadas e delimitadas pela FUNAI em 1985 [...] A maior parte das terras, embora já reconhecidas e demarcadas, até 1992 ainda estava com os fazendeiros.” (Benites, T., 2012, p. 209).

Entre 2003 e 2010, 213 Guarani Kaiowá foram assassinados em conflitos por demarcação de terra (Guerras, 2019)³⁴. A incidência das mortes violentas ou do suicídio nessa população chamaram a atenção diversas vezes da ONU, de ativistas, da mídia e da justiça. Na formulação de Luciana Oliveira (*in* Flores; Flores; Oliveira, 2020, p. 567):

Deputados federais e estaduais, senadores, empresas estrangeiras consumidoras de commodities nacionais do agronegócio, parlamento europeu, papas, ONU, OEA, já receberam denúncias por parte de diversas organizações apoiadoras como também dos próprios indígenas sobre a gravidade da situação e os problemas enfrentados cotidianamente.

A frequência dos suicídios, especialmente entre jovens, é comentada *en passant* duas vezes em *Martírio*, embora sem que se apresentem números no documentário: são “taxas de suicídio das mais altas do mundo”, diz Carelli. Dados do Ministério Público Federal de Dourados (Brasil, 2014) indicam que, entre 2000 e 2012, 555 Guarani Kaiowá

[...] cometeram suicídio, sendo a maior parte dos casos por enforcamento (98%) e cometidos por homens (70%), a maioria deles na faixa dos 15 aos 29 anos. [...] Em 2007, foi de 65 indígenas por cada 100 mil habitantes, contra 4,7 pessoas a cada 100 mil em todo o Brasil. (BBC, 2012)³⁵

São também apontados como elevados os índices de mortalidade infantil, geralmente relacionados à desnutrição. O suicídio via enforcamento de jovens rapazes Kaiowá é tematizado na ficção *Terra Vermelha* (2008, Marco Bechis), primeiro longa-metragem realizado sobre e com o grupo étnico. A espera, a incerteza jurídica e as violentas expulsões e ameaças contíguas ao prolongamento do conflito explicam, em parte, o martírio Guarani Kaiowá. O efeito se amplifica pela “certeza da impunidade com que vêm agindo” grupos armados contratados pelos fazendeiros (Benites, E., 2014, p. 176). Frente à inoperância do Estado brasileiro e sua subordinação aos interesses do agronegócio e do latifúndio, as demarcações vêm sendo sistematicamente contestadas na justiça por fazendeiros. Conforme Eliel Benites (*Ibid.*, 194):

A grande maioria das famílias extensas expulsas de seus territórios no final da década de 1970 continua a se articular e construir as táticas de reocupação dos seus antigos tekoha, em uma situação que perdura até os dias de hoje. Nos casos em que as terras já estão identificadas e demarcadas, o problema está na demora na retomada da sua posse, por causa da grande quantidade de processos impetrados na justiça (a judicialização dos processos) pelos

³⁴ Para um mapeamento mais completo, ver a *Cartografia de Ataques Contra Indígenas* (Cimi, 2021), que rastreia mais de mil assassinatos entre 1985 e 2015.

³⁵ A Survival Brasil (2020, online) apresenta uma contagem com números menores: segundo o site, desde 1986 “mais de 517 índios Guarani cometeram suicídio”. Já a ONU Brasil (2017) apresenta que, entre 2000 e 2015, mais de 750 Guarani e Kaiowá cometeram suicídio.

fazendeiros. Partindo dos casos dos tekoha Paraguasu e Jaguapiré [...] as famílias extensas daí originárias foram expulsas várias vezes, sempre retornando às suas terras (oikepa jevy), sendo que em Paraguasu isso aconteceu sete (07) vezes, sem que as famílias desistissem. [...] Nesse contexto os fazendeiros passaram a ficar desconfiados e incomodados. Com isso começaram a reagir de diversas formas contra os indígenas reivindicantes dos tekoha. Uma ação foi passar a expulsar todas as famílias indígenas que nunca tinha[m] saído de seus espaços territoriais de origem. Essas famílias eram consideradas tanto pelos fazendeiros quanto pelos chefes de Posto Indígena da FUNAI como ‘os índios do fundo das fazendas’. Ficou muito claro que os indígenas avançavam em reconquistar suas terras tradicionais e ter o reconhecimento oficial delas, enquanto os fazendeiros também começaram a se organizar e a agir contra os indígenas.

Em decorrência dessa ampliação do movimento, meados da década de 1990 ambientaram a reocupação de outros tekoha por suas famílias originárias e maior visibilidade aos líderes Guarani e Kaiowá frente a órgãos do Estado brasileiro como o MPF e a Funai, especialmente às lideranças articuladas aos Aty Guasu (grandes assembleias Guarani e Kaiowá). A importância dessa assembleia, contígua à Jeroky Guasu que vemos nas primeiras imagens de *Martírio*, diz da indissociabilidade entre a política e o trabalho espiritual, relação esta que abre o filme. Ou, aproveitando-nos das palavras de Viveiros de Castro (2011, p. 468), o Aty Guasu, como a primeira cena do filme, dizem de que “o xamanismo é a continuação da guerra por outros meios”. Conforme Tônico Benites, a partir das entrevistas coletadas em sua tese,

[...] os líderes religiosos explicam repetidamente que a realização simultânea de ritual religioso (jeroky) é fundamental para recuperar o diálogo com os seres invisíveis e os guardiões dos tekoha antigos. Estes seres são divindades supremas que pertencem ao cosmo (yvaga) Guarani e Kaiowá. Os ñanderu declararam que somente através do jeroky permanente é possível buscar essa comunicação, apoio e intervenção de seus parentes invisíveis e guardiões da terra, rio e floresta para recuperar e retomar os territórios tradicionais que foram abandonados por conta das expulsões. Além dessa exigência vital decretada durante os Aty e Jeroky Guasu desde os anos 1970, os líderes religiosos demandam rigorosamente a participação coordenada dos rezadores durante o processo de reocupação e retomada dos tekoha tradicionais. Por essa razão fundamental, o conjunto dos líderes religiosos (ñanderu) e de seus auxiliares (yvya’ija) estão sempre envolvidos em todas as ações de retomada. (2012, p. 171).

Assim, conforme Eliel Benites, em consonância com a citação anterior, a história do ritual religioso Aty Guassu é “a história do movimento dos Guarani-Ñandéva e Guarani-Kaiowá para recuperar as terras que seus antepassados usavam e que viraram fazenda” (2014, p. 205). Segundo o autor:

[...] desde 1979 no seio de cada Aty Guasu, os líderes articulados também começaram a elaborar documentos escritos e petições (kuatiañe'e) destinadas ao governo e à justiça federal. Nestes documentos formulam por escrito as reivindicações, indicando qual é a delimitação aproximada das terras antigas. (*Ibid.*, p. 200)

Ainda conforme Eliel Benites, o Aty Guasu trata-se de “um lugar de transmissão de saberes, feito na língua indígena” (*Ibid.*, p. 180), de “uma ocasião festiva de encontro e reencontro de integrantes das várias famílias Guarani” (*Ibid.*), onde participam de idosos a crianças, em “uma ocasião que propicia as grandes famílias conhecerem os jovens que estão se relacionando por namoro, ter confiança” (*Ibid.*), portanto, confluindo “também momentos em que as grandes famílias guarani e kaiowá podem cuidar de estabelecer ou renovar alianças” (*Ibid.*). Na ocasião da assembleia, líderes espirituais são comumente procurados por indígenas que sofrem de doenças diversas. Assim, articulam-se às lutas políticas nessas reuniões outras demandas que penso, apressadamente, poder nomear de mais corriqueiras, pessoais ou moleculares, mas que, na maneira com que se conectam, tomam aspectos molares: os casamentos, as rezas, a política, a saúde, os encontros, complementam-se na constituição de um modo de ser próximo ao dos guardiões e de um local onde se pode ser, que é a própria tradução de *tekoha*. Foi no contexto de realização da Aty Guasu que se deu, nos anos 1980, o primeiro contato de Vincent Carelli com o grupo. A organização política dos Kaiowá endereça questões em relação à autoria de *Martírio* e ao modo de produção de Vincent Carelli, que com eles foi aprendendo a organizar certo modo de luta. A trajetória do cineasta é o tema do tópico seguinte.

2.5 Vincent Carelli e os codiretores

Para compreender o contexto em que o filme *Martírio* é gerido, é importante também entender a trajetória do diretor e dos dois codiretores, e suas relações prévias com o movimento e povos indígenas.

Vincent Carelli é autor, roteirista, câmera, personagem e narrador em primeira pessoa de *Martírio*. Ele nasceu em Paris, em 1953, filho do artista plástico brasileiro Antonio Carelli e de mãe francesa. Aos cinco anos, mudou-se com os pais para São Paulo, onde se naturalizou brasileiro. Debora Herszenhut (2014, p. 30) conta que, em 1969, aos 16 anos, “quando ainda no colegial, no Liceu Pasteur em São Paulo”, Vincent conheceu os primeiros povos indígenas quando “foi convidado pelo Frei José Caron a acompanhá-lo junto com a Antropóloga Lux Vidal, que havia sido sua professora no Liceu” (*Ibid.*), a uma expedição aos Kayapó Xikrin, no

sul do Pará, com quem conviveu quando ainda eram isolados³⁶. Carelli Passou pela USP rapidamente. Já no primeiro ano de Ciências Sociais, integrou um projeto de iniciação científica novamente com os Xikrin: “fui pra aldeia e não voltei mais”, conta rindo em conferência no Festival Fronteira (III Fronteira, 2017). Após aproximadamente dois anos e meio imerso com os Kayapó, entrou para a Funai em 1973. Conforme relatou em certo texto:

Depois do curso de indigenismo em Brasília, voltei ao Pará para retomar aos Xikrin, agora com os meios, achava eu, de contribuir melhor com a aldeia. O coronel Nogueira, chefe da Funai no Pará e Amapá, mandou me chamar e me comunicou que eu não iria ser ‘chefe de posto’ nos Xikrin. Quando, estupefato, perguntei o porquê, ele me respondeu: ‘Porque você é amigo dos índios’. [...] Depois de uma passagem pelos Assurini, povo de língua Tupi recém contatados no médio Xingu, me integrei na equipe do Projeto Kraho, com Gilberto Azanha e Maria Elisa Ladeira, meus colegas na minha rápida passagem pela Universidade de São Paulo. [...] As relações de poder com a autoridade da Funai em Goiás, também comandadas por um coronel corrupto, se deterioraram e acabamos pedindo demissão (Carelli, 2011, p. 46)

Após deixar a Funai, no fim de 1979, fundou o *Centro de Trabalho Indigenista*³⁷, organização independente, sem fins lucrativos, destinada a apoiar projetos voltados aos povos indígenas:

Do indigenismo de Estado, migramos para o indigenismo alternativo, ou para a subversão, como se dizia naquele tempo de ditadura. Fundamos, com mais alguns colegas, o Centro de Trabalho Indigenista (CTI), onde continuamos contestando o poder abusivo da tutela do Estado, apoiando lideranças de oposição aos líderes empossados pelos funcionários, que compartilhavam a ideologia de ‘assimilação’ do governo brasileiro. Lutamos por direitos básicos, como a possibilidade dos índios constituírem advogados independentes nas disputas com o Estado, direitos que anos depois foram incorporados na Constituição de 1988. Participávamos do movimento geral da sociedade civil brasileira em busca de alternativas. (*Ibid.*, p. 46)

³⁶ Ver também: (Carelli, 2018).

³⁷ Vincent Carelli se define como “indigenista” na locução de *Martírio* e também de *Corumbiara* (Vincent Carelli, 2009). Em entrevista posterior a esses filmes (Carelli, 2017), quando perguntado a respeito, explica: “em toda a América Latina, este termo [indigenista] se refere ao indigenismo de estado, um paternalismo politicamente desmobilizador, um sistema de controle e opressão dos povos indígenas. [...] fundamos uma ONG, o Centro de Trabalho Indigenista, para atuar num indigenismo alternativo em oposição ao indigenismo de estado”. Em outra entrevista (*in Brasil et al.*, 2017, p. 252), comenta: “passei minha vida [como indigenista] combatendo o paternalismo autoritário, que foi durante muito tempo a coisa mais desmobilizadora politicamente. [...] os índios querem dialogar com o Brasil, não com uma casta de funcionários”. Conforme Carelli, foi no seio de organizações religiosas no Brasil, a partir do final da década de 1960, que se “consolidou o movimento de um indigenismo ‘alternativo’ ou ‘não oficial’, em oposição ao indigenismo de estado. Desde então, convencionou-se chamar de ‘indigenistas’ os não índios que trabalham direta ou indiretamente para os índios, em diferentes aspectos que envolvem a defesa de seus direitos de cidadãos brasileiros diferenciados” (Gonçalves, 2012, p. 41). Ver, sobre o mesmo tema, o texto *Indigenismo de estado e indigenismo alternativo* (Carelli, 2011).

No início da década de 1980, Carelli participou da criação do projeto Povos Indígenas no Brasil, organizado pelo Centro Ecumênico de Documentação e Informação. O trabalho durou dez anos, no qual visitou os grandes acervos do país e constituiu um acervo fotográfico para a publicação da enciclopédia dos Povos Indígenas no Brasil, retornando as fotografias às suas comunidades de origem. Essa enciclopédia fotográfica hoje integra a enciclopédia virtual do Instituto Socioambiental. Carelli trabalhou também como jornalista e repórter freelancer para revistas (*Isto é*, *Repórter Três* e *Jornal Movimento*), abordando especificamente a questão indígena e percorrendo diversas aldeias no Brasil. A partir do Centro de Trabalho Indigenista, em 1986, surgiu o projeto *Vídeo nas Aldeias*, no qual Carelli, além de fundador, é secretário-executivo. Do *Vídeo nas Aldeias* decorre *Martírio* e que abordo mais detidamente no tópico subsequente. Em novembro de 1999, Vincent Carelli recebeu, pelo conjunto de sua obra, o Prêmio Unesco para a Promoção da Tolerância e da Não-Violência. Em 2003, foi agraciado com o Prêmio Chico Mendes do Ministério do Meio Ambiente por seu trabalho de dezesseis anos junto às populações da Amazônia. Colaborou com a Comissão Nacional da Verdade, instituída em 2012, no documento assinado pela psicanalista Maria Rita Kehl acerca do tema das violações contra direitos de populações indígenas entre 1946 e 1988 (Pimentel, 2017).

Em 2009 Carelli lançou *Corumbiara*, documentário de 97 minutos cuja trama começa com a investigação de um massacre realizado em 1985 por fazendeiros e madeireiros contra indígenas isolados na aflente da margem esquerda do Rio Corumbiara, localizado na gleba de terra Corumbiara, parte sul de Rondônia, interior da Amazônia. Jean-Claude Bernardet (2011, p. 159 [2009]) caracteriza-o como “um filme militante” que opera pela apresentação de “indícios, vestígios que possam comprovar o massacre” (*Ibid.*); para Leandro Saraiva (2011, p. 194 [2009]), em consonância, *Corumbiara* é “um filme que resultou de um processo de investigação e militância”, que usou “a câmera como instrumento da causa indígena” (*Ibid.*, p. 193). Conforme o filme relata na narração em primeira pessoa de Vincent Carelli, segundo a denúncia do indigenista Marcelo Santos, o grupo indígena em questão foi assassinado pelos fazendeiros e madeireiros para evitar a demarcação de uma porção de terras pela Funai, preservando assim a exploração comercial daquela área de expansão agrícola. Em 1986, Carelli havia acompanhado a equipe de Marcelo e filmado as poucas evidências encontradas, já que os indígenas não puderam ser localizados. As testemunhas não indígenas da chacina pareceram difíceis de serem encontradas, enquanto fazendeiros sabotavam ativamente o contato entre antropólogos e nativos. Em seguida às primeiras filmagens o caso foi fechado pelas autoridades, caiu no esquecimento e o acesso dos cinegrafistas e de Marcelo Santos ao local do crime foi impedido.

Em 1995, em um intervalo das gravações de *Martírio, Corumbiara* teve seu mais franco desenvolvimento: Marcelo Santos, então com autorização judicial e da Polícia Federal, é permitido adentrar as fazendas da região. Na companhia de Vincent Carelli e de dois jornalistas do jornal *O Estado de S. Paulo*, em agosto daquele ano, encontraram dois indígenas semi-isolados da etnia Canoê, o que é registrado em belíssima cena. A notícia chega na mídia internacional e no famoso jornal televisivo dominical brasileiro *Fantástico*, da Rede Globo. Pelo mesmo período, a mesma fazenda foi palco de chacina que vitimou um grupo de Sem-Terra. Os cinegrafistas prosseguem, não exatamente ou primeiramente no intuito de fazer um documentário, mas de reunir provas para garantir a segurança e os direitos legais dos indígenas sobreviventes. A aproximação mostra-se complexa, em “uma série de encontros desnorteantes”, para retomar as palavras de Debora Herszenhut (2014, p. 48). A dificuldade de tradução, a desconfiança e a não colaboração dos fazendeiros e da Funai marcam o filme. No desenvolvimento, além dos Canoê e por intermédio deles, é encontrado na zona do conflito um grupo de outros indígenas semi-isolados denominado Akuntsu³⁸, totalizando uma dezena de pessoas. Em um último ato, os antropólogos e cinegrafistas encontram o “Índio do Buraco”: o último remanescente da sua família, extremamente acuado e temeroso em relação ao contato com os brancos, possivelmente sobrevivente de um massacre ainda mais recente que os demais. A aproximação forçada, visando captar imagens que provassem sua existência frente aos órgãos legais e assim garantisse a demarcação da área, abre espaço para a reflexão (auto)crítica acerca das estratégias indigenistas em particular e da maneira de operar do Estado brasileiro em geral. Em comparação entre *Corumbiara* e *Martírio*, Victor Guimarães (2016, online) apontou certa vez, em artigo na revista *Cinética*, que, se no segundo “cada encontro com os índios é atravessado por uma tomada de palavra”, o primeiro “se dispunha a acolher um mistério insondável [...] e com isso roçava o limiar da impossibilidade do diálogo”. As filmagens de *Corumbiara* se estenderam até 2006, fechando um ciclo de vinte anos.

O documentário coleta uma série de vestígios de um crime de genocídio, tipo o qual não prescreve. Como salienta Jean-Claude Bernardet, “não são [apenas] fatos relatados, mas momentos preciosos e únicos que a câmera conseguiu captar.” (Bernardet, 2011, p. 159 [2009]). Houve, após o lançamento do filme, certo movimento no Ministério Público, mas ao passo em que o filme acendeu a esperança de continuidade da investigação, ela não ocorreu. Ninguém foi levado à prisão. Como sintetizou Bernardet sobre o filme:

³⁸ O termo não corresponde à autodenominação daquele grupo – a qual não é acessada pelo filme –, mas sim à denominação dada a eles pelos Canoê (Alvarenga; Belisário, 2015).

Já que não se conseguiu reunir provas que atestem o massacre, pois as provas foram destruídas, já que não há como incriminar os culpados e levá-los aos tribunais, o que se impõe é contar a história. Contar a história e torná-la pública com veemência substitui uma ação concreta e necessária mas impossível nas atuais condições sociais e políticas. ‘Corumbiara’ não testemunha, mas age. Contar a história é uma ação que denuncia o massacre à sociedade. Contar é agir. (*Ibid.*)

Ainda acerca da expectativa de operação na causa concretamente via direito, expectativa essa da qual o filme foi investido, em comentário de Leandro Saraiva, o efeito é que

[...] no lugar da condenação dos culpados, o que [se] conseguiu foi realizar Corumbiara. Um filme que resultou de um processo de investigação e militância, lidando, portanto, com outras funções sociais da imagem, que não a estética: investigativa, jurídica, jornalística, política. Realizado retrospectivamente com montagem desses materiais, Corumbiara é uma [...] narração desses casos de violência social e, ao mesmo tempo, uma meditação sobre o lugar da imagem nesse circuito. Assim, atuando à margem da especialização estética, no registro da militância, Carelli extrai daí uma outra estética. (Saraiva, 2011, p. 194 [2009])

Bem reconhecido entre festivais de cinema e especialistas, *Corumbiara* recebeu em 2009, ano de seu lançamento: Menção Honrosa no *14º Festival Internacional de Documentário É tudo verdade*, em São Paulo, 2009; Prêmio de Melhor Filme pelo Júri Popular no IV Festival de Cinema Latino Americano de São Paulo; Prêmio de Melhor Documentário no *19º Festival Présence autochtone - Muestra de cine y video indígena de Montréal*, no Canadá; Grande Prêmio Cora Coralina no *XI FICA - Festival Internacional de Cinema e Vídeo Ambiental*, Goiás; Prêmio de Melhor Filme, Melhor Direção, Melhor Montagem, Melhor Filme do Júri Popular e Melhor Filme do Júri de Estudantes de Cinema no *37º Festival de Cinema de Gramado*; Prêmio OCIC (Office Catholique International du Cinéma) na *14ª Mostra Internacional do Filme Etnográfico*; dentre outros.

Corumbiara é o primeiro longa-metragem de uma trilogia, da qual *Martírio* é a segunda parte. *Adeus, Capitão*, lançado no festival de documentário *É Tudo Verdade* no ano de 2022, dirigido em parceria com Tatiana Almeida (que assina, como em *Martírio*, Tita), é o terceiro da série. Os três documentários longas-metragens foram iniciados entre 1986 e 1988. Todos contam histórias que se estendem ao longo de décadas, ocorrendo cada um em um ponto diferente do Brasil, com povos diferentes. Segundo Carelli, em entrevista, essa série representa para ele

[...] uma reflexão sobre questões emblemáticas da realidade indígena brasileira nos quais estive implicado diretamente ao longo de anos como militante e

parceiro dos índios. Corumbiara foi a respeito do genocídio de índios isolados, Martírio o genocídio contemporâneo de povos com quinhentos anos de contato, mas a cultura mais resistente que conheci em toda a minha vida. O terceiro filme, “Adeus Capitão” tratará de outro tema importante que é o avanço dos grandes projetos desenvolvimentistas do país avançando sobre os territórios indígenas, lançando mão de grandes investimentos para quebrar a resistência indígenas por um lado. E por outro as consequências do ingresso de sociedades igualitárias no sistema capitalista. Uma questão delicada e sensível que exigirá muita habilidade para não sermos mal compreendidos, e ao mesmo tempo para que sirva de referência para uma reflexão das populações indígenas implicadas nestes processos. Esta trilogia é o legado da minha vida de militante. (Carelli, 2017)

Adeus, capitão, com aproximadamente três horas de duração, remonta a trajetória de Krohokrenhum, líder do povo indígena Gavião, do sul do Pará, e personagem que Carelli acompanhou ao longo de mais tempo em sua trajetória como documentarista. Topramre Krohokrenhum Jõpaipaire recebeu do SPI o título de “capitão”; título reservado, por essa instituição de bases militares que antecedeu a Funai, aos líderes dos diferentes povos indígenas brasileiros. O Capitão morreu em 2016, aos noventa anos. Na iminência de sua morte, filhas e netas passaram, desde 2010, a registrar suas memórias dos cantos e danças tradicionais, das migrações – por vezes forçadas devido à hidrelétrica de Tucuruí que rasgou suas terras –, da sujeição dos Gavião a trabalho escravo por parte da Funai, das guerras internas entre grupos de seu povo, em suma, da trajetória dos Gavião sob a liderança do Capitão. Carelli, que vivenciou sucessivos encontros com os Gavião e seu líder ao longo das décadas, monta o filme em memória de Krohokrenhum; o documentário constrói, concomitantemente, um memorial da dissolução da cultura tradicional daquela etnia frente ao contato com o dinheiro e com as igrejas evangélicas dos *kupen* – palavra que usam para denominar os não indígenas –, assim como pelo contato com as obras estatais – estradas, linhas de transmissão, trilhos de trem –, que, atravessando a reserva indígena, compõem cenário com o desmatamento da região do entorno, passando a impedir a subsistência dos Gavião a partir da floresta³⁹. O filme, como *Martírio*, é assinado pelo Vídeo nas Aldeias e pela Papo Amarelo.

³⁹ Carelli sobre *Adeus, Capitão* (in Brasil et al., 2017, p. 255): “Os índios Gavião tiveram a sua reserva atingida por todos os grandes projetos de desenvolvimento do sudeste do Pará e conseguiram, no início com a nossa ajuda, indenizações milionárias e ficaram ‘ricos’. Enquanto o Capitão controlava os recursos tudo parecia bem, mas com a pressão social, ele disse: ‘você quer o dinheiro, então todo mundo vai ter, cada um tem o seu salário’. Hoje, a única aldeia daquela época se cindiu em onze, muitas delas intrigadas umas com as outras, disputando os recursos indenizatórios da VALE. Ninguém planta mais, passaram para a alimentação de supermercado, o que é uma tragédia na questão da saúde... sem uma economia de subsistência, divididos e dependendo de um fluxo contínuo de recursos, eles se encontram fragilizados toda vez que se trata de renegociar as verbas indenizatórias da Companhia”.

Carelli afirma pretender realizar mais um filme a compor essa (não mais) trilogia depois de *Adeus, Capitão*, que se chamará *Djunúá* (III Fronteira, 2017; Nunes, 2022), uma memória afetiva de sua vivência com os Xikrin enquanto adolescente: o título do filme significa, na língua desse povo, “pai”; referindo ao sentimento de adoção experimentado por Vincent. Ele dirigiu e/ou tomou parte em dezenas de outras produções ligadas ao projeto Vídeo nas Aldeias. Assina a direção da série *Índios no Brasil* (Vincent Carelli, 2000), realização em parceria com a TV Escola. Após *Martírio*, em 2020 lançou, em codireção com sua filha Rita Carelli, *Yaõkwa - Imagem e Memória*, documentário de 21 minutos de duração, montado a partir de registros ao longo de 15 anos do Yaõkwa, o mais longo ritual dos Enawenê Nawê, no norte do Mato Grosso.

Numa definição de Nicole Brenez (2012, online), “[u]m cineasta politicamente comprometido é antes de tudo alguém que pensa na história coletiva, logo alguém que pensa em termos do futuro que ele quer convocar, e que planta as sementes da justiça na forma de imagens sabendo que, na melhor das hipóteses, elas vão crescer mais tarde”. Nas palavras de André Brasil (*in Brasil et al.*, 2017 p. 233) as quais evoco em caráter de corroboração, a trajetória de Carelli, com “singular firmeza de propósito” e “há muito engajada na luta por autonomia de vários grupos indígenas, permite [eu diria, se propõe a] retomar a história e continuar a intervir nela por meio do cinema” (*Ibid.*). Em *Corumbiara*, o diretor declara, na narração ao início do documentário, que o seu aceite pela realização desse filme passava por dar ao vídeo “uma função de militância mesmo, era o que importava”. Comentou também certa vez em conferência em Madrid, em tom bem-humorado: “Soy militante pero no me los guastan los panfletos” (Carelli, 2018). O papel seminal que a militância cumpre em seus filmes é um processo de elaboração do qual emerge *Martírio*. Quanto à concepção desse documentário, Carelli comenta em entrevista (*in Brasil et al.*, 2017 p. 236) que foi “uma das experiências mais radicais” na sua vida, “um surto de revolta” (*Ibid.*) que tomou como inspiração o “caso de resistência dos Guarani e Kaiowá” (*Ibid.*, p. 254): “Nunca vi outro caso como esse, de persistência, de enfrentamento. É um caso quase inexplicável, admirável. O filme expressa também essa força inexplicável, mas concreta” (*Ibid.*).

Dito tudo isso, se Vincent Carelli é a face e a voz do autor em *Martírio*, o longa-metragem também possui dois codiretores: são Ernesto de Carvalho e Tita. Os três assinam o roteiro e a direção nos letreiros finais do longa-metragem, embora Carelli, em entrevista, afirme que o filme foi realizado sem roteiro formal, o que não é incomum no campo do documentário.⁴⁰

⁴⁰ Em outra fonte, no site da distribuidora oficial do documentário Vitrine Filmes (Vitrine, 2020), o roteiro é assinado por Vincent Carelli e Tita, não constando o nome de Ernesto de Carvalho.

Ernesto Ignácio de Carvalho, um dos codiretores, também assina a Fotografia do filme. Carvalho é graduado em Ciências Sociais na UNB com mestrado em Antropologia na UFPE, concluído em 2009, Filho da antropóloga argentina e ex-professora da UNB Rita Segato, Ernesto é conterrâneo de Carelli no Estado de Pernambuco, visto que o último está radicado em Olinda. Ernesto de Carvalho juntou-se à equipe do *Vídeo nas Aldeias* em 2007. Tem em sua bagagem filmes como *Recife, cidade roubada* (2014, Ernesto de Carvalho, Leon Sampaio, Luís Henrique Leal, Marcelo Pedroso, Pedro Severien); *Audiência pública (?)* (2014, Ernesto de Carvalho, Leon Sampaio, Luís Henrique Leal, Marcelo Pedroso), e *Nunca é noite no mapa* (2016, Ernesto de Carvalho), três documentários no entorno das discussões sobre direito à cidade que têm reverberado a partir de Pernambuco, em grande parte através do movimento *Ocupe Estelita*. O tema em *Martírio*, embora em espaço não urbano, não é tão diferente: pode ser visto, não sem reducionismo, como de luta por moradia. Ernesto de Carvalho também codirigiu, com Vincent Carelli e outros, um filme que se passa no Rio Grande do Sul: *Desterro Guarani* (2011, Ariel Ortega, Patrícia Ferreira, Ernesto de Carvalho e Vincent Carelli), além de diversas outras contribuições com o *Vídeo nas Aldeias*.

Tatiana Almeida, que assina a codireção como Tita, teve sua participação mais relevante durante a montagem do filme, assinando também como principal montadora e, com Carelli, o texto da narração do filme. Ela também é diretora e montadora em *Adeus, Capitão* (2022, Vincent Carelli e Tatiana Almeida) e em *Tava, a casa de pedra* (2021, Ariel Ortega Ernesto de Carvalho Patrícia Ferreira Vincent Carelli), dentre outros filmes do *Vídeo nas Aldeias*, onde atua principalmente a partir do Recife, também na condução de oficinas, dentre outras tarefas.

2.6 Vídeo nas Aldeias

Martírio (2016, Vincent Carelli, Ernesto de Carvalho, Tatiana Almeida) é uma realização da ONG *Vídeo nas Aldeias* [a partir daqui, VNA] em parceria com a produtora *Papo Amarelo Filmes*. Sediada em Recife/PE e também sob a coordenação de Vincent Carelli, a *Papo Amarelo* é proponente de alguns projetos à frente da Ancine. Tem menos idade, produção e material disponível para consulta na web que o VNA; nas palavras de Carelli (Carelli, 2017b), a *Papo Amarelo* é seu “braço empresarial” visto que uma Organização Não Governamental como o VNA não pode ser proponente de projetos frente a determinados órgãos públicos.

A intenção do VNA, conforme o próprio site, é de “apoiar as lutas dos povos indígenas para fortalecer suas identidades e seus patrimônios territoriais e culturais” (*Vídeo nas Aldeias*, 2009). A sua filmografia tem temáticas plurais: o cotidiano das aldeias, as festas, os mitos,

temáticas infantis, as particularidades locais, temas políticos, etc. Suas formas também variam: “[f]ilmes-rituais, ficções roteirizadas e encenadas a partir de narrativas míticas, documentários de caráter militante e pedagógico; testemunhos, registros urgentes em situações de risco”, enumeraram outra vez André Brasil e Bernard Belisário (2016, p. 602). As autorias, geralmente por indígenas ou com indígenas, também são diversas. Tratam-se muito usualmente de assinaturas conjuntas, o que parece simultaneamente marcado por uma lógica indígena de fazer e pela lógica “escolar” do VNA: primeiro, por serem menos marcados pelo individualismo em relação ao pensamento e prática ocidentais; segundo, por ser fomentada a colaboração entre “mestres” e “alunos”.

Sua origem “pode ser localizada no projeto Interpovos de comunicação indígena por meio do audiovisual” (Felipe, 2020, p. 44). O projeto Interpovos, por sua vez, foi proposto pelo cineasta Andrea Tonacci, no fim de 1979, ao Centro de Trabalho Indigenista (CTI). O CTI, onde atuavam Carelli e os antropólogos Gilberto Azanha e Maria Elisa Ladeira, havia sido fundado naquele mesmo ano e se destinava a apoiar projetos voltados aos povos indígenas. Nas palavras de Vincent Carelli (*in* Brasil *et al.*, 2017, p. 234), o contexto de 1979 foi o da eclosão do “movimento Pró-índio no Brasil, impulsionado pela mobilização da sociedade civil contra o Decreto de Emancipação”, Decreto o qual, sob a rubrica de Rangel Reis, Ministro do Interior do governo Ernesto Geisel, visava “extinguir com a condição de indígena e liberar as terras ocupadas pelos índios ao mercado” (*Ibid.*). Nesse contexto, por exemplo, surgiu também a Associação Nacional de Ação Indígena (ANAI). Porém, conforme explica Juliano José de Araújo:

[...] o caráter pioneiro da iniciativa de Andrea Tonacci não obteve sucesso, tendo em vista que o vídeo ainda estava nos seus primórdios e não havia a constituição de uma rede de distribuição, questões que fizeram com que os grupos de apoio ao movimento indígena acabassem permanecendo fechados à proposta. [...]. (Araújo, 2019, p.125).

O objetivo do projeto Interpovos de viabilizar o intercâmbio de produção audiovisual entre diferentes grupos indígenas foi retomado como VNA em 1986-7 por Vincent Carelli, já num contexto de redemocratização política e de maior popularização do vídeo, notadamente após o surgimento do VHS camcorder, o que levou à grande relevância, à época, do “uso do vídeo no interior e em diálogo com os movimentos sociais e grupos populares”, como desenvolve Vinícius Oliveira (Oliveira, 2019, p. 39). O surgimento do VNA é pouco a anterior às primeiras filmagens de *Martírio*, que datam de 1988. O projeto abrange, para além da realização de filmes sobre e com indígenas, também a capacitação na realização audiovisual, a

promoção do intercâmbio cultural entre povos e aldeias, o equipamento audiovisual de aldeias, e, talvez principalmente, a devolutiva das imagens aos sujeitos filmados. A devolutiva, que é o movimento de “colocar diante do Outro a sua imagem” (Felipe, 2020, p. 72), nas palavras do pesquisador Marcos Aurélio Felipe, é um leitmotiv de toda a obra de Vincent Carelli; ou, dito por Carelli (*in Brasil et al.*, 2017, p. 236): “O Vídeo nas Aldeias começa com esse experimento que não era fazer cinema, mas devolver as imagens e torná-las acessíveis” aos indígenas.

A ideia de um projeto deste tipo no Brasil passa também pelo trabalho do antropólogo Terence Turner que, enquanto “consultor na área de antropologia para a emissora britânica BBC” (Araújo, 2019, p. 101), fez “filmes etnográficos sobre os Kayapó até que, em 1988, fundou o projeto de Vídeo Kayapó, tendo, inclusive, recebido apoio de Vincent Carelli e Virgínia Valadão, então diretores do VNA” (*Ibid.*). Os Kayapó foram o primeiro grupo indígena no Brasil a ter soberania sobre as próprias imagens, presenteados com as filmadoras, aparelhos de videocassete, monitores, e outros equipamentos usados no projeto “Mekaron Opoi D’joi (Ele que Cria Imagens)” (Cesar, 2015, p. 50), da “equipe canadense da Granada TV como pagamento pelo documentário filmado sobre eles, em seu território” (*Ibid.*). Esses indígenas registraram, durante a Constituinte de 1988, “as manifestações e negociações de suas lideranças com os representantes do governo brasileiro em Brasília” (*Ibid.*, p. 50-1) e “as manifestações em Altamira contra a construção da barragem Cararaô” (*Ibid.*, p. 51)⁴¹.

Outro projeto pioneiro no tema no Brasil é o longa-metragem *Conversas no Maranhão* (1983, Andrea Tonacci)⁴², cuja realização iniciou-se em 1977. O filme vai além do registro de costumes ao acessar, através de depoimentos e conversas, as insatisfações dos Canela Apãniekra com o Estado brasileiro; tomando a forma de um documento comunicacional da etnia em direção ao país. A proposta do VNA está em afinidade e contemporaneidade global também com iniciativas que visam dar visibilidade às realizações audiovisuais indígenas⁴³. Sobre isso, diz Vincent Carelli:

⁴¹ Para as primeiras experiências de mídia indígena em um sentido global, ou pelo menos no Canadá e Austrália, ver (Araújo, 2019). Vincent Carelli (2011, p. 48) relata, em texto de sua autoria, ter descoberto “[...] que no México e na Bolívia haviam sido iniciados projetos similares ao nosso, no mesmo ano de 1986. Descobri também que as minorias do primeiro mundo já tinham dado muitos passos na apropriação dos meios audiovisuais, tanto na esfera das suas comunidades, como na formação de jovens em cinema nas universidades e na conquista de canais de televisão. Este era o movimento da história [...]”.

⁴² A proposta inicial do filme, que não se realizou, “previa que as imagens fossem captadas pelos índios da etnia Canela, do interior do Maranhão” (Araújo, 2019, p. 100). *Serras da desordem* (2006, Andrea Tonacci) é outro filme do diretor que, embora não tenha o caráter seminal que comentamos no corpo do texto, tem grande importância no escopo de filmes acerca da temática indígena no Brasil.

⁴³ Em solo brasileiro, enumero quase à esmo festivais, mostras e sites alinhados com esse propósito: o festival Vídeo Índio Brasil que já impactou mais de uma centena de cidades brasileiras em todas as regiões do país, e que em 2008 realizou “o primeiro festival de cinema indígena do Mato Grosso do Sul” (Galache, 2017, p. 64); o website Índios Online, portal de comunicadores indígenas que esteve em atividade até 2019, embora ainda

O reconhecimento internacional alcançado por alguns vídeos nos levou a muitos festivais, e neles descobrimos que o desenvolvimento da mídia indígena era um movimento emergente no planeta, desde experiências como a nossa e outras na América Latina até as de cineastas indígenas do primeiro mundo, formados em faculdades de cinema... Os Sami na Noruega, os Inuit e os índios no Canadá, os aborígenes da Austrália, da Nova Zelândia, têm seus canais de televisão. O desenvolvimento de uma mídia indígena é um processo mundial, um movimento da história. Dar visibilidade às minorias étnicas através dos meios de comunicação de massa tem um caráter estratégico para estes povos, para que sejam reconhecidos e respeitados. (2004, p. 28 *apud* Herszenhut, 2014, p. 57)⁴⁴

Como há mais de duas décadas notou Ismail Xavier (2001, p. 38), a cinematografia brasileira vem sendo marcada desde a retomada – da produção audiovisual nacional após o colapso gerado pela extinção da Embrafilme por Fernando Collor em 16 de março de 1990⁴⁵ – pela afluência e legitimação de uma maior gama de enquadramentos discursivos e uma maior diversificação das equipes realizadoras em atuação, processo que parece se intensificar ainda mais após o diagnóstico de Xavier. A expansão da visibilidade e participação midiática indígenas acompanham esse fluxo; viabilizados também pelo advento do VHS e posteriormente do digital, como está denotado no próprio nome do projeto que aqui abordamos: *Vídeo nas aldeias*. Marcelo Ikeda já apontou como “além de permitir a realização de obras sem a necessidade de estruturar um projeto para participar de editais públicos, o vídeo permitiu que os filmes pudessem ser produzidos mediante um outro arranjo de produção” (Ikeda, 2014, online), mais ágil, barato e flexível, horizontalizando as possibilidades de fazer⁴⁶. Mais tarde, o VNA passou a usar as tecnologias digitais, seguindo a tendência da cadeia produtiva do audiovisual, o que facilitou ainda mais o acesso às possibilidades de realização.

acessível; a série documental *Índio Presente* exibida no canal Futura e disponível online; o Festival do Filme Documentário e Etnográfico de Belo Horizonte (Forumdoc.bh), que, dentro da sua grade, vem dando expressivo espaço a filmes de realizadores e/ou temática indígena; o SESC através de iniciativas pontuais, dentre elas O Cine Sesc, no site do Sesc Digital, evento online em 2020, que deu vazão ao cinema indígena. No rádio brasileiro, vale menção ao pioneirismo do Programa de Índio, realizado entre 1985 e 1991 pelo Núcleo de Cultura Indígena, com apresentação de Ailton Krenak e outras lideranças.

⁴⁴ CARELLI, Vincent. 2004. *Moi, un indien*. In: *Mostra Vídeo nas Aldeias: um olhar indígena*. Catálogo da mostra realizada entre 20 e 25 de abril de 2004 no CCBB, pp. 21-32. Rio de Janeiro.

⁴⁵ A Embrafilme foi criada em 1969, mesmo contexto em que surgiram, por exemplo, a Funarte, a Embratel e a Globo, relacionadas a “um projeto modernizador em comunicação e cultura” (Ridenti, 2005, p. 98). Foi uma importante apoiadora da produção cinematográfica brasileira; Sua extinção se deu através de Ato que ocorreu sem a abertura de qualquer processo administrativo ou discussão pública, e no âmbito do Programa Nacional de Desestatização daquele presidente, e provocou uma súbita ruptura na produção de filmes no Brasil e desestabilização desse mercado. Em decorrência disso, em 1991 e em 1992, a participação do cinema brasileiro no mercado interno foi inferior a 1% (Almeida; Butcher, 2003). Na presidência de Itamar Franco, algumas políticas públicas começam a ser elaboradas a fim de retomar vigor ao cinema nacional.

⁴⁶ Ademais, ao tentar caracterizar o cenário contemporâneo do cinema brasileiro, Ikeda aponta que “uma das características dessa nova geração é a forte presença do documentário” (*Ibid.*), escopo no qual se insere *Martírio* e a maior parte dos filmes do VNA.

Embora O VNA não seja o primeiro projeto que se dedica a fomentar o cinema indígena no Brasil, constitui-se “como a principal memória audiovisual da história e da cultura indígena no país” (Felipe, 2019, p. 16) devido à extensão geográfica de povos que abrange, à dimensão quantitativa da produção e por espalhar-se “por formatos e suportes diversos (cinema, vídeo, televisão)” (*Ibid.*). Até abril de 2018 já haviam acontecido, no âmbito do VNA, “mais de 127 oficinas” (Araújo, 2019, p. 25). Um artigo na Revista Cult, também em 2018, fala em um acervo de “oito mil horas de filmagens em 88 filmes” (D’Angelo, 2018, online). Vincent Carelli falou, em entrevista em 2022, em 62 povos dos quais o VNA tem registros (Nunes, 2022, online). Juliano José de Araújo (2019, p. 25) falava em cerca de sete mil horas de material bruto e 87 filmes produzidos, além de ressaltar a formação de diversos cineastas indígenas. Marcos Aurélio Felipe (2020, p. 46) falou em “aproximadamente 100 produções finalizadas e divulgadas” pelo projeto.

O primeiro curta-metragem finalizado no projeto foi *A Festa da Moça* (1987, Vincent Carelli), no norte do Mato Grosso, o qual provocou a retomada de uma cerimônia abandonada havia 20 anos pelos Nambiquara, na qual furou-se o lábio de trinta jovens. Carelli (*in Brasil et al.*, 2017, p. 236) refere a essa experiência como “catártica”, e a reação dos indígenas à devolutiva como “intensa” e “apaixonada”. *A Festa da Moça* materializa as práticas iniciais do VNA: oficinas de cinema com indígenas, filmagens de seu cotidiano e o retorno das imagens aos mesmos. A experiência se deu, conforme Carelli (*Ibid.*) com cerca de três mil dólares recebidos por ele de um representante da Environmental Defense Fund, radicada em Washington e uma das ONG ambientais mais antigas dos Estados Unidos. O dinheiro se destinava à compra de um monitor de TV e uma câmera VHS. O filme subsequente do VNA e de Vincent Carelli, *O espírito da TV* (1990, Vincent Carelli), tematiza novamente a veiculação das imagens indígenas: o caráter reflexivo do ato de ver a si mesmo, o intercâmbio de conteúdo entre aldeias e com o mundo não indígena.

O reconhecimento internacional angariado pelo VNA trouxe apoio financeiro da cooperação internacional com a Holanda e a Noruega, além de recursos das fundações estadunidenses Guggenheim, McArthur, Ford e Rockefeller, somando-se a isso recursos da Unesco, Prince Claus Fund, dentre parcerias com outras instituições estrangeiras como o Sundance Institute e Smithsonian Institution⁴⁷. As produções e oficinas do VNA já foram

⁴⁷ Ver (Araújo, 2019, p. 139-40; Carneiro, 2014, p. 39; Bessire, 2011, p. 188 [2009]; Herszenhut, 2014, p. 35). Na formulação de Debora Herzsenhut (*Ibid.*): “As fundações americanas (Guggenheim, MacArthur, Rockefeller, Ford) foram as primeiras a apoiarem o projeto. A partir de 1995, a Cooperação Internacional da Noruega se interessou em apoiar financeiramente o trabalho”, o que teria garantido ao VNA maior estabilidade e condições para traçar estratégias de longo prazo.

beneficiados também, eventualmente, pela Vale, pelo Instituto Socioambiental, Petrobras, por editais públicos, por secretarias de cultura estaduais, universidades, e em eventuais iniciativas do Governo Federal, por exemplo, pelo programa Cultura Viva, criado durante a gestão de Gilberto Gil (2003-2008) no Ministério da Cultura⁴⁸. Além disso, “a realização de cada documentário acaba acionando uma rede de financiamento em função de cada uma das comunidades indígenas” (Araújo, 2019, p. 144).

O VNA proporciona, desde 1997 – até 2018, como explicado adiante –, a formação de realizadores audiovisuais indígenas através de oficinas na sede do projeto em Olinda/PE ou também em diversas aldeias, dos “Ashaninka do rio Amônia, no Acre, aos Guarani Mbya, nas várias aldeias do Rio Grande do Sul” (Felipe, 2020, p. 45). A primeira oficina foi realizada em 1997, na aldeia Xavante de Sangradouro no Mato Grosso, no Parque Nacional do Xingu. Essas oficinas marcam a “segunda fase” (*Ibid.*, p. 150) do projeto, que migrou da documentação audiovisual, da “devolução ao Outro das suas próprias imagens, com as gravações seguidas da sua imediata apresentação para a percepção de si” (*Ibid.*, p. 56), e do “intercâmbio de filmes, aliado à interação de povos, com a imagética indígena aproximando comunidades” (*Ibid.*), para, atendendo à demanda dos próprios indígenas, “se tornar [também] *escola de cinema*” (*Ibid.*, p. 98)⁴⁹, com realização de documentários pelas próprias comunidades. Essa transição se dá entre o começo das oficinas e o desligamento do CTI, em 1997, e a transformação do VNA em uma Organização Não Governamental, em 2000. Nesse meio tempo, faleceu prematuramente, aos 46 anos, Virgínia Valadão, esposa de Vincent e parceira profissional de longa data, que esteve “no grupo de indigenistas que fundou o CTI em 1979, ajudou a criar o VNA em 1986 e atuou direta e ativamente em muitos trabalhos desenvolvidos pelo projeto, desde a sua criação” (Herszenhut, 2014, p. 58). Em 2000, Mari Corrêa⁵⁰ torna-se sócia da recém-criada ONG e passa

⁴⁸ “O Programa Nacional de Cultura, Educação e Cidadania (Cultura Viva) foi criado e regulamentado por meio das portarias nº 156, de 06 de julho de 2004, e nº 82, de 18 de maio de 2005, do Ministério da Cultura” (Araújo, 2019, p. 143), e tem como princípios “o estímulo ao protagonismo social na elaboração e na gestão das políticas públicas da cultura; a gestão pública compartilhada e participativa, amparada em mecanismos democráticos de diálogo com a sociedade civil; a construção de novos valores de cooperação e solidariedade, promovendo a cultura da Paz e a defesa dos Direitos Humanos” (*Ibid.*). Tem como público prioritário “populações com baixo reconhecimento de sua identidade cultural” (*Ibid.*), dentre os quais cita-se os povos indígenas.

⁴⁹ Ainda segundo Felipe (2020, p. 56), as “fases” do projeto seriam “respectivamente, o período inicial da produção audiovisual de cineastas não indígenas/circulação das imagens pelas aldeias [primeira fase]; e o período da implementação das oficinas/formação de cineastas e coletivos indígenas [segunda fase]”.

⁵⁰ Nas palavras de Debora Herszenhut (2014, pp. 58-9): “Mari Corrêa é editora de imagens e documentarista formada pelo ateliê Varan, onde também trabalhou como instrutora após a sua formação em 1987”. Mari Corrêa, vinda de um projeto parisiense de capacitação audiovisual para populações do terceiro mundo, é fundamental na transformação do VNA em ONG e, portanto, nessa “segunda fase” do projeto, em que a formação indígena ganha mais corpo e importância.

a dirigi-la com Vincent Carelli, com quem veio a casar. O VNA reformula seu estatuto, que passa a dar prioridade à formação de realizadores indígenas, e também

[...] ‘desliga-se’ institucionalmente do CTI, projeto com o qual teve uma importante e sólida parceria [...] personificada principalmente nas atuações de Virginia Valadão, que foi diretora do CTI até o seu falecimento em 1998 e Dominique Gallois, com quem Carelli produziu os primeiros filmes do VNA e uma das principais responsáveis pela divulgação do projeto no meio acadêmico. (*Ibid.*, p. 63)

O VNA entra, a partir de 2004, nessa segunda fase de produção a partir do programa Cultura Viva, particularmente do edital Ponto de Cultura, quando, nas palavras de Debora Herszenhut (*Ibid.*, p. 96), “[...] pela primeira vez na história do VNA o projeto pode contar com apoio financeiro do governo brasileiro de forma mais sistemática”, tendo aprovado logo na primeira edição do edital, “[a]o contrário das experiências anteriores, como o Programa de índio que tiveram financiamento de órgãos públicos nacionais para ações e produções pontuais.” (*Ibid.*, p. 98). Em março de 2008, Vincent Carelli e Mari Corrêa separam-se, o que decorre na saída dela do projeto que, à época, tinha dez sócios efetivos: “Vincent Carelli, Mari Corrêa, Altair Paixão, Carlos Alberto Ricardo, Henri Arraes Gervaiseau, Lucila Meirelles, Nietta Lindenberg, Renato Gavazzi, Sérgio Bloch, Vera Olinda Sena, [além de] um conselho consultivo e um conselho fiscal” (*Ibid.*, p. 106). Em setembro do mesmo ano, esses sócios convocaram uma Assembleia Extraordinária realizada em São Paulo, na sede do Instituto Socioambiental (ISA), quando decidiu-se pela divisão do projeto em dois núcleos, um de Olinda coordenado por Carelli e outro em São Paulo coordenado por Mari Corrêa. Projetos e equipamentos foram divididos entre os núcleos. A “estrutura também não teve vida longa e em Janeiro de 2009 Mari anuncia sua saída definitiva do projeto” (*Ibid.*), criando uma nova instituição para trabalhar com mídia indígena, angariando metade do financiamento da Embaixada da Noruega anteriormente destinado ao VNA.

Em 2011, programas federais como o Cultura Viva foram sendo abandonados pelo Ministério da Cultura (Araújo, 2019, p. 144). O VNA sofreu crises de contingenciamento econômico desde pelo menos 2014, situação que se agravou em 2016 (*Ibid.*, p. 150), mesmo ano de lançamento de *Martírio*, que foi até então, paradoxalmente, seu filme de maior visibilidade. O período é marcado pelo Impeachment de Dilma Rousseff (PT), pela progressiva diminuição de políticas públicas voltadas à Cultura, pelo acirramento das violências contra povos indígenas e pelo crescimento da extrema direita no espectro público e midiático. Sem a cooperação internacional, as oficinas de formação do VNA foram descontinuadas no entorno

de 2018. Foi o ano em que a Embaixada da Noruega no Brasil, após 25 anos de colaboração, retirou seu apoio financeiro à ONG. Os recursos eram usados para liquidar custos básicos da manutenção da sede em Olinda/PE, ocasionando o seu fechamento. Como forma de geração de receita, o VNA lançou “uma plataforma de vídeos sob demanda na internet, na qual foi disponibilizado todo o acervo fílmico do projeto, que pode ser alugado ou comprado” (*Ibid.*, p.150) e “foi divulgada uma campanha de filiação ao VNA com a possibilidade de se fazerem doações mensais ou avulsas de diferentes valores” (*Ibid.*). Em 2022, na ocasião do lançamento de *Adeus, Capitão*, Carelli declarou (*in* Nunes, 2022, online) que o VNA se adaptou para operar de forma reduzida em “um momento bastante difícil porque [...] não temos mais o apoio da Cooperação Internacional e da Ancine, o fundo setorial travou”.

Um dos interesses em curso – de Carelli e do VNA – é a digitalização de seu vasto acervo, a hospedagem do mesmo na nuvem e o retorno do material aos respectivos povos gravados/gravadores (Nunes, 2022), projeto de preservação apenas parcialmente completo até então.

A circulação da produção da ONG ocorre em parte em uma lógica intertribal de troca de filmes. Também em festivais e mostras de cinema, que recebem e eventualmente premiam esses filmes. Algumas parcerias com emissoras de televisão ocorreram pontualmente: notadamente TVE, TV Cultura⁵¹, TV UFMT, TV Escola⁵², dentre outras (Araújo, 2019, pp. 146-7). Também ocorre a distribuição paga ou gratuita na internet, via YouTube, Vimeo, Netflix, pelo site oficial da ONG, dentre outras plataformas. Eventualmente, ocorreu a produção de materiais didáticos em parceria com o Ministério da Educação.⁵³

Decorrem do VNA e da formação progressiva de realizadores audiovisuais e midiativistas indígenas que passaram pelo projeto, uma série de outros coletivos, que Marcos Aurélio Felipe (2020, p. 59) chama de “contexto pós-VNA”. Esse “pós” não significa que se deem após o fim do VNA, mas após o contato, o que também pode ser lido como “a partir de”.

[...] o cinema dos Maxakali, da Aldeia Verde e do Pradinho (MG); dos Guarani Kaiowá, do Guaiviry, em Areal Moreira (MS); e do Instituto Catitu (IC), coordenado por Mari Corrêa, com a formação de realizadoras mulheres no Xingu. São filmografias vinculadas a projetos de professores de universidades públicas, produtoras independentes (Pajé Filmes, Filmes de Quintal), ONGs e associações das próprias aldeias. Esse amplo espectro constitui o que chamamos de ‘contexto pós-VNA’, que não necessariamente significa uma produção posterior, mas que surge e se desenvolve paralelamente ao VNA e que, de alguma forma, foi por ele influenciado. Um

⁵¹ Tratou-se do Programa A’Uwe.

⁵² Sobre, ver (Herszenhut, 2014, pp. 55-6).

⁵³ Sobre as principais janelas do projeto, ver (Araújo, 2019, pp. 146-8).

dos casos é o trabalho da professora Luciana de Oliveira, da Universidade Federal de Minas Gerais, com os Guarani Kaiowá do Guaiviry, com o Programa de Extensão Imagem Canto Palavra no Território Guarani e Kaiowá. (*Ibid.*)

É possível incluir na lista a Ascuri, o Coletivo Mbyá-Guarani de Cinema fundado em 2007 por Patrícia Ferreira, “o trabalho de formação audiovisual do Observatório da Educação Escolar Indígena na Universidade Federal de Minas Gerais” (Brasil; Belisário, 2016, p. 625); dentre outras experiências.

Feitas essas considerações, o VNA pode ser, em si, um ponto de estudo para a concretização de certos modos de militância, como foi feito por Debora Herszenhut (2014). A despeito do trabalho da autora, e também do foco da presente tese na militância pensada a partir de *Martírio*, a militância a partir do VNA de maneira geral em si constitui certa tradição de fazer cinema e de formar realizadores de cinema. Mesmo os filmes que não operam em urgências políticas ou jurídicas, mesmo os filmes sobre temas alegres do cotidiano, acabam por inventariar formas de vida, ocupações de territórios, maneiras de resistência a pressões político-sociais e existenciais e, assim, fazem arquivo e são, à sua maneira, ferramentas de luta e passíveis de serem agenciados mais tarde a outras práticas e filmes militantes. Soma-se a isso a prática de formação de cineastas que, certamente, tem ganhos políticos para as comunidades contempladas. *Martírio*, por sua vez, pode ser entendido como produto de uma espécie de laboratório engendrado no VNA; produto de saberes, práticas e técnicas acumulados ao longo do projeto. É sobre as relações entre documentário e militância no Brasil que se desenvolve o próximo capítulo.

3 DOCUMENTÁRIO E MILITÂNCIA

Este capítulo está organizado em subcapítulos que pretendem cobrir diferentes instâncias da relação entre cinema e militância, discussão de fundo desta tese. O primeiro, a partir de uma fortuna crítica, busca estabelecer uma definição operacional de *cinema militante*. O segundo opera da mesma maneira em relação ao conceito de *documentário* e de *cinema direto*, estilo de documentário o qual marca *Martírio*, mas também cuja história se confunde com a das relações entre cinema e militância; faço menções a experiências estrangeiras, visto que o estilo teve desenvolvimento transnacional. No terceiro tópico, retomo algumas das principais experiências do documentário direto e militante na fase moderna do cinema brasileiro. Um quarto tópico dá continuidade a essa historicização, focando no contexto pós-retomada do cinema brasileiro, encerrando o capítulo.

3.1 Cinema militante: estabelecendo contornos

Ao longo das últimas décadas, vários realizadores, críticos e pesquisadores de cinema tentaram definir o que seria um *cinema militante*, ou o que seria militar por uma causa a partir do cinema, seja no documentário ou no ficcional. Na proposição de Octavio Getino e Fernando Solanas (1969, p. 1), dupla de autores argentinos seminais do *Terceiro cinema*, o cinema militante seria um cinema de *causas*, enquanto o cinema do espetáculo, pelo qual se define em contraste, seria um cinema de *efeitos*, mormente estéticos e econômicos, conforme a dupla dá a entender (*Ibid.*). O cinema-espetáculo, na explicação didática de Ismail Xavier (2005, p. 158), reduziria o cinema “à sua modalidade mais inofensiva do ponto de vista político” e ocultaria o trabalho de produção do filme, forçando a impressão de realidade e impedindo o conhecimento do próprio cinema como produto. De acordo com a bastante referenciada conceituação de Serge Daney (2007) na revista francesa de crítica de cinema *Cahiers du Cinema* – onde foi co-editor na segunda metade dos anos 1970 –, o filme militante é aquele que instrumentaliza o cinema a serviço de alguma causa. A concepção de Daney foi elaborada já em olhar retroativo a um cinema militante que havia existido, e também “de algum modo, reticente” em relação a ele (Fagioli, 2017, p. 96); diferente da definição de Octavio Getino e Fernando Solanas (1969), a qual teve caráter propositivo e em contexto prospectivo. Para Jean Louis Comolli (2015, p. 168), cineasta e ex-diretor da *Cahiers du Cinema*, o ato de militar no cinema envolve “carregar no explícito: ser útil a uma causa (qualquer uma), difundir uma palavra de ordem, servir a um

partido, a uma coalizão de interesses, fazer a propaganda (ou a contrapropaganda) de uma ideologia”, em suma, instrumentalizar o cinema. As definições se avizinham.

Dito isso, “cinema militante”, em certos contextos, é uma expressão acionada em sentido restrito para se referir a certo cinema político inspirado nos ideais do maio de 68, ao qual se referia Serge Daney, e que decorreu na França, direta ou indiretamente, como um efeito da ação e pensamento de Fernando Solanas e Octavio Getino na Argentina; pensamento que “orientou a ação do cinema da América Latina” (Gauthier, 2011, p. 211) e que acendeu uma “breve e desordenada chama” (*Ibid.*) na Europa pós-1968 a partir da “imensa repercussão na França” (Bernardet, 1994, p. 156) de *La hora de los hornos* (1968, Fernando Solanas e Octavio Getino). Para a proposta teórica do *Terceiro cinema* dessa dupla de cineastas e autores argentinos, o primeiro cinema seria o de Hollywood, o segundo seria o da política dos autores, e o terceiro o militante (Bernardet, 1994)⁵⁴. Não nos focaremos, evidentemente, no sentido de *cinema militante* estrito ao contexto teórico e prático das décadas de 1960 e 1970.

Autores brasileiros recentes vêm buscando definir o que entendem por cinema militante, operando em outro contexto no tempo-espaço, mas em linhas gerais mantendo relação com as definições elencadas no começo do tópico. Nas palavras de Amaranta Cesar (2017b, p. 13), filmes militantes são “filmes que assumem explícitos desejos de intervenção social”. Para Julia Fagioli (2017 p. 64), “seria aquele que se faz junto aos movimentos políticos, em sua emergência, como um de seus instrumentos”. Vinícius Oliveira (2019, p. 81), quando tratando das imagens feitas por documentaristas em colaboração com movimentos, fala em “práticas comunicacionais que visam dar apoio à luta, seja para difundir as pautas, seja para dar visibilidade à causa, ou ainda para manter os militantes mobilizados”. Já pensando a partir da tese de doutorado de Marcos Correa (2015), o filme militante seria o que se propõe a um papel operativo, que se situa fora da indústria cinematográfica, que passa pela supressão da autoria e pontos de vista pessoais em benefício da coletividade e que se oferece como uma forma de contrapoder.

⁵⁴ A coisa certamente é mais complexa e menos esquemática do que isso. Nas palavras de Jean-Claude Bernardet (1994, pp. 159-60): “é errôneo considerar que qualquer filme caro pertence ao primeiro cinema, qualquer filme de autor ao segundo; que qualquer filme espetacular pertence ao primeiro, qualquer filme intimista ou intelectual, ao segundo. A distinção não é feita com categorias de produção, mas políticas: o primeiro expressa concepções imperialistas, capitalistas e burguesas, o que pode ocorrer tanto com um filme de grande espetáculo como de autor ou de informação. O segundo expressa as aspirações das camadas médias, da pequena burguesia; cinema frequentemente niilista, pessimista, mistificador; em geral é neste grupo que entram os filmes de autor, mas pode-se naturalmente encontrar filmes de autor tanto na primeira categoria como na terceira. O terceiro é a expressão da nova cultura e das mudanças da sociedade, um cinema que dá conta da realidade e da história, ligado à cultura nacional, entendendo por isso ‘as práticas do conjunto das camadas populares’.”.

O crítico de cinema francês Guy Gauthier (2011, pp. 210-1), no livro *O documentário: um outro cinema*, em um capítulo chamado “Nomear o documentário”, desenvolve uma classificação a partir de cinco tipos de documentário. Essas categorias são, em uma progressão de menos para mais ligado às urgências políticas: *documentário de criação*, *documentário etnográfico e sociológico*, *documentário social*, *documentário militante* ou *engajado* e *documentário de intervenção*. O primeiro, o *documentário de criação*, é a “tendência dominante” (Gauthier, 2011, p. 210) e mira o caráter artístico, ligado à ideia de autor; não parece estar, na formulação de Gauthier, ligado às lutas políticas ou ligado a uma definição precisa de temporalidade de operação nas lutas políticas. O segundo tipo, que congrega o *documentário etnográfico e sociológico*, consagra-se à “descrição de fatos sociais” (*Ibid.*, p. 211) e reivindica “um alcance científico” (*Ibid.*). O exemplo nomeado por Gauthier é o filme etnográfico de Jean Rouch, mas, a fim de angariar exemplos, é possível pensar também nos filmes do major Luiz Thomaz Reis frente ao SPI. Ainda que o *documentário etnográfico e sociológico* desdobre um tema de interesse antropológico, não constitui uma chamada à ação ou o engajamento em uma luta. O terceiro tipo, o *documentário social*, é exemplificado pela escola britânica de documentário e, por extensão, ligado à figura de John Grierson. Busca “não apenas descrever, mas também denunciar uma situação considerada intolerável” (*Ibid.*). O *documentário militante* ou *engajado* é aquele no qual “o autor não apenas não cria mistério sobre suas opiniões, mas ainda as proclama, seja na forma de uma contestação argumentada, seja tentando conseguir a adesão do espectador de modo convincente” (*Ibid.*). O exemplo lançado por Gauthier é *Terra espanhola* (1937, Joris Ivens). Por último, o *documentário de intervenção* mostra “aos militantes sua própria imagem” (*Ibid.*) e remete a *La hora de los hornos* (1968, Fernando Solanas e Octavio Getino). O *cinema de intervenção*, para Gauthier (2011, pp. 97-8), teve como pioneiro Chris Marker; muitas vezes também em filmes feitos “pelos interessados” (*ibid.*, p. 98), apoderados da câmera. Na abordagem que estou propondo, se aproximada à de Gauthier, o *documentário de intervenção* é uma continuidade do *documentário militante*, ou, de maneira mais precisa, o *documentário de intervenção* seria uma modalidade do documentário militante ligada à urgência.

A intenção do presente tópico não é a de sondar ou aprofundar as diferenças entre essas definições, mas de, já a partir do relance desse mosaico de autores de diferentes pontos no tempo e no espaço, apreender certa afinidade que emerge apesar das diferenças entre suas definições de *cinema militante*, o que, por si, já consolida um entendimento do qual podemos partir.

Não é difícil reconhecer *Martírio* no escopo desse cinema;, o que, direta ou indiretamente, já foi feita por outros autores. Pouco após o lançamento do documentário, André Brasil (2016a, p. 160) comentou como ele teve “como medida sua capacidade de intervir e contribuir efetivamente para a causa a que se dedica”. Para o autor, Vincent Carelli e seus aliados do VNA não tomariam o cinema como “uma coisa em si” (Brasil, 2018, p. 6), mas como “uma maneira de se sustentar um compromisso” (*Ibid.*). Em afinidade, Marcos Aurélio Felipe (2020, p. 151) constatou que as lentes de Carelli em *Martírio* “estão a serviço – antes de qualquer outra coisa – de determinada causa, instrumentalizadas para atender a evolução do real, o transcorrer dos acontecimentos”. O crítico Luiz Zanin Oricchio (2016, online), comentando o documentário na ocasião de seu lançamento, o definiu como “um filme em que o documentarista se expõe como militante da causa à qual dedicou sua vida”.

Essa vocação militante atribuída a *Martírio* deu-se a ver também nas palavras dos diretores do filme: segundo Tita, uma orientação basilar era fazer de *Martírio* um instrumento de luta (PPGIS UFSCar, 2022); já Ernesto de Carvalho, em entrevista, propôs que *Martírio* é uma “arma, uma ferramenta pra tentar promover algum equilíbrio de forças em termos da representação [...]” (Sul21, 2017, online). Vincent Carelli, em entrevista (*in* Brasil *et al.*, 2017, p. 237), afirma, de forma muito próxima, que “o filme se tornou uma ferramenta” para os indígenas, o que também teria sido afirmado, segundo Carelli, por alguns dos próprios Kaiowá quando o assistiram (*Ibid.*). Desenvolve:

[...] para mim o cinema é uma ferramenta. O meu propósito não é ser cineasta, não foi a obsessão da minha vida, mas foi, em várias dimensões, a grande revelação, não só pessoal e com relação ao testemunho, às experiências que eu vivi, como para os índios: se a gente quer romper o fosso da invisibilidade nacional, o cinema é a grande ferramenta. A rádio, a entrada dos índios – finalmente – nas universidades; o convívio da juventude nas universidades... Então é isso, o cinema é uma ferramenta, não uma coisa em si. (*Ibid.*, p. 257)

A militância no filme trata-se, portanto, de uma intenção que atravessa sua feitura e ideação, que atravessa seus realizadores, sua distribuição, o sentido da obra, e que atravessa o próprio cinema em direção a uma causa que não é, a priori, do cinema. De uma vocação atribuída na concepção do filme, mas que não se limita ao estágio de concepção, impregnando conteúdo, forma e ressonâncias (a recepção do mesmo pelo público e crítica). Assim, o que nomeio *filme militante* está para o que Nicole Brenez (2017) nomeia como *filme político* quando o diferencia do *filme sobre política*, sendo o último o filme que tem a política como conteúdo. No filme político de Brenez, a política é uma força motriz. Distinção semelhante aparece em texto de Enrique Monterde (1997), para quem (*Ibid.*, p. 93) “o filme explicitamente político é

aquele que não se nega como veículo de uma reflexão sobre o poder”; o que não é um pressuposto do filme sobre política. A diferença encontra eco em Rancière (2005; 2012), quando o autor argelino-francês propõe que não basta que um filme opere como objeto de representação de uma querela política para que seja considerado um filme político. Dito isso, *filme sobre política* (Brenez, 2017) trata-se, sem prejuízo, do caso de *Martírio* também: o documentário toma a política como conteúdo, como objeto de representação⁵⁵; seja a política dos Guarani Kaiowá no Mato Grosso do Sul, seja a política institucional que acontece em Brasília. Todas as sequências do filme se passam, podemos dizer, no entorno de uma dessas “políticas” ou do confronto entre as duas. O que leva *Martírio* além de um *filme sobre política* e o faz um *filme político* – ou, como estou chamando, de um *filme militante* – é sua vocação política que está além da mera representação ou registro da política.

Se um filme político não se define de antemão pelo seu *conteúdo*, também não é o caso de elaborar uma definição pela *forma*. Nicole Brenez (2012) vem se dedicando ao problema de como a militância reinventa formas cinematográficas, recusando a oposição por vezes feita entre engajamento político e invenção estética, e encontrando na militância uma pluralidade de escolhas e expressões plásticas e poéticas, dificultando, portanto, o guarnecimento das fronteiras da forma do filme político. Trato da militância em cinema, sobretudo, como *força*, como uma atribuição de função e sentido. Dito isso, em tópicos seguintes (3.3 e 3.4), não me esquivo de pensar certa história das práticas que constituem o cinema militante brasileiro, atravessando suas formas e seus conteúdos, e identificando certa convergência entre o *cinema direto* (tema que comparece no tópico 3.2) e o militante no Brasil. Ainda assim, o sentido da presente pesquisa não ambiciona esgotar nem prescrever o que é ou o que pode vir a ser cinema militante; mas sim dar uma modesta contribuição ao “trabalho vigilante, coletivo e sem fim” (Brenez, 2006, p. 36) da elaboração de uma “história das formas” (*Ibid.*); sem a pretensão de esquematizar as possíveis alianças entre cinema e militância através de um olhar totalizante, visto que, ao longo do cinema mundial, e mesmo do cinema brasileiro em particular, as causas a que eventualmente os filmes se colocaram a serviço são muitas, e os modos de o fazer também.

Eventualmente a militância “organizada”, ou seja, aquela maquinada a grupos ou legendas políticas, propõe que as ações dos ditos “não organizados” não constituiriam militância, mas ativismo ou outra coisa. Que a militância, portanto, requer certa continuidade.

⁵⁵ Uma longa discussão atravessa a Filosofia, os Estudos Culturais e os estudos de cinema acerca do (não) potencial político da *representação*. Alguns apontamentos sobre o tema se encontram no tópico “3.2. Documentário” ou evocados quando relevantes ao longo do texto, visto que direcionar um tópico exclusivamente para isso levaria a graus de abstração por demais dispersivos no que toca à resposta dos problemas de pesquisa aos quais a tese verdadeiramente se dedica.

Esse argumento pode complementar a definição dos parágrafos anteriores. *Martírio* e seus autores, e de maneira mais ampla o VNA, constituem pelo menos três décadas de ações continuadas, dentre realizações de filmes, formação de cineastas, auxílio jurídico a povos tradicionais, etc. Dito isso, a presente tese tem como objeto de análise um filme em particular; uma obra de duração limitada, que é de outra ordem em relação à extensão da ação das organizações militantes. Tomando um filme militante como centro de atenção, sua militância se prolonga para além de si: em determinadas ações, afetos e agenciamentos que o conectem a outros corpos e forças nos quais sobrevive e com os quais se organiza; corpos e forças, no frígido dos acontecimentos, eventualmente sem nome nem legenda. O filme militante, pensado assim, trata-se da conexão entre o cinema e outra coisa; de um cinema que se faz órgão de uma causa maior, e que se realiza não exatamente – ou não somente – a partir de suas alianças de antemão, nem do cinema em si, mas de um porvir no qual sua ação é continuada.

Dito isso, talvez seja interessante, antes de avançar, o exercício de provocativamente forçar as bases da definição de cinema militante da qual partimos desde o primeiro parágrafo – o cinema a serviço de uma causa – para melhor entendê-la. Não parece totalmente seguro discordar da ideia que aparece, por exemplo, em Guy Gauthier (2011, p. 127), segundo a qual “[todo] o documentarista é um militante”. Todo documentarista – no limite, todo cineasta – está a serviço de alguma causa, de algum desejo de transformação, mesmo que não conscientemente, mesmo que essa causa não seja imediatamente decifrável nem para o cineasta, mesmo se assim o cineasta não nomeie, mesmo que seja uma causa ainda não nomeável. Todo o filme responde ao que Guy Gauthier chamou de “encomenda social” (*Ibid.*, p. 122): um conjunto de expectativas antecedentes ao filme e exteriores aos realizadores. Mesmo os filmes menos comprometidos com a política, mesmo aqueles em que a partir de um paradigma marxista poderiam ser reconhecidos como veículos da ideologia dominante, aqueles que se pretendem mero espetáculo, terminam por advogar por certos valores morais, certas *doxas*, por certa perspectiva e por regimes de representação que os embalam: em Marx e Engels (2002 [1846]), é justamente nesses instantes de aparente naturalidade, onde aparentemente não se trata de política, que se pode apanhar com mais perfeição a ação da ideologia. O cinema comercial, à sua maneira de ser ideológico, também é, justamente por isso, instrumentalizado para uma causa. Marcelin Pleynet, em entrevista em 1969, já perguntava retoricamente se “é possível dizer por um acaso de algum filme que não seja político” (Pleynet; Thibaudeau, 2016 [1969], p. 59, tradução nossa). Não seria então o caso de que quase todos os filmes, com ou sem intenções militantes, narrativos ou não, estariam suportando ou criticando certos valores cívicos e posições-de-sujeito e, assim, dizendo da vida pública, da política, fazendo política e, portanto,

sendo *filmes políticos* na definição que compramos de Brenez (2017)? Logo, se todo o filme é encomendado, explícita ou tacitamente, por uma demanda prévia que lhe atravessa, e se ele nos projeta em certa direção, servindo, mesmo não conscientemente por parte dos seus autores, a alguma causa que lhe é exterior, então como traçar fronteiras seguras no entorno do que pode ser um cinema militante?

A definição de Amaranta Cesar (2017b, p. 13) parece servir para desadensar esse impasse: filmes militantes são os “que assumem explícitos desejos de intervenção social”. Isso exclui, logo, os *mainstream* e os não conscientemente ideológicos. Não obstante, dizer que resta algo de militante atravessando quase todo o documentarista, ou que mesmo os filmes mais comerciais têm um efeito político-ideológico, não parece o suficiente para dissolver as fronteiras entre o que é militante e qualquer outra coisa, nem para extrair as consequências de que as intenções militantes no cinema estariam horizontalmente distribuídas. O cinema militante é afirmativo em relação à circunstância militante. Assim, se para Fernão Ramos “em termos tautológicos, poderíamos dizer que o documentário pode ser definido pela intenção de seu autor em fazer um documentário” (2008, p. 27), podemos pensar analogicamente o cinema militante como aquele com intenções militantes manifestas, mormente conscientes por parte dos autores, mas também perceptíveis para o público e a crítica de seu tempo, e provavelmente explícitas nas formas de circulação e financiamento da obra. Logo, podemos precisar a definição de “cinema à serviço de alguma causa” (Getino; Solanas, 1969; Daney, 2007; Comolli, 2015), para: o filme que se propõe e é entendido como colocado a serviço de alguma causa.

Outro ponto importante para essa definição inicial se dá no entorno do fato de que a palavra “militante” é lastreada em lutas anticapitalistas. Recentemente, contudo, certos filmes de “explícitos desejos de intervenção social” (Cesar, 2017b, p. 13) mas não anticapitalistas vem, no Brasil, reivindicando a definição de militante. Uma multiplicidade de pautas políticas tem emergido no debate público, passando pelas questões ligadas às mulheres, às minorias étnico-raciais, às florestas, aos animais; temas os quais, ainda que possam ser costurados ao problema do capitalismo ou às demandas da esquerda de uma forma geral, nem sempre o são nas abordagens dos filmes ou dos sujeitos políticos que os compõem. Mesmo o capitalismo tem sido reivindicado como tema de militância por grupos como o *Brasil Paralelo*, empresa gaúcha que alimenta um canal de YouTube, onde lança longas-metragens que considera educacionais, propondo uma revisão à direita da história do Brasil. Eventualmente eles advogam também pelo monarquismo, como no documentário de longa-metragem *Era Vargas: crepúsculo de um ídolo* (2018, Brasil Paralelo). Conforme a pesquisadora Mayara Balestro, dedicada ao estudo da

Brasil Paralelo, um dos sócios-fundadores da empresa teria declarado em vídeo que foi o “professor Olavo de Carvalho que deu a ideia de sermos uma empresa militante” (Balestro, 2022, online). O filósofo autodidata e ideólogo conservador brasileiro Olavo de Carvalho, em seu canal de YouTube, por sua vez, reivindicava também sem rodeios, em uma apropriação criativa do pensamento de Antonio Gramsci (1977 [1929-35]), a militância à direita. Se considerarmos essa apropriação válida, militância se trata, portanto, de projetos de resistência (a algo); de filmes de intervenção, de agitação e/ou de testemunho a serviço de alguma causa, geralmente, mas não necessariamente, anticapitalista; ainda que essa apropriação ignore um importante alicerce da definição de militância, que diz respeito a estar e fazer junto aos movimentos e demandas populares

Dito tudo isso, os filmes de teor militante parecem gozar de visibilidade minoritária em relação aos filmes que se propõem sobretudo espetáculo. O baixo orçamento também parece acompanhá-los, em comparação com os filmes de grande orçamento que garantem a segurança do apartidarismo aos investidores que porventura venham a vincular suas marcas na obra. Não que isso signifique, também, que um cinema militante seja aquele que bloqueie qualquer possibilidade de aliança com os espaços de circulação e financiamento do mercado, mas sim, a rigor, de um filme que não se molda irrestritamente às exigências e expectativas do espetáculo mercadológico, nem dos festivais e da cinefilia. Seria muito difícil também mensurar de que maneira, em cada filme em particular, as intenções militantes se equilibram a outras ambições como de bilheteria, de projeção pessoal e/ou profissional por parte da equipe realizadora, de realização conforme a lógica de consagração das artes, dentre outras. Essas intenções incomensuráveis entre si não parecem de antemão mutuamente excludentes, embora evidentemente possam se apresentar em certas configurações como contraditórias ou de complexo arranjo. Considerado tudo isso, uma causa exterior ao cinema, ao lucro e à projeção pessoal, parece a força que conclama e rege o que proponho que entendamos como *cinema militante*.

Em uma síntese possivelmente insuficiente da proposição de entendimento sobre o significado de *documentário militante*, trata-se daquele que se põe a serviço de uma causa exterior ao cinema, que traz ao cinema uma política heterogênea à do cinema. O documentário militante tende ao conteúdo político e que remete frequentemente à denúncia, mas, mais do que isso, se trata de um agenciamento atravessado por uma vontade – consciente de si – de intervenção, de transformação, ou seja, que se propõe como uma caixa de ressonância voltada a produzir outros agenciamentos em vistas ao sucesso de uma luta. Essa intervenção pode acontecer de maneiras diferentes, de filme a filme, de luta a luta, e diz respeito à expectativa de

mais curto-prazo que um filme militante pode almejar operar. O cinema militante, evidentemente, não é aquele que por excelência tem um efeito político, o que sempre resta verificar caso a caso.

Algumas outras linhas de sentido atravessam *Martírio* e ajudam a compreender o estilo no qual se realiza sua operação militante. Elas são abordadas no tópico seguintes, que se propõe a definir *documentário* e *cinema direto*.

3.2 Documentário e cinema direto

As primeiras utilizações do termo *documentário* datam de 1926-7, por parte do escocês John Grierson (Da-Rin, 2004; Gauthier, 2011). Fundador da Escola inglesa de documentário, também chamada movimento documentarista, o cineasta e teórico acreditava no caráter educativo do cinema na promoção da cidadania e na disseminação de valores democráticos em uma sociedade de massa: pretendia “fazer do documentário uma arma a serviço do povo sem cair no filme de propaganda” (Gauthier, 2011, p. 71). Nas palavras de Silvio Da-Rin (2004), que, diferente de Gauthier, considera Grierson um propagandista confesso, a questão central para a escola inglesa do documentário “estava na utilização do cinema como um instrumento para a transformação da sociedade pela via educativa” (Da-Rin, 2004, p. 93). O pensamento de John Grierson foi amadurecido no entre-guerras, período que produziu nos países democráticos insegurança política, crise econômica e o intenso desenvolvimento dos meios de comunicação como o rádio, o cinema e, mais adiante, a televisão. O movimento documentarista da escola inglesa não nasceu exatamente em um meio do cinema, mas no meio acadêmico da ciência política, especificamente na discussão competente à formação da opinião pública. A formalização conceitual do documentário, iniciada por Grierson, foi posteriormente sistematizada por Paul Rotha, também membro da escola inglesa de documentário, especialmente entre 1932 e 1936 (Da-Rin, 2004). Embora a prática e teoria de Grierson não sejam *cinema militante* nos termos definidos no tópico anterior, é talvez já interessante perceber como essa definição considerada marco zero (pelo menos terminologicamente falando) do documentário converge com o que se entende por cinema militante na expectativa de “instrumentalização” do cinema. A tomada de posicionamento político em *Martírio*, tanto discursiva a partir da montagem e da palavra, quanto prática através das intervenções em cena e no curso dos acontecimentos, o aproximam, à sua maneira, através da instrumentalização do filme e do seu processo, de certas expectativas de Grierson com o documentário, que é atingir os problemas urgentes da sociedade em seu entorno.

Algumas experiências prévias a Grierson e de teor etnográfico dão fundamento ao vindouro conceito de *documentário*, como o prototípico *Nanook, o esquimó* (1922, Robert Flaherty) – Grierson falou em documentário pela primeira vez comentando a obra de Flaherty (Da-Rin, 2004) –, ou mesmo as missões financiadas pelo geógrafo e banqueiro francês Albert Kahn, nas quais cineastas e fotógrafos viajaram por mais de 60 países entre 1909 e 1931 visando fixar os aspectos, práticas e “modos da atividade humana cuja desaparecimento fatal é só uma questão de tempo”, nas palavras do mesmo (*apud* Cesar, 2015, p. 49). Antes de Grierson e Flaherty, os primeiros filmes etnográficos do mundo já haviam sido realizados com povos indígenas no Brasil pelo major Luiz Thomaz Reis, “engajado, em 1912, pelo marechal Cândido Rondon para dirigir a Secção de Cinematographia e Photographia do recém-criado (1910) Serviço de Proteção aos Índios” (Marcius Freire *in* Araújo, 2019, p. 16). Em *Rituais e festas Borôro* (1917), Luiz Thomaz Reis fez, antes de Flaherty, um filme etnográfico bem estruturado. A intenção desses filmes pioneiros era, por vezes, e notadamente no caso das Comissão de Linhas Telegráficas e Estratégicas do Mato Grosso ao Amazonas – também chamada Comissão Rondon –, divulgar “as iniciativas oficiais de integração nacional e a então fascinante imagem idealizada de um índio primitivo e selvagem” (Fidelis; Marques, 2016, p. 7). O caráter etnográfico desses filmes, sua característica de evidência ou prova, contudo, não eram centrais no entendimento de Grierson sobre o que seria um documentário, de forma que, nos primórdios do conceito, não foram essas as experiências balizadoras. Em todo o caso, feitas essas considerações, o que interessa ao presente tópico diz mais respeito ao que, convencionalmente, hoje, se compreende como documentário, do que empreender a busca sempre escorregadia pelo seu marco zero prático ou teórico⁵⁶.

Parece consenso, a partir da produção bibliográfica mais relevante atualmente, que o documentário é um filme atravessado por um interesse em acessar “o real” ou determinada realidade ou determinado dado objetivo da realidade. O *Dicionário teórico e crítico de cinema* (Aumont; Marie, 2003, p. 86) propõe que o documentário “tem, quase sempre, um caráter didático ou informativo, que visa, principalmente, restituir as aparências da realidade, mostrar as coisas e o mundo tais como eles são”. De maneira convergente, nas palavras de Cid Fidelis e Márcia Gomes Marques (2016, p. 2), “[a]s asserções sobre o filme documentário revelam aspirações de captura da realidade”, de “uma atividade marcada pela intencionalidade de manter a veracidade dos acontecimentos, seja pela intervenção ou pela investigação da concretude do mundo real”. De fato, na definição mais primária do documentário, que remete a Grierson e ao

⁵⁶ Para uma história do documentário, ver a “Primeira parte” de (Gauthier, 2011) ou os dois primeiros capítulos de (Da-Rin, 2004).

documentário clássico, o documentário é um tratamento criativo da realidade⁵⁷. “Criativo” traz à baila, no mínimo, que mostrar é um gesto ativo através do qual o cineasta inevitavelmente se posiciona, e que o filme não pode dar a ver um mundo objetivo, direto, sem mediações, etc; embora a objetividade e imparcialidade estejam, no senso comum, em alguma medida, dentre os elementos definidores do documentário. O documentário é um artefato construído, ainda que referente a determinada realidade a qual toma como base para elaboração. Compreender que o documentário é mais criativo do que objetivo não parece, ainda, suficiente para dissolver a inscrição referencial (Dubois, 2012) que os procedimentos do documentário guardam com certa realidade externa ao filme. No documentário, o real e o ato criativo coexistem. Como lembra o autor estadunidense Bill Nichols (2005), ao mesmo tempo em que o documentário é um “tratamento criativo da realidade” (*Ibid.*, p. 68), ele documenta um mundo que, supomos, “não é inteiramente resultante do seu projeto”, ou seja, que carrega uma ligação com o real e com a contingência. Acrescento ainda que, especialmente no caso de um filme militante, o documentário é atravessado por um posicionamento crítico e por uma vontade de transformação em relação à realidade apreendida. Logo, o documentário, e *Martírio* em particular, ainda que carreguem forte relação com uma realidade pré-existente, não se tratam de simples re-representações do mundo, sequer meramente espelham ou mimetizam um real exterior ao filme, ainda que, se em comparação com a pintura, a literatura, o teatro etc, o cinema documental se desenvolva a partir de rastros da realidade física talvez mais concretos, senão, pelo menos diferenciais. O documentário remete ao mundo, se posiciona em relação ao mundo, e produz mundo; carregando a potência de influenciar a perspectiva e o proceder do público e de desestabilizar e/ou construir formas de conhecer o social.

Devido à relação do documentário com o “mundo histórico” e com o “real”, como expostas na bibliografia comentada, cabem aqui algumas palavras sobre o conceito de *representação* quando dirigido ao trabalho desse tipo de filme. O conceito comparece no trabalho de pesquisadores como Stuart Hall e Bill Nichols, eventualmente inclusive a presente tese. O uso do conceito, nos três casos, difere de dizer da representação como uma “imagem do pensamento” como na elaboração kantiana de *representação* (Deleuze, 2003; 2006)⁵⁸, a qual

⁵⁷ Características estruturais do documentário clássico seriam: imagens rigorosamente compostas, fusão de música e ruídos, montagem rítmica e comentário em voz off despersonalizada (DA-RIN, 2004).

⁵⁸ Em *Diferença e repetição* (DELEUZE, 2006), mais especificamente no capítulo “A imagem do pensamento”, Deleuze desenvolve os principais pressupostos do modelo da representação, bem como suas correlações com a imagem moral do pensamento. Na representação, para Deleuze, conforme a leitura de André Araújo (2020, p. 53), “[...] aquilo que é do mundo, do movimento, do múltiplo, do concreto, acaba sendo excluído em nome da pureza de um conceito mental, uma duplicação imaterial e purificada da realidade pelo sujeito. A representação é a transformação ou submissão do mundano a uma forma transcendente. Deleuze [em sua crítica da representação] quer, de certa forma, liberar o pensamento de toda e qualquer transcendência – ou antes não apenas o pensamento,

diz respeito a uma formulação sobretudo racional. O processo fílmico de representação das coisas que existem no mundo exterior ao filme e que nele reaparecem – por exemplo, os indígenas ou as fazendas, no caso de *Martírio* – comporta um processo de refeitura das coisas mesmas, através de devires e deslocamentos captados pelo filme e também produzidos por ele. Assim, o que é representado no filme é e não é o mesmo. A remessa que o filme sugere e que o público realiza em direção às identidades já conhecidas – que é o processo de “reconhecimento” no filme dos indígenas, das fazendas etc., para retomar os exemplos anteriores –, leva a um centro de interpretação, reconstrói uma perspectiva única, ao mesmo tempo em que tensiona sua fixidez por pôr essas identidades em movimento e, eventualmente, à prova. A representação no filme documentário constitui-se em um ato, ou, se assim quisermos, um gesto performático, dentro de um processo no qual, pelo reordenamento das formas sensíveis e dos lugares das coisas e do ser mesmo das coisas, se diferencia do mundo captado. Resta aí, portanto, uma diferença com a ideia de representação como mera “reconhecimento” que Deleuze reconhece em Kant como expressão de uma “doxa”, e que aproximaria a representação de uma forma estática. Logo, a análise das formas reconhecíveis do mundo expressas como identidade no filme não se trata de ignorar o *processo* de representação que é constitutivo das imagens, mas sim se trata de compreender as forças e os fluxos que agem por trás dessas formas, que as constituem e mobilizam.

As asserções ou proposições feitas sobre o mundo histórico pelo documentário seriam, para o pesquisador e professor brasileiro Fernão Pessoa Ramos (2008), sua diferença mais basal em relação à ficção. Essa definição, contudo, deixa margem para perguntas adjacentes: a ficção, muitas vezes contraposta ao documentário, não estabeleceria também, intencionalmente ou não, proposições sobre o mundo histórico? Ramos diria que sim, mas que a ficção o faz de forma diferencial; e que “a definição de documentário se sustenta sobre [outras] duas pernas, estilo e intenção” (*Ibid.*, p. 28). Explica:

O documentário, antes de tudo, é definido pela intenção de seu autor de fazer um documentário (intenção social, manifesta na indexação da obra, conforme percebida pelo espectador). Podemos, igualmente, destacar como próprios à narrativa documentária: a presença de locução (voz over), presença de entrevistas ou depoimentos, utilização de imagens de arquivo, rara utilização de atores profissionais (não existe um star system estruturando o campo documentário), intensidade particular da dimensão da tomada. Procedimentos como câmera na mão, imagem tremida, improvisação, utilização de roteiros abertos, ênfase na indeterminação da tomada pertencem ao campo estilístico do documentário, embora não exclusivamente. (*Ibid.*, p.25)

mas a constituição do mundo como tal: produzir um sistema plenamente imanente, livre das amarras das transcendências e hierarquias, que se baseie no próprio movimento do mundo”.

Dentre os procedimentos enumerados por Fernão Pessoa Ramos, o autor francês Guy Gauthier (2011, p. 13) parece apostar no roteiro aberto como principal elemento típico do documentário. Jean-Louis Comolli parece considerar que a característica mais fundamental seria a intervenção dos atores: embora todo o sujeito seja um ator de si mesmo, o ator da ficção estaria treinado a negar a presença da câmera, enquanto “para o ‘ator’ do documentário, o cinema está presente, perceptível, concreto” (Comolli, 2016, online). Feita essa distinção, nas palavras de Jacques Aumont e Michel Marie,

[...] a evolução da história das formas no cinema está aí para demonstrar que as fronteiras entre documentário e ficção nunca são estanques e variam, consideravelmente, de uma época a outra, e de uma produção nacional a outra. (2003, pp. 86-7)

De forma similar, o autor estadunidense Bill Nichols (2005, p. 20) defende que, ao passo em que os documentários se referem a “questões diretamente relacionadas com o mundo histórico que todos compartilhamos” e têm a predominância de uma lógica informativa (*Ibid.*, p. 54), a definição de documentário é relativa ou comparativa e “define-se pelo contraste com filme de ficção ou filme experimental e de vanguarda” (*Ibid.*, p. 47), em um processo de diferenciação entre gêneros⁵⁹ que é em si variável ao longo do tempo.

Bill Nichols (2005) argumenta que, de certa forma, todo filme é um documentário, já que todo filme dá a ver a cultura que o produziu e reproduz a aparência das pessoas que viveram naquela cultura. Rancière (2013; 2012) e Christian Metz (1980) argumentam que todo filme é um filme de ficção. Guy Gauthier (2011), na esteira de Metz, ao considerar que a ficção é a “marca do homem no mundo” (*Ibid.*, p. 133) e, portanto, inalienável do documentário, descarta a oposição “documentário” e “ficção” e prefere opor o documentário ao “romanesco”, que remete à forma e procedimentos do romance. Silvio Da-Rin (2004) também investe nessa (o)posição. O que parece suficiente compreender disso é que em todo filme, documentário e ficção coexistem virtualmente. Avançar nos entremeios dessas e outras argumentações que se aproximam da dissolução das fronteiras entre documentário e ficção pouco adiantaria aos fins da breve exposição deste tópico, da qual resta reter, justamente, a ampla aceitação, e mesmo o caráter estruturante dentre a prática cinematográfica, da diferença, embora sempre socialmente estabelecida e linguisticamente insuficiente, entre documentário e ficção. Assim, podemos voltar a Fernão Pessoa Ramos e encontrar algum valor na proposição de uma resposta

⁵⁹ A fim de fazer saber, alguns autores como Guy Gauthier (2011, p. 19) consideram que o documentário não é um gênero. Essa discussão terminológica, contudo, pouca diferença faz aqui.

tautológica: “o documentário pode ser definido pela intenção de seu autor em fazer um documentário” (2008, p. 27).

Ainda que a produção audiovisual de não ficção contemporânea se caracterize “por uma incidência de documentários que incluem um conjunto de obras de difícil classificação tendo em vista a riqueza, a complexidade e a diversidade de procedimentos enunciativos empregados” (Araújo, 2019, pp. 79-80), não parece haver qualquer tensão em tipificar *Martírio* de pronto como documentário ao se analisar a maneira com que o filme foi classificado e anunciado durante sua divulgação, a maneira com que os diretores declaram o filme, o entendimento do público e da crítica, o estilo e os procedimentos mobilizados no seu interior, a sua forte intenção de fazer asserções sobre o mundo histórico. Enquanto documentário, *Martírio* é informado pela gramática do cinema *direto*, o qual, por sua vez, marca o cinema militante no Brasil e não apenas, de forma que as linhas desses conceitos se confundem. A maioria das cenas em *Martírio* convocadas no texto até então remetem ao *direto*: a reza da Aty Guasu nas primeiras imagens do filme, os indígenas vivendo em um acampamento de beira de estrada, a visita dos cineastas ao acampamento de Pyelito Kue. Nas palavras de Vincent Carelli em entrevista (2020, online):

Fazer documentário é sempre para mim um processo de descoberta e aprendizagem em campo, filmando. Nada de pré-produção, pré-entrevista, nem pré-roteiro. Uma questão para entender e esclarecer. *Na linha do cinema direto*, é fundamental o primeiro momento, o espontâneo, a primeira resposta, o imprevisto. (grifo nosso)

A origem do *estilo direto* em documentário é correlata ao surgimento, dentre as décadas de 1950 e 1960, de equipamentos portáteis de captação de áudio e filmagem, notadamente o Nagra III, gravador de áudio com a portabilidade de uma maleta, inventado pelo polonês Stefan Kudelski na Suíça, em 1958. Esse equipamento foi usado em captações para rádio e pensado concomitantemente para o telejornalismo, o que põe o estilo *direto* em certas simetrias formais com a reportagem televisiva (Ramos, 2008, p. 59). A novidade em relação ao *documentário clássico* griersoniano e às experiências etnográficas que o precederam, no que toca às possibilidades técnicas, estava na possibilidade de adentrar lugares até então nunca filmados e captar entrevistas mesmo ao ar livre, em uma época em que a maioria das grandes produções de cinema, fossem documentários ou ficções, sofriam a necessidade de regravar as vozes captadas devido às limitações usuais de sonorização⁶⁰. Tornou-se rapidamente e internacionalmente o principal equipamento portátil para a gravação de áudio em locações externas.

⁶⁰ Ver: (Da-Rin, 2004, p. 66).

Conforme Silvio Da-Rin (2004, p. 106), na década de 1960 um “sentimento de ruptura atingiu todos os campos do cinema, mas era particularmente notável no domínio do documentário”, que havia sofrido poucas transformações desde o pós-Guerra. O autor cita como exemplos das transformações, contemporâneas e coextensivas ao novo aparato

[...] os diversos movimentos que surgiram, entre 1958 e 1960, batizados conforme suas particularidades locais: no Canadá, candid eye para o grupo anglófono do National Film Board; cinéma spontané e cinéma vécu par o grupo francófono; living camera para os jornalistas norte-americanos que se reuniram na Drew Associates; cinéma-vérité para os antropólogos franceses. (*Ibid.*)

O conceito de cinema *direto* é tributário do filme *Primary* (1960), do cineasta estadunidense Robert Drew, e diz respeito, em sua formulação mais primordial, à técnica de filmagem que conjuga às imagens a captação de som sincrônica. Ainda que *Primary* não se trate do que tipifiquei no começo do capítulo como *cinema militante*, se trata muito diretamente de um documentário voltado a se debater com o seu presente. Em sua prática documental, Robert Drew minimizava ou abolia a trilha musical e a narração e almejava a objetividade jornalística através da qual praticar uma maior pureza na aproximação com o real, realizando assim um “estilo direto”. Já disse Michel Chion (2004, p. 131 *apud* Guimarães, 2008, p. 15)⁶¹ que “quando existe a voz no cinema todos os sons se submetem à sua hierarquia”; característica marcante do caráter cientificista-educativo do *documentário clássico*, que consolidou o que Bill Nichols (2015) chamou de um *modo expositivo* em documentário. No seu primeiro momento, e posteriormente ao documentário clássico, o cinema direto definiu o que Bill Nichols (*Ibid.*) chamou de *modelo observativo*, marcado por uma “ética da imparcialidade” (Ramos 2008, p. 270) que redundava no “recuo do cineasta em seu corpo-a-corpo com o mundo” (*Ibid.*, p. 36), ou seja, na simultânea aproximação e tentativa de não interferência no mundo.

Duas designações correntes, *verdade* e *direto*, são contemporâneas entre si e contíguas à tecnologia que referi acima. Se o *cinema direto* tem como marco o filme *Primary* (1960, Robert Drew), a tradição do *cinema verdade* é inaugurada no longa-metragem *Crônica de um verão* (1961, Jean Rouch e Edgar Morin). Enquanto o *cinema verdade* teve um cunho mais ensaístico na aproximação com o “real”, o segundo enfatizou uma “realidade” sem mediação. Usando da nomenclatura de Bill Nichols (2015), se pode constatar, ainda que muito esquematicamente, que o *cinema direto* favorece o *modo observativo* no qual o cineasta busca não intervir, enquanto o *cinema verdade* faz recurso mais explícito ao *modo participativo* no

⁶¹ CHION, Michel. La voz em el cine. Madrid: Ediciones Cátedra, 2004.

qual o cineasta interage com os participantes do documentário e imprime as marcas das suas subjetividades no filme. Rouch, no trabalho do cinema verdade, “invalida a ideia de imparcialidade situacional, quando considera que a imersão [da câmera e do cinegrafista] em campo necessariamente perturbará a ordem cotidiana de uma sociedade” (Herszenhut, 2014, p. 42)⁶², o que difere das expectativas do primeiro modelo do *cinema direto*. A designação *cinema verdade* parte de uma malfadada tradução do russo operada pelo francês Jean Rouch, e a tradição fundada no entorno dela foi abandonada pela maioria dos cineastas, inclusive Rouch; desligando-se, nessa derrocada, de um sentido estrito de “verdade” e, concomitantemente, reivindicando “liberdade de autor e sua subjetividade” (Gauthier, 2011, p. 101). Após a primeira metade da década de 1960, a distinção entre *direto* e *verdade*, “ainda presente em 1962/1963, pára de fazer sentido” (Ramos, 2008, p. 270), ao passo em que também foi deixada para trás a ética do recuo dos primeiros momentos do *cinema direto*, ética que já havia sido chamada de “ilusão ideológica” pelo expoente do *cinema verdade* Jean Rouch (*Ibid.*). *Direto* e *verdade* se tratam de duas tradições terminológicas “fluidas e variáveis de país para país, de autor para autor, de cineasta para cineasta, de acordo com a variedade linguística, preocupações com conotações secundárias dos termos e idiosincrasias idiomáticas” (*Ibid.*, p. 273). Ao preferir falar em *direto*, além de me afastar do mencionado problema de tradução que origina o *verdade*, me refiro de forma ampla à nova estilística documentária e à sua tecnologia, aproveitando-me da mais “direta” relação que esse vocábulo põe à mão entre o estilo e o equipamento, sem, contudo, dar fé na ética do distanciamento.

A década que viveu mais intensamente o surgimento do *direto*, os anos 1960, em perspectiva global, viveu também o surgimento de múltiplas tendências formais e estéticas, de maneira que a narração ou locução sobreviveu como marca do documentário enquanto gênero cinematográfico em outros modos de documentário que não o *observativo*, muitas vezes com a técnica do *direto*, em muitos casos o recurso de comunicação mais direto entre cineasta e público no interior do filme. Muitos cineastas, no Brasil e transnacionalmente, usaram da estilística do *direto* em cinemas de teor militante. Nas palavras de Naara Fontinele:

Era um tempo em que jovens cineastas latino-americanas, europeus, asiáticos, armados pelas diferentes correntes ideológicas de esquerda (marxista,

⁶² Debora Herszenhut, em sua dissertação de mestrado, investe na aproximação da ação de Vincent Carelli no VNA com a prática de antropologia compartilhada de Jean Rouch. Nas palavras dela, “Conhecer o cinema realizado por Rouch, fez Carelli entender e nomear o que já estava fazendo há algum tempo intuitivamente com os índios na Amazônia brasileira” (*Ibid.*, p. 44). A parte do cinema de Carelli à qual ela se refere, contudo, é a que partilha mais explicitamente a autoria com os indígenas do que *Martírio* – as problemáticas da autoria em *Martírio* serão analisadas adiante em “6. A voz e o ponto de vista do filme” –, o qual não havia ainda sido lançado na data de defesa de Herszenhut.

maoista, anarquista), atravessavam as fronteiras que separavam o profissional do amador, o sistema da margem, o ato de criação do ativismo. Um tempo em que as lutas sociais, os afrontamentos ideológicos políticos e o cinema eram indissociáveis. Preocupados em tentar situar-se junto ao povo (por vezes, representá-lo), inventaram-se formas cinematográficas militantes, colocando em questão as hierarquias profissionais e impondo outros modelos de criação, fora dos circuitos tradicionais de produção e de difusão. (Fontinele, 2017, p. 186)

Na Argentina, os diretores de *La hora de los hornos* Octavio Getino e Fernando Solanas (1969), em continuidade a esse filme, propunham a teoria e prática do *Terceiro cinema*, que se difundiu na América Latina e além⁶³. *La hora de los hornos*, declaradamente um cinema militante, foi gravado sem som sincrônico – sem o Nagra que referi como fundamental ao *direto* –, embora tecido majoritariamente de imagens em câmera na mão. Apesar de tudo, conforme Guy Gauthier, o filme

[...] teve, sobre o cinema militante, uma influência formal que talvez tenha sido mais determinante do que o sucesso das teses defendidas: um tipo de cinema que só tinha podido viver do comentário, às vezes bem-sucedido, no mais das vezes, porém, declamatório e empolado, bem pouco convincente apesar de sua vontade declarada de convencer, descobria formas mais eficazes, e mais suportáveis, esteticamente, do que a antiga retórica. O crescimento das ditaduras, o retorno difícil a uma democracia precária, a esperança colocada em outras formas de desenvolvimento fecharam a via a esse procedimento, mas, no fracasso, esse filme mantém melhor ainda seu valor formal exemplar. (Gauthier, 2011, p. 236)

Outro movimento propositivo e político no cinema na América-Latina que se alinha ao *Tercer Cine* é o *Nuevo Cine Latino-americano*, marcado pelo manifesto *Por un cine imperfecto*, do cubano Julio García Espinosa (1970 [1969]). O diretor e documentarista foi um dos fundadores do Instituto Cubano del Arte e Industria Cinematográficos (ICAIC), no qual foi presidente entre 1983 e 1991. Contra o “bom gosto” autossuficiente e contemplativo do cinema industrial, o manifesto advoga pela democratização da realização cinematográfica, por um cinema que dê a ver o processo dos problemas. O cinema proposto não seria exatamente aquele que analisa, que lança mão de conceitos e que emprega o juízo, mas que expõe os processos valorizando a capacidade de análise do público. O termo *Nuevo Cine Latino-americano* foi utilizado pela primeira vez na revista *Cine cubano* em 1967.

⁶³ Para apenas um exemplo, no Chile, durante o governo de Unidade Popular de Salvador Allende, Maia Luisa Mallet dirigiu *Amuhuelai-Mi* (Ya No Te Iras, 1971), de estilo alinhado às proposições do *Tercer Cine*. Um dos primeiros filmes da diretora, criado para a Secretaria de Cultura do Ministério da Educação. O filme combina imagens documentais com cartelas que apresentam a disparidade na distribuição de terras, oportunidades econômicas e direitos civis entre o povo indígena Mapuche e os brancos/mestiços chilenos.

Contemporaneamente ao *Nuevo Cine Latino-americano* e ao *Tercer Cine*, diversos movimentos de renovação mais ou menos profunda de cinematografias nacionais denominaram-se *Cinema Novo*, como no Brasil, Chile, Polônia e Portugal, onde era chamado *Novo Cinema* (Aumont; Marie, 2003); todos ligados a princípios técnicos e estéticos afins. Os cineastas da época ligados a essas tendências conservaram laços estilísticos também com outras experiências do cinema europeu como o neorrealismo italiano. Nas palavras de Angela Prysthon (2006, p. 9), o neorrealismo foi, para os cinemas novos, uma

proposta similar de abordagem formal [...] aproveitada [como referência] por sua simplicidade, baixo custo e linguagem direta [...] A partir desses elementos, emerge um conjunto de procedimentos mais ou menos comuns à maioria dos diretores engajados na denúncia social.

Julia Fagioli (2017, p. 63) enumera dentre as iniciativas de produção coletiva e politicamente engajada naquela década, os franceses dos

[...] Cinétracts, o grupo Dziga Vertov, e os Groupes Medvedkine, dentre outras. Na América do Norte, destacavam-se o New American Cinema, fundado por Jonas Mekas em 1961, junto a outros 20 cineastas, para discutir sobre o cinema engajado (mais precisamente, o cinema independente) e descobrir formas de distribuição dos filmes; e o Newsreel, criado por Robert Kramer, tendo começado a produzir filmes engajados durante a guerra do Vietnã, para apoiar as minorias – em especial os Panteras Negras –, confrontando o discurso oficial da televisão. (*Ibid.*)

Os Grupos Medvedkine, particularmente, surgiram na França com o crescimento dos movimentos grevistas de 1967 e 1968 no importante polo industrial das cidades de Besançon e Sochaux, produzindo cinema engajado no entorno de Chris Marker, André Bazin e Pol Cèbe. Chris Marker vinha em sua obra fazendo “um balanço da história das lutas sociais no mundo entre os anos 1960 e 1970” (Leandro, 2010, p. 101), em grande parte através de minuciosos trabalhos de montagem⁶⁴ de imagens captadas por dezenas de outros cineastas. Reúne em sua cinematografia temas como a Guerra do Vietnã, o golpe militar no Chile em 1973, movimentos estudantis e operários, a Primavera de Praga, as guerrilhas na América Latina, Cuba, as torturas no Brasil, os exilados políticos, dentre outros. Entre 1968 e 1974, os Grupos Medvedkine, na

⁶⁴ Segundo Fagioli (2017, p. 59): “Chris Marker foi, em certo sentido, herdeiro da montagem do cinema russo, tanto no que diz respeito à montagem dialética de Eisenstein quanto no trabalho com os arquivos para uma produção de ‘legibilidade’”. O soviético Sergei Eisenstein, cuja obra influenciou Chris Marker, realizou um cinema marcadamente político, propositor de uma reinvenção da linguagem cinematográfica que passava grandemente pela montagem. Os soviéticos tiveram extensa produção e teoria sobre o uso político do cinema na sequência da Revolução de 1917, sobre os quais pouco me detenho, visto o foco na técnica do *cinema direto* pós-década de 1960. Para uma historização da ideia de militância no cinema que melhor incluía a contribuição soviética e as vanguardas dos anos 1920, ver: (Fagioli, 2017).

França, foram uma experiência da “entrega da câmera aos trabalhadores” (Fontinele, 2017, p. 186), em uma “estrutura de produção cinematográfica inteiramente livre, criada pelos operários”, nas palavras de Anita Leandro (2010, p. 103); ou, se assim quisermos, uma experiência de tomada das câmeras por grupos de cineastas-operários. Segundo Anita Leandro:

Os Medvedkine obtiveram imagens do meio operário antes nunca vistas, imagens rodadas às escondidas, no transporte coletivo das usinas, ao amanhecer, na hora do almoço, finais de semana e dias de folga. Com uma câmera leve e de um ponto de vista privilegiado, pois totalmente interno, eles fizeram filmes de denúncia e de resistência, rodados no epicentro das lutas sociais e montados em forma de panfletos, muitos deles curtos, em torno de sete minutos. [...] Graças ao seu ponto de vista interno, os filmes dos Grupos Medvedkine aparecem hoje como a melhor fonte de contrainformação sobre as condições de vida do operariado francês daquela época. (2010, p. 105)

Para Julia Fagioli (2017, p. 11), o maio de 1968 desafiava o cinema a “buscar seu lugar nesse momento de turbulência” e a oferecer “uma resposta [...] aos chamados da história e da política”, suscitando a questão de como contribuir efetivamente para as lutas e para os processos revolucionários. A resposta se dá, no caso dos Medvedkine, em parte pelas oficinas de cinema oferecidas aos operários, que se aproximam do que fez o VNA no Brasil, em maior escala temporal e quantitativa, a partir de uma década mais tarde com os povos indígenas: tentar passar o domínio das ferramentas audiovisuais aos sujeitos que, afinal, são diretamente afetados pelas lutas.

Se, quando falo em *cinema militante*, vou além da experiência dos Medvedkine, do Grupo Slor e de outros grupos e experiências da França e da América Latina que, no contexto no qual o conceito foi fundado (Getino; Solanas, 1969; Daney, 2004), buscaram colocar o cinema direto a serviço de causas, é também inegável, e seria improdutivo tentar negar, que esses eventos dão base a muito do que se escreveu, pensou e praticou sobre *cinema militante*. O equipamento do cinema mudou ao longo do tempo. A migração da película, empregue no modelo sessentista, para o VHS, e mais contemporaneamente para o digital, permitiram a crescente acessibilidade e praticidade na captação, montagem e distribuição das imagens. Essas transformações, ao passo em que nos afastam do contexto original do documentário *direto*, dão vigor e continuidade ao estilo, favorecido pela crescente portabilidade dos equipamentos de gravação/filmagem. Essa portabilidade diz também respeito a uma utilidade para os filmes de urgência, de flagrante e denúncia, o que faz com que seja um estilo bastante afim aos cinemas militantes.

Feita esta definição de *documentário*, da técnica do *cinema direto* e de seu contexto de emergência, e um apressado sobrevoo sobre algumas correntes que emergiram próximas ao

direto durante a década de 1960 em países que não o Brasil, o tópico a seguir aborda, em território brasileiro, como se deu a apreensão, a partir do começo da referida década, do estilo *direto* em suas interfaces com as lutas políticas.

3.3 Documentário direto e militância no Brasil na fase moderna

O tópico aborda diacronicamente os encontros entre documentário *direto* e militância no Brasil, desde a década de 1960 até o arrefecimento da fase moderna do cinema brasileiro; fase a qual teria começado, em verdade, com o documentário curta-metragem *Aruanda* (1959, Linduarte de Noronha). A abordagem prioriza, vale reafirmar, filmes de estilo *direto* que sejam documentais e desinibidamente críticos dentro de certo recorte temporal. Ainda que fundamentalmente incompleta e incontornavelmente arbitrária, a escolha dos filmes a contarem essa história põe vista a certa progressão de debates, interpretações e modos de fazer que orbitam no entorno dessas experiências, através dos quais talvez seja possível perspectivar *Martírio*: tanto na maneira como esse documentário dá continuidade a certa tradição quanto ao que a ela o filme endereça ou, em outras palavras, o que no filme se materializa como continuidade e diferença em relação a determinadas práticas pregressas.

Entre dezembro de 1962 e fevereiro de 1963, o Itamaraty e a Unesco promoveram no Brasil um curso com o documentarista sueco Arne Sucksdorf, que ajudou a difundir a técnica do *direto* naquela geração de documentaristas, influenciando o cinema do país à época como um todo (Fidelis; Marques, 2016, pp. 10-11; Guimarães, 2008; Porto, 2019; Ramos, 2008, p. 269; *Ibid.*, pp. 341-2; Correa, 2015). Segundo Fidelis e Marques (2016, p. 11), nesse evento “estavam: Arnaldo Jabor, Eduardo Escorel, Dib Lufti, Luiz Carlos Saldanha, Vladimir Herzog, Alberto Salvá e David Neves”. Guy Gauthier (2011, p. 107), embasado em texto de Jean-Claude Bernardet, ressalta também, na difusão do estilo e equipamento direto no Brasil, a importância de Joaquim Pedro de Andrade, que “colheu informações ao longo de uma viagem à Europa e a Nova York”. O primeiro documentário brasileiro registrado com tomadas sincrônicas e com som magnético utilizando o gravador portátil Nagra foi *Garrincha, alegria do povo* (1964, Joaquim Pedro de Andrade). Naquela década, jovens documentaristas, mormente cariocas e paulistas, usando dessas inovações tecnológicas e, portanto, gozando da maior mobilidade na filmagem e da facilidade de captação de som sincrônico fora de estúdio, realizaram diversos curtas-metragens em excursões a favelas, a quilombos, às lutas camponesas e ao Brasil profundo; em suma, ao encontro das vozes do “povo”, instaurando uma “descoberta do Brasil” (Xavier, 2001, p. 27) tendo em vista a escassez de imagens em movimento de certas regiões do

país na época. Nas palavras do cineasta Sérgio Muniz (1967), o *direto* brasileiro foi, naquele período, “antes de tudo falar do Brasil e de sua provável transformação”. A fase moderna do documentário brasileiro que ali se adensava, segundo Ismail Xavier, vivia “os debates em torno do nacional-popular e da problemática do realismo” (Xavier, 2001, p. 15).

Diferente do contexto britânico e norte-americano, dentro dos limites do que é possível estabelecer alguma generalização, o *direto* brasileiro se estabeleceu desde os primeiros momentos voltado para uma forma retórica, sem muita preocupação com a abolição da asserção em voz over e minimização das entrevistas. Essa forma de lidar com o equipamento e de modular o estilo *direto* levou a que aqui se construíssem filmes – a exemplo de *Maioria Absoluta* (1964, Leon Hirszman) e *Viramundo* (1964, Geraldo Sarno) – que flertavam com o que Bill Nichols (2015) chamou de um *modo expositivo*, o qual, conduzido por um narrador, teve sua predominância global previamente ao advento do *direto*, ou seja, carregaram elementos do *documentário clássico*. As asserções do *direto* brasileiro à época foram carregadas por uma voz que enuncia do fora-de-campo, portanto, em diferença com a forma estilística do *direto observativo* já que, como sintetiza Fernão Pessoa Ramos (2008, p. 331), o observativo estaria em contradição com “a necessidade de um didatismo social, que vê o documentário como elo transmissor de uma missão educativa”.

Existiram, no contexto da década de 1960, ainda conforme Ramos,

[...] dois conjuntos de produção documentária no Brasil nos quais se sente a influência dos propostos e da ideologia do cinema *direto*: um no Rio de Janeiro, centralizado em cineastas do cinema novo (Joaquim Pedro de Andrade, Leon Hirszman, Paulo César Saraceni, Arnaldo Jabor, David Neves) e outro em São Paulo, em torno da atividade do produtor Thomaz Farkas. (*Ibid.*, p. 234)

As produções paulistas empreendidas no entorno do fotógrafo húngaro naturalizado brasileiro Thomas Farkas incluíam os cineastas Sérgio Muniz, Vladimir Herzog, Maurice Capovilla, Francisco Ramalho, Renato Tapajós e João Batista de Andrade. Já o Rio de Janeiro foi onde chegou o primeiro Nagra e onde estavam as principais instituições de apoio e fomento ao documentário (Mesquita, 2006). Explica Cláudia Mesquita: “Os primeiros filmes efetivamente ‘diretos’ brasileiros – *Maioria Absoluta*, de Hirszman, e *Integração Racial*, de Saraceni [1964] – foram feitos no Rio de Janeiro ou tendo o Rio como base de produção” (*Ibid.*, p. 2). Foi onde se consolidou o Cinema Novo brasileiro, no entorno da figura de Glauber Rocha, que materializou os preceitos desse mais importante movimento no cinema brasileiro à época no manifesto *Eztetyka da Fome* (Rocha, 2004).

O documentarista paulista Sérgio Muniz (1967), atuante no *direto* naquele período, identificou e defendeu nesse estilo de documentário “a visão crítica dos problemas do nosso país, a franqueza com que as estruturas arcaicas e/ou atuais são examinadas”, de forma que, em sua concepção, “o ‘direto’ assume a forma de pesquisa filmada, sem nunca perder, porém, sua especificidade de cinema, pois não estamos fazendo sociologia ou antropologia, mas cinema” (*Ibid.*). A diferença sentida por Muniz com a abordagem acadêmica sociológica e antropológica – e podemos incluir, no rastro da discussão do tópico anterior, a diferença com o *modo observativo* (Nichols, 2015) do cinema direto estadunidense – deriva de que o *direto* brasileiro, em sua concepção conforme o mesmo texto de 1967,

[...] não se satisfaz nem concorda em só documentar tal ou qual realidade, dela ser simples espectador ou esperar que dita realidade se explique sozinha. Para o cineasta brasileiro que utiliza a técnica do ‘direto’, há que existir uma visão crítica dos conflitos e contradições que estão na realidade que seu filme apresenta. Seja qual for o nível em que a realidade for surpreendida [...] ela será desintegrada, examinada e posteriormente reintegrada pelo autor do filme ou pelo seu público. (Muniz, 1967)

O entendimento de Sérgio Muniz acerca do *direto*, adjuntamente às proposições de Glauber Rocha acerca da estética da fome, dizem de certa *estrutura de sentimento* que os compõem e que eles ajudam a compor. Uma *estrutura de sentimento*, conceitualmente para Raymond Williams (1979), é um fenômeno vasto e intersubjetivo que permeia expressões artísticas e políticas, obras e formas de pensar, e que emerge como resposta a certa realidade social, sem que necessariamente os agentes percebam-na enquanto a constituem e vivenciam. Ligada às práticas sociais e aos hábitos mentais de uma época e lugar, a *estrutura de sentimento* é a expressão do “pensamento tal como sentido e do sentimento tal como pensado” (*Ibid.*, p. 135)⁶⁵. No Brasil, o historiador Marcelo Ridenti (2005) defende que o contexto da chegada do cinema direto no Brasil foi marcado por uma *estrutura de sentimento da brasilidade romântico-revolucionária*, que teria nascido, em verdade, antes: “no governo Goulart, quando diversos artistas e intelectuais acreditavam estar na crista da onda da revolução brasileira em curso” (*Ibid.*, p. 85)⁶⁶. Esta estrutura de sentimento funda-se em eco com experiências internacionais

⁶⁵ Diferente do conceito de *ideologia* o qual se refere a “crenças mantidas de maneira formal e sistemática” (Ridenti, 2005, p. 82), construção mormente intelectual e produto de relações de dominação de classes que têm como efeito um falseamento que restringe a compreensão da realidade dos que a ela são submetidos.

⁶⁶ “[...] hoje se pode identificar com clareza uma estrutura de sentimento que perpassou boa parte das obras de arte a partir do fim da década de 1950. Ela poderia ser chamada de diferentes modos – necessariamente limitadores, pois uma denominação sintética dificilmente seria capaz de dar conta da complexidade e da diversidade do fenômeno. Pode-se propor, sem excluir outras possibilidades, que seja chamada de estrutura de sentimento da brasilidade (romântico-) revolucionária” (Ridenti, 2005, p. 83).

como “as sucessivas revoluções socialistas do século XX, notadamente a soviética e depois a chinesa, a cubana e outras” (*Ibid.*, p. 90), a “liberação sexual, a fruição da vida boêmia, o desejo de renovação, a aposta na ação em detrimento da teoria” (*Ibid.*), dentre outros traços do seu tempo, de forma que “não seria exagerado dizer que a experiência viva da estrutura de sentimento da brasilidade revolucionária foi uma variante nacional de um fenômeno que se espalhou mundo afora” (*Ibid.*). Esse sentimento de florescimento cultural brasileiro em busca de uma alternativa de modernização, a debater-se com a temática do subdesenvolvimento em voga na década de 1960 e as questões da identidade política e nacional do povo, foi coextensivo às discussões e práticas no entorno do Teatro de Arena, do ISEB (Instituto Superior de Estudos Brasileiros), da UNE e dos Centros Populares de Cultura (CPCs); CPCs que, entre 1961 e 1964, talvez tenham sido os mais importantes interlocutores do Cinema Novo. As obras daí oriundas, nas palavras de Marcelo Ridenti (2005, p. 87), propunham “uma arte nacional popular que colaborasse com a desalienação das consciências” e revelavam “a emoção e a solidariedade dos autores com o sofrimento do próximo, a denúncia das condições de vida subumanas nas grandes cidades e, sobretudo, no campo” (*Ibid.*), com especial atenção ao “drama dos retirantes nordestinos” (*Ibid.*). Vivia-se, à época, “um dos processos de urbanização mais rápidos da história mundial: de 1950 a 1970, a sociedade brasileira passou de majoritariamente rural para eminentemente urbana” (*Ibid.*). A temática do campesinato animava o cinema, os debates da esquerda no Brasil e no exterior, e as Ciências Sociais não apenas brasileiras (Almeida, 2007).

Imagens 9A a 9C: Viramundo (1964, Geraldo Sarno)



3min 40s

4min 27s

5min 38s

Fonte: YouTube

Viramundo (1964, Geraldo Sarno), uma das primeiras experiências do *direto* no Brasil, foca precisamente o “drama dos retirantes nordestinos” (Ridenti, 2005, p. 87), os quais, segundo a locução do filme, chegavam às centenas diariamente em São Paulo em busca de trabalho e melhores condições de vida. Nas palavras de Jean-Claude Bernardet (1985, p. 27), pioneiro na

elaboração de um pensamento crítico de fôlego sobre o documentário brasileiro da época, o tema de *Viramundo* é o “contingente nordestino da classe operária paulista (classe operária que é a principal do país e cujo contingente nordestino é extremamente elevado)” (imagens 9A a 9C). Os migrantes acabavam, em geral, conforme o que o filme apresenta, empregados como mão de obra não qualificada na construção civil, na indústria, ou então desempregados. Apesar do ponto de partida fraterno em sua aproximação com o povo, *Viramundo* levou adiante uma tese da alienação. A narração e a montagem sugerem que os migrantes, representantes simultaneamente dos nordestinos e da classe operária, devido a seus hábitos tradicionais e atrasados, experimentavam dificuldades na aderência à racionalidade urbana: no terceiro ato do média-metragem, aparecem em um culto protestante dominical que ocupa toda a extensão de uma praça pública e rituais de umbanda (imagens 10B a 10E). No clímax do filme, os corpos dos migrantes nordestinos recebem entidades, entram em transe (imagens 10F a 10J) e, alguns planos adiante, vão embora da capital pela mesma estação de trem por onde chegaram, em aparente frustração de sua jornada (10K a 10O). A câmera, que os observa a partir da estação enquanto se afastam, demarca a um só tempo o seu próprio pertencimento à cidade e a sua diferença em relação aos migrantes, que pertencem, em última instância, a outro lugar. A síntese que a narrativa e montagem concretizam é que a dimensão espiritual desses trabalhadores sinaliza seu atraso e materializa sua desconexão com a racionalidade que o sucesso em São Paulo requer.

Imagens 10A a 10O: *Viramundo* (1964, Geraldo Sarno)



25s

21min 53s

22min 19s



22min 47s



23min 20s



29min 35s



29min 49s



30min 25s



30min 44s



31min 54s



23min 35s



36min 16s



36min 32s



37min 5s



37min 16s

Fonte: YouTube

Segundo Jean-Claude Bernardet, *Viramundo* emerge de

[...] uma pergunta latente: por que o golpe de Estado de 31 de março de 1964 ocorreu sem resistência popular significativa, quando intelectuais e líderes políticos pensavam que o povo estava se mobilizando num sentido revolucionário? O filme responde: eis a situação da classe operária [...] Ela não tem como se afirmar, se mobilizar, só se resolve na alienação. (Bernardet, 1985, p. 27)

O golpe do general Castelo Branco, em março de 1964, ocorreu em um momento no qual “as mobilizações populares, camponesas e operárias, ampliadas pela ressonância da crise econômica do período, aumentavam significativamente” (Correa, 2015, p. 56). Segundo a leitura de Jean-Claude Bernardet (1985), *Viramundo*, que levou adiante uma tese da alienação e expressou a desconfiança dos cineastas para com a postura do povo frente ao Golpe, é emblemático do “modelo sociológico” constitutivo dos documentários de estilo direto da época. O *modelo sociológico* conjuga temática social e lógica de encadeamento discursivo interpretativa, que é constituída pelo trabalho conjunto da montagem e da narração. Na definição de Guy Gauthier, convergente nesse ponto à de Bernardet, o documentário de modelo sociológico é aquele que se consagra à “descrição de fatos sociais” (Gauthier, 2011, p. 211) e que reivindica “um alcance científico” (*Ibid.*). Para Bernardet, no discurso de *Viramundo*, a postura assumida pelos autores – cientistas e cineastas – dependia da sua própria exterioridade em relação à experiência dos migrantes nordestinos. Conforme a lógica que mobilizou aqueles cineastas,

[...] quem vivencia a experiência só consegue falar de sua superfície. Os migrantes, de que os entrevistados são a amostragem, são o objeto da fala do locutor, que se constitui em sujeito detentor do saber. Sua participação na experiência seria a própria negação de seu saber, já que dentro da experiência só se obtém dados individuais, parciais, fragmentados. (*Ibid.*, p. 14)

Já a primeira cartela de títulos de *Viramundo* anuncia: “as pesquisas realizadas para a elaboração do argumento deste filme foram orientadas pelos professores Octavio Ianni, Juarez Brandão Lopes e Cândido Procópio” (imagem 10A). Em suma, ao mesmo tempo em que a inovadora captação de som sincrônico do *direto* permitiu “dar voz ao povo” no documentário, Bernardet identifica e critica uma postura cientificista expressa na retórica e montagem do filme, postura que se norteia à elaboração de respostas totalizantes a circunstâncias sociais complexas, e que remete ao documentário clássico. Guilherme da Rosa (2012, p. 25), na esteira de Bernardet, comenta acerca de *Viramundo* a

[...] postulação de uma única verdade sobre um determinado contexto [...] e de um exercício de alteridade que põe o cineasta/diretor/cientista social como

alguém plenamente capaz de dar conta desta verdade que não pode pertencer, de maneira alguma, aos atores sociais do documentário.

Maioria Absoluta (1964, Leon Hirszman), curta-metragem da mesma época, perfaz, com *Viramundo*, na avaliação de Jean-Claude Bernardet (1985), a dupla que mais consistentemente expressa o *modelo sociológico*. Nas palavras do pesquisador Reinaldo Cardenuto (2017, p. 217), “Hirszman dirigiu suas primeiras obras influenciado pela ideia de que a arte deveria realizar-se como um processo de conscientização do público e de chamamento à luta política [...]” (*Ibid.*, p. 216). *Maioria Absoluta*, particularmente, foi “pensado como instrumento de militância, para a conscientização crítica e a mobilização do espectador [...] mediado por uma narração pedagógica e informativa” e organizado “a partir da exposição de uma tese central, de moldura marxista” (*Ibid.*).

O filme de Leon Hirszman, captado em 1963 em regiões interioranas do Nordeste, começa abordando o analfabetismo e abre-se logo ao drama dos cortadores-de-cana no interior de Pernambuco, a quem, pelo iletramento, era negado o direito ao voto. A narrativa faz uma crítica do tradicional coronelismo nordestino e brasileiro, cuja privação da terra é causa da condição dos despossuídos. Conforme os testemunhos captados em *direto* e incorporados ao filme, a classe paupérrima dos cortadores-de-cana trabalhava sob grande intensidade, frequentemente sem condições de alimentar as suas famílias, frequentemente em constante dívida com o patronato, frequentemente privados do direito de plantar alimentos para si próprios. A saída apresentada para o problema nacional, ao qual se vai a partir do drama do campesinato, é a da aplicação de um projeto modernizador adequado. A voz da locução do filme é a do poeta Ferreira Gullar. O sociólogo Darcy Ribeiro comparece na posição de um informante intermediário, fazendo asserções sobre o povo brasileiro as quais cumprem, no filme, o papel de fundamentar a tese de Hirszman e colaboradores. Em uma terceira camada, fala a voz da experiência: os cortadores-de-cana entrevistados. Reinaldo Cardenuto escreveu sobre o exercício pedagógico e militante da narração no mesmo filme:

Apostando no discurso do narrador como exposição das verdades do mundo, nele centralizando a pedagogia acerca do estado das coisas, *Maioria absoluta* reverbera traços de uma militância própria à sua época. Ao conferir o conhecimento crítico à voz de Gullar, um artista de esquerda e de origem burguesa, condicionando os depoimentos do povo à ilustração das falas por ele enunciadas, Hirszman não via nisso um problema de autoridade, de submissão dos camponeses à narrativa intelectual, mas sim uma união legítima do saber científico marxista com a experiência de vida popular. No documentário, intelectuais esclarecidos e camponeses amalgamam-se em um mesmo tecido fílmico, como uma comunidade revolucionária em formação, a partir da qual acreditava-se no desenvolvimento de um projeto libertário para

os novos tempos. Ao listar as angústias, apresentando-as por meio de um discurso engajado, o cineasta afiançava a sua crença na arte como processo de crítica e, talvez, de estímulo à superação do autoritarismo. (*Ibid.*, pp. 217-8)

Comparando *Viramundo* e *Maioria Absoluta*, a tese da alienação se expressa mais no primeiro do que no segundo, o que se passa em grande medida pela voz e espaço que o filme de Leon Hirszman dá, e que não se expressa com a mesma intensidade em *Viramundo*, ao trabalhador engajado e consciente de sua situação. É por *Maioria absoluta* encontrar camponeses surpreendentemente articulados e desinibidos, que a pesquisadora Naara Fontinele (2017 p. 190) o considera a “primeira iniciativa fílmica brasileira que se propõe a desmistificar a ideia de que os pobres, analfabetos, oprimidos, não têm condições de discutir as questões sociais, defender seus interesses e expressar com força seu pensamento”, e identifica no filme uma “aliança entre a ‘voz do saber’ do intelectual progressista e a voz dos sujeitos filmados” (*Ibid.*).

Por isso e não apenas por isso, cautelas são necessárias com a identificação direta ou irrestrita de *Viramundo* e *Maioria Absoluta* como “documentários sociológicos” reprodutores de uma “tese da alienação”, classificações com as quais trabalhou Jean-Claude Bernardet (1985) quando pioneiramente escrevendo sobre esses filmes. É possível reconhecer na proposição de Bernardet uma visão pejorativa em relação tanto à Sociologia quanto ao conjunto de documentários a que se refere. No caso da Sociologia, acaba resumida a um método tipicamente funcionalista de exteriorização do objeto e de generalização da parte pelo todo⁶⁷. Quanto aos filmes, o nome “sociológico” ignora e/ou minimiza pelo menos três aspectos: primeiro, a leitura dos próprios cineastas sobre o que faziam (Muniz, 1967); segundo, a intenção dos cineastas, materializada nos documentários, de conhecer e partilhar com os sujeitos do campo fílmico, enquanto “sociológico”, no emprego aqui discutido, denota a reiteração de um distanciamento; e, terceiro, a intenção, frustrada mas de todo modo presente, de produzir a transformação daquela situação a partir dos filmes. Resta, no compromisso desses filmes com movimentos sociais e espaços de discussão e articulação política, certa força que extravasa o “sociológico”. Se, em *Maioria Absoluta*, o espírito sociológico leva a uma análise e síntese, também as palavras finais da locução vão além da análise, convocando à elaboração de um amanhã apesar do regime⁶⁸.

⁶⁷ O funcionalismo estrutural foi a perspectiva dominante na sociologia rural entre a II Guerra Mundial e a Guerra do Vietnã.

⁶⁸ As palavras da locução que encerram o filme começam a ser ditas sobre imagens tomadas de um helicóptero sobrevoando o Congresso Nacional. Como fundo da banda sonora, que nesse trecho não é sincrônica à imagem, ouve-se um amplo tumulto em sessão no Congresso, que simboliza, dentre outras coisas, o despreparo e desamparo do Estado frente à questão e a classe dos camponeses. O narrador diz: “Dos quarenta milhões de brasileiros

Imagens 11A a 11C: Tarumã (1975, Aloysio Raulino)



2min 33s

6min 13s

8min 7s

Fonte: YouTube

Outros filmes de estilo *direto* e interessados no nacional-popular entre as décadas de 1960 e 1970 escaparam por outras vias do centramento na locução e na eventual “tese da alienação”. É o caso *Tarumã* (1975, Aloysio Raulino) – exemplo dado por Bernardet (1985) –, documentário curta-metragem realizado no interior do estado de São Paulo durante o intervalo de uma filmagem que tematizava acidentes de trabalho na agricultura. *Tarumã* emerge do encontro dos cineastas com uma camponesa boia-fria não nomeada (imagens 11A a 11C), que assume a fala e conduz o filme, incitada por poucas palavras de um documentarista aparentemente fascinado pelo saber e perspectiva da depoente, que investe nela as últimas porções de fita que carrega. A abordagem de *Tarumã* se aproxima bastante mais da ideia de *direto* conforme Robert Drew – *modo observativo*, com o mínimo de interferência do cineasta – do que *Viramundo* e *Maioria Absoluta*. A condução autoral se resume ao mínimo, expressando a abertura dos cineastas à escuta e ao aprendizado. Mesmo os cortes, em *Tarumã*, são mínimos: o filme se constitui de seis planos – cinco filmados, pois o primeiro é o letreiro –, divididos somente pela necessidade técnica de se trocar a fita. São as últimas palavras de Bernardet em seu ensaio sobre *Tarumã*: “O cineasta tenta fazer com que a mulher se apodere do filme e o torne seu próprio veículo de expressão [...] o cineasta se apaga em favor da voz do outro de classe, que se torna sujeito do filme. Mas o olhar continua sendo o do cineasta” (*Ibid.* p. 110) e a mulher permanece sem nome, mantida no anonimato como os sujeitos de *Viramundo*

analfabetos, vinte e cinco milhões, maiores de dezoito anos, estão proibidos de votar. No entanto, eles produzem o teu açúcar, o teu café, o teu almoço diário. Eles dão ao país a sua vida e os seus filhos. E o país, o que lhes dá?”. No fundo da banda sonora, a caótica discussão é interrompida por uma palavra de ordem, dita ao microfone pelo presidente da sessão: “Atenção!”. Pela relação feita pela montagem, a palavra responde também à pergunta do narrador: não como uma constatação, mas como uma sugestão. Um corte na imagem leva a outros planos, silenciosos, captados no interior nordestino em câmera na mão, em que vemos camponeses caminhando isolados ou em pequenos grupos, voltando para casa após o trabalho. Sobre essa sequência o narrador fala: “O filme acaba aqui. Lá fora, a tua vida, como a destes homens, continua”. Assim, como dito no parágrafo, essas imagens “convocam à elaboração de um amanhã apesar do regime”.

e *Maioria absoluta*. A crítica do Bernardet de que os primeiros filmes brasileiros de estilo *direto* são filmes de tese, não é o caso, também, de filmes de Sérgio Muniz como *Roda e outras estórias* (1965) e *De raízes & rezas, entre outros* (1972), ou *Lavra Dor* (1968) de Ana Carolina e Paulo Rufino.

Ainda no fim da década de 1960, mais precisamente em 1968, o cineasta Hermano Penna, convidado pelo antropólogo Olympio Serra e contando com a colaboração direta da Universidade de Brasília, documentou a histórica “CPI dos índios” realizada pela Câmara dos Deputados naquele ano, que investigou a situação dos povos indígenas e do SPI. Foi a primeira CPI que saiu do prédio do Congresso para fazer investigações *in loco*. Dali decorreu o curta-metragem *Índios, Memória de uma CPI*, a primeira tentativa do cinema brasileiro de “colocar a questão do índio como problema social e político” (PENNA, 2013, online). O filme acompanhou duas das cinco viagens que haviam sido planejadas pelos deputados, as que se conseguiram realizar até 13 de dezembro de 1968, dia do AI-5, que interrompeu a CPI, as filmagens, e que fez com que vários de seus membros fossem cassados, “inclusive o seu relator o Dep. Marcos Kertzmann” (*Ibid.*)⁶⁹. Os negativos e o som até então captados foram tomados pelos militares, adiando a finalização do filme para 1998.

Após a instauração do Ato Institucional nº 5 em 13 de dezembro de 1968, o cinema brasileiro se confrontou com uma censura cada vez mais vigilante. A militância foi jogada à clandestinidade. A título de exemplo, uma série de 19 curtas-metragens documentários produzidos no nordeste por Thomaz Farkas entre 1969 e 1973, intitulada *A condição humana*, e cuja produção objetivava a venda para a TV Cultura, teve a compra negada devido ao foco temático dos filmes na miséria (Sobrinho, 2010). *Cabra marcado para morrer* (1984, Eduardo Coutinho), que em 1964 buscava, através de uma ficção baseada em fatos reais de estilo neorrealista, recuperar a trajetória do líder das Ligas Camponesas João Pedro Teixeira – assassinado no interior de Pernambuco durante uma tentativa de organizar um movimento de reforma agrária no Nordeste do Brasil, teve as filmagens interrompidas e parte da equipe presa sob alegação de comunismo. *Maioria Absoluta* ficou proibido no Brasil até o ano de 1980 (Fontinele, 2017, p. 152). A perseguição no campo do cinema foi menos moral do que política: era usual que a censura às ficções exigisse cortes nas películas dos filmes, muitas vezes de teor moralizante, enquanto com os documentários que abordassem o popular, e/ou os filmes de teor

⁶⁹ Também conforme o diretor Hermano Penna: “Na primeira viagem, aos estados do Pará, Goiás e Maranhão, contamos com a presença de Maurice Capovilla, que na época colaborava na reestruturação do Departamento de Cinema da Universidade de Brasília, e muito auxiliou nas primeiras filmagens [...] A colaboração da TV CÂMARA foi determinante na finalização do filme [...]” (*Ibid.*).

militante, era usual a proibição de circulação em sua completude. Com essa crise na prática do engajamento que decorreu do AI-5, Leon Hirszman guinou, em filmes como *Nelson Cavaquinho* (1969), *Cantos de trabalho* (1974-6) e *Partido Alto* (1982), a uma abordagem antropológica do popular. O poder político desses filmes parece repousar grandemente em fazer arquivo, em uma luta contra a desapareição, em uma investigação sobre formas sobreviventes de fraternidade, e na atenção aos brasileiros e brasileiras do campo. Guinada semelhante à de Hirszman teria experimentado Geraldo Sarno, que, antes, dirigiu *Viramundo* (1964) e que, após 1968, aborda menos criticamente a cultura popular, passando a buscar aprendê-la em sua imanência, em filmes como *A cantoria* (1969), *Viva Cariri!* (1969), *Os imaginários* (1969), *Vitalino/Lampião* (1969), *Casa de farinha* (1970), *Jornal do Sertão* (1970), *O engenho* (1970) e *Espaço sagrado* (1975). Reinaldo Cardenuto (2017, p. 218) comenta que os artistas de esquerda do período, “[f]rustrados com o falso otimismo que erigiram em suas obras, mas também com a própria incapacidade de promover rupturas”, passaram

[...] a revisar o modo como haviam, até então, representado a figura do povo. Em se tratando de Hirszman, o afastamento em relação ao monumentalismo político, a quebra com o idealismo excessivo, inauguraria em sua trajetória uma intensa pesquisa em busca de novos projetos criativos vinculados às classes socialmente marginalizadas. Sobretudo no documentário de curta duração, em especial no decorrer dos anos 1970, o cineasta se deslocaria rumo a uma apreciação mais ‘culturalista’ das manifestações artísticas originárias do povo, a uma etnografia de observação das suas tradições. (*Ibid.*)

A crescente dificuldade imposta aos documentaristas para tematizar as mazelas sociais, a falta de política e o excesso de polícia, e a conseqüente crescente retração dos desejos revolucionários nas telas, não impediram a realização de um filme como *Lacrimosa* (1970), de Aloysio Raulino, curta-metragem que, na cidade de São Paulo, pôs em imagens a miséria contígua à inauguração da Marginal Tietê (imagens 12A e 12B). Em uma cartela de encerramento, o filme revela uma chamada à ação (imagem 12C):

Imagens 12A a 12C: *Lacrimosa* (1970, Aloysio Raulino)



Jardim Nova Bahia (1971, Aloysio Raulino), do mesmo diretor, finalizado no ano seguinte, contém a primeira experiência no cinema brasileiro de entrega da câmera a um “outro de classe”, o lavador de carros Deutrudes. O filme está em um limiar do modelo sociológico, para voltar ao conceito de Jean-Claude Bernardet (1985), já que, segundo ele mesmo, “*Jardim Nova Bahia* é provavelmente o ponto de tensão máxima a que chega a problemática relação cineasta/outro de classe” (*Ibid.*, p. 111) no cinema *direto* documental da época. Ao inserir na montagem as imagens captadas por Deutrudes, o cineasta abdicou, ainda que relativamente e temporariamente, da posição autoral.

Apesar da ditadura em acirramento e de sua contígua despolitização do debate público, surgiram, durante os anos da repressão, documentários claramente sensíveis às questões do povo, do trabalho e das desigualdades. Nas palavras de Marcos Correa (2015, p. 89), a partir dos anos 1970 “em linhas gerais, não se buscava mais, através da arte, despertar o povo adormecido para a luta revolucionária; ao menos não dentro da estratégia cepecista”. A mudança de mentalidade estaria diretamente associada à entrada dos “novos atores sociais” no campo artístico, cujas práticas prescindiam das organizações existentes antes da ditadura e agora criminalizadas. Se tendeu à autonomização dos grupos culturais. Nesses anos de mais severa repressão da ditadura civil-militar no Brasil, quando se escancarou a ação paralegal de repressão do DOPS e do Esquadrão da Morte de São Paulo, Sérgio Muniz dirigiu e montou o curta-metragem *Você também pode dar um presunto legal* (1973), explorando o caso do notório torturador delegado Fleury, a partir do qual o filme vai em direção a uma visada mais ampla, que denuncia a aliança entre o grande capital e o terror de Estado. Nas palavras do diretor:

[...] usando trechos de duas peças de teatro então em cartaz em São Paulo (O Interrogatório e A Resistível Ascensão de Arturo Ui), páginas de jornais e revistas e encenando com atores algumas situações sugeridas por personagens reais envolvidas com o Esquadrão da Morte, além de um material de arquivo – inédito – em que o delegado Sergio Paranhos Fleury era condecorado pelo ministro da Marinha, pelos seus ‘relevantes’ serviços enquanto torturador, tentei confirmar minha percepção do ensaio geral do que viria a ser a tortura franca e indiscriminada do aparato repressor (Doi-Codi, Cenimar, Base do Galeão, Rua Tutóia, só para lembrar de alguns antros de tortura). (Muniz *in* Muniz *et al.*, 2017, p. 259)

Empenhado em pensar o seu presente, imiscuindo o repertório acima citado à prática da colagem e ao método do cinema *direto*, Sérgio Muniz foi “capaz de atribuir historicidade à

atualidade que pretendia documentar” (Fontinele, 2017, p. 194); lançou mão concomitantemente de elementos de um filme ensaio e de elementos de um filme de tese (Fontinele, 2017, p. 193; Fontinele *in* Muniz *et al.*, 2017, p. 351), em um modelo que “prolonga a tradição do filme sociológico e [ao mesmo tempo] aponta para uma outra forma de estruturação” (Corrêa *in* *Ibid.*) a qual, em seu ineditismo, foi um ponto fora da curva do seu tempo. Devido a não ter circulado à época por motivos de segurança do próprio Muniz, não sobreviveu como marca em outros documentários seus contemporâneos.

No contexto, *Teremos infância*, de 1974, de Aloysio Raulino, clamou atenção às crianças de rua, particularmente na narrativa pessoal de Arnulfo Silva, ex-menor abandonado. *A pedra da riqueza*, de Vladimir Carvalho, 1975, abordou o garimpo de xelita nas minas da região do vale do Sabugi, Paraíba, contando com depoimentos dos próprios garimpeiros que, em um processo de trabalho primitivo, sem carteira de trabalho nem qualquer tipo de assistência médica ou social, desconheciam também o próprio destino da matéria-prima que extraíam: os mais sofisticados e complexos instrumentos da tecnologia nuclear. Em 1976, Ermínia Maricato e Renato Tapajós dirigiam na região metropolitana de São Paulo o curta-metragem *Fim de semana*, que abordou em estilo *direto* o sacrifício das horas de descanso dos finais de semana por trabalhadores e suas famílias em busca de realizar o sonho da casa própria. Em 1977, Sérgio Péo dirigiu *Rocinha Brasil 77*, adentrando a maior favela do Brasil, a Rocinha no Rio de Janeiro. Em 1978, Ermínia Maricato realiza o filme *Loteamento clandestino*, retomando o tema explorado dois anos antes em *Fim de semana* (1976, Ermínia Maricato e Renato Tapajós), ou seja, as dificuldades vivenciadas na habitação em São Paulo pelos migrantes rurais mais pobres, que vinham a ser os periféricos no acelerado processo de urbanização de São Paulo durante a ditadura civil-militar.

As formas de militância no cinema se transformaram. O *modelo sociológico* da década de 1960, e mesmo o interesse na questão do nacional-popular, foram dando espaço a outras alternativas e experimentações. Inspirado pela Nouvelle Vague francesa e pelo cinema independente estadunidense, e concorrentemente ao chamado intelectualismo do Cinema Novo, o *Udigrudi* – abasileiração da palavra *underground*, que foi o cinema independente estadunidense – deu continuidade às experiências do *direto* e à experimentação da fase moderna do cinema brasileiro. Indubitavelmente político, questiono se o modelo se enquadra no que desenho como *militante* visto que não aspirava nem era permitido aspirar à mobilização social e política, sequer elegia ou poderia eleger uma causa à qual pôr-se em serviço. Esses filmes assistem o minguar da *estrutura de sentimento da brasilidade romântico-revolucionária* (Ridenti, 2005), embora não deixem de expressar, de alguma forma, uma brasilidade.

No trânsito entre as décadas de 1970 e 1980, com a greve do ABC – a maior greve durante o regime militar justamente no coração industrial do Brasil – e a atividade do Sindicato dos Metalúrgicos de São Bernardo do Campo e Diadema, foram realizados uma série de documentários. Nesse contexto, movimentos sociais que tiveram sua participação política interrompida em 1964 retomaram suas ações nas brechas geradas pelo fim do milagre econômico e pelo contínuo desgaste do regime ditatorial a partir de 1974. Apesar da autorização governamental para as atividades sindicais e para a organização política, muitos dos filmes foram proibidos de serem veiculados na televisão, muitas vezes com cópias apreendidas pela repressão. O precursor desse contexto foi *Volkswagen: Operários na Alemanha e no Brasil* (1974, Jorge Bodanzky). Na sequência emergiram, de Renato Tapajós, mais prolífico cineasta daquele meio: *Acidente de trabalho* (1977)⁷⁰, *Trabalhadoras metalúrgicas* (1978)⁷¹, *Que ninguém, nunca mais, ouse duvidar da capacidade de luta dos trabalhadores* (1979)⁷², *A luta do povo* (1980), *Linha de montagem* (1982), *Cut pela base* (1983) e *A Humilhação e a dor* (1986)⁷³. Adrian Cooper lança, em 1981, *I Conclat*, sobre conferência homônima ocorrida em Praia Grande, litoral de São Paulo⁷⁴. Em 1979, João Batista de Andrade lançou *Greve!*. No mesmo ano, Roberto Gervitz e Sérgio Toledo lançaram *Braços cruzados, máquinas paradas*, forte relato de interferência estatal via fraudes na autonomia política operária e sindical; o filme tematiza a greve da Toshiba, primeira daquele período em São Paulo.

O contexto foi um marco de vitalidade para o cinema militante no Brasil. Mais de uma década depois, em 1990, é lançado *ABC da greve*, de Leon Hirszman, com imagens originais gravadas na ocasião da greve em 1979. Esses filmes, especialmente os lançados em 1979 e 1980, por terem a função de mobilizar os operários e simpatizantes dentre as urgências de seu contexto, aderem bem à ideia de *cinema militante*, operando tanto a longo prazo como

⁷⁰ O filme opera como uma ferramenta na conscientização para os metalúrgicos sobre a precariedade de suas condições de trabalho. Os acidentes eram numerosos, um dos grandes problemas no cotidiano das fábricas. O filme é tecido principalmente de relatos em primeira mão de vítimas desses acidentes. Aparecem também outros temas, como o excesso de horas de serviço e a pobreza da classe.

⁷¹ Com codireção de Olga Futemma, foi a primeira produção documental brasileira a focalizar o tema das mulheres operárias da metalurgia. O filme se passa em parte acerca do *I Congresso da Mulher Metalúrgica de São Bernardo e Diadema*, em janeiro de 1978.

⁷² Em 1979, Tapajós foi “convidado por Lula para realizar um filme sobre as greves [...]” (Oliveira, 2019, p. 28), resultando nesse curta-metragem. O título foi “também abreviado para *Greves de Março*, por sugestão de Alípio Freire, e *Dia Nublado*, para driblar a censura” (*Ibid.*, p. 30, grifos meus). As mesmas greves seriam abordadas mais tarde também por Renato Tapajós em formato de longa-metragem, em *Linha de montagem*.

⁷³ Diferente dos demais por sair do contexto sindical, o filme discute, dentre entrevistas de estilo documental e encenações, os temas da violência policial, tortura, corrupção e pena de morte.

⁷⁴ Visto em diálogo com *Cut pela base* (1983, Renato Tapajós), os filmes “permitem o desenho de um arco que vai das discussões e deliberações da primeira Conferência Nacional da Classe Trabalhadora, retratada no filme de Cooper, aos seus desdobramentos, notadamente a formação da Central Única de Trabalhadores, tema principal do filme de Tapajós.” (Oliveira, 2019, p. 39).

construção de arquivo das lutas, como a curto prazo como ferramenta de intervenção. Conforme Vinícius Oliveira (2019, p. 31), o período entre o final dos anos 1970 e o início dos 1980

[d]a perspectiva das mobilizações sociais [...] configurou-se como particularmente combativo. Muitos movimentos, gestados, cada um a seu modo, no decorrer da década, irromperam na cena pública e afetaram as relações sociais nas cidades brasileiras. Além dos sindicatos, podemos citar associações de bairro (reivindicando melhorias urbanas para moradores de periferias), clube de mães (fazendo mulheres adquirirem, contra uma rotina opressiva, o protagonismo em lutas por mais serviços em seus bairros), organizações de saúde (atuando a partir da colaboração entre militantes e sanitaristas contra o descaso das autoridades), grupos ligados às comunidades eclesiais de base da Igreja Católica (que passava por intenso processo de transformação a partir do referencial da Teologia da Libertação): sujeitos coletivos dotados de enorme diversidade de pautas e formas de luta. É possível, assim, que o movimento operário do ABC seja lembrado com distinção pela capacidade que apresentou de mobilizar grandes contingentes de trabalhadores, uma classe de notabilidade política internacional, por agregar a colaboração de outras lutas em sua órbita, bem como pela conseqüente repercussão na opinião pública do país, naqueles anos de lenta ‘distensão’ política. Talvez por essas razões foi desse coletivo que mais se aproximaram os documentaristas, aproximações das quais surgiram as iniciativas cinematográficas que retrataram com maior afinco as lutas sociais dos movimentos no período.

O ano de 1980 assiste ao surgimento do Partido dos Trabalhadores em decorrência do movimento operário do ABC. A Greve do ABC, a força sindical, e as demais forças que se agenciaram em seu entorno, foram conseqüências do enfraquecimento do regime, mas, simultaneamente, também causas. Não houve conivência da ditadura para com os sindicalistas e operários. Durante as greves houveram intervenções em sindicatos, diretorias foram cassadas e trabalhadores manifestantes foram violentamente reprimidos nas ruas, eventualmente presos e mortos. No contexto de enfraquecimento do regime e abertura política daí decorrente, movimentos começam a ser convidados a participar de mesas, câmaras e conselhos de negociações, além de ser observável a ascensão de líderes da oposição a cargos no parlamento e na administração de postos governamentais. Nesse contexto ocorreu o primeiro Jerokey Guasu e o primeiro Aty Guasu, precisamente em 1979 (Benites, 2012, p. 171).

Se o problema sociológico dominante no Brasil da década de 1960, não por acaso também explorado pelo direto, foi o desenvolvimentismo e o terceiro-mundismo, no qual era central o papel do intelectual que explicaria a economia e a geopolítica aos camponeses analfabetos e aos nordestinos de hábitos tradicionais – refiro aqui, respectivamente, a *Maioria Absoluta* (1964, Leon Hirszman) e *Viramundo* (1964, Geraldo Sarno) –, a partir da década de 1980, ou mesmo no fim da década de 1970 com a atuação sindicalista, emergem com força no

debate público uma maior multiplicidade de causas e grupos com vias à elaboração de políticas no cenário de redemocratização que se espreitava e elaborava. Essa transição implica também, de maneira geral, em maior horizontalidade na relação entre cineastas e trabalhadores no interior dos filmes. Assim, houve nos documentários sindicais um modelo mais “interativo” do que “sociológico” (Correa, 2015, p. 21), propiciando “[...] uma postura onde o ator social representado pudesse ser visto como um agente de mudança e não um mero ator passivo.” (*Ibid.*, p. 23).

Em alguns dos documentários que acompanharam este movimento, como *Braços Cruzados*, *Máquinas Paradas* (1979, Sérgio Segall e Roberto Gervitz), a opção é pela transparência, pelo mínimo de intervenção possível por parte da equipe, por uma escuta atenta à palavra dos trabalhadores. Outros, como *Greve!* (1979), optam pela intervenção, pelo chamado à ação⁷⁵. Porém, mesmo nesses casos, se as vozes do autor entram na narração, é em sentido de contextualização dos acontecimentos, de contextualizações no tempo, no espaço, nos números que dimensionam as coisas; não, como em *Maioria Absoluta* ou *Viramundo*, em uma voz que exerça com privilégio a função da interpretação. Em todo o caso, não se encontra nesse cinema sindical uma “tese da alienação” na perspectiva dirigida pelos cineastas aos operários, visto que se tratam justamente de trabalhadores mobilizados. Se os cineastas eventualmente convocam à greve nos filmes, é porque são aliados do operariado e do sindicato, convocados pelo operariado e pelo sindicato.

Postura semelhante de cedência ou de partilha da condução do filme é assumida pelos cineastas em *Martírio*, como será explorado à frente no capítulo “6 A voz e o ponto de vista do filme”. Como definiu Leandro Saraiva (2019), Vincent Carelli documenta em *Martírio* a sua “adesão à visão histórica e profética dos índios”. Se quiser se problematizar essa leitura, poderia se dizer que se trata, mais propriamente do que de adesão à visão “dos índios”, da perspectiva dos rezadores e lideranças, visto que, como demonstra Eliel Benites (2021, pp. 250-6), há, dentre os Guarani e Kaiowá, como dentro de quaisquer outros grupos, diferenças de interesses e de valores; da mesma maneira que, dentre a identidade dos metalúrgicos, havia diferenças. Considerado tudo isso, a postura que parece emanar de maneira compartilhada entre *Martírio* e entre os filmes sindicais da virada entre os anos 1970 e 1980 – época em que um jovem Vincent Carelli está se envolvendo tanto com as questões indígenas quanto com as dos campos do vídeo e do documentário – é, que seja, a da adesão dos filmes a certa visão que emana dos indígenas/operários, o que, por si, já é suficientemente diferente do que foi chamado “postura

⁷⁵ Essa distinção é trabalhada na tese de doutorado de Vinícius Oliveira (2019), enquanto comenta o que Jean Claude Bernardet escreve sobre esses filmes.

sociológica” a qual teria ocorrido na década de 1960 e que estaria marcada pela diferença entre a leitura de mundo ensejada pelos cineastas em relação às verdades dos sujeitos temas dos filmes. Talvez não por acaso, *Martírio* e o VNA emergem na segunda metade da década de 1980, na decorrência histórica dos primeiros filmes sobre a greve do ABC e da tradição de vídeo com que eles se imiscuíram.

No trânsito entre as décadas de 1970 e 1980, emergiram, antes do VNA, alguns outros filmes aliados à luta indígena. *Uirá, Um Índio em Busca de Deus* (1973, Gustavo Dahl), baseado em um livro de Darcy Ribeiro, foca a trajetória de Uirá, um indígena Urubu-Kaapor que atravessa o Maranhão na busca pela “terra sem males”, onde encontrará Maíra, Deus. Embora claramente ficcional, acaba por documentar, pelo estilo próximo ao neorealismo, aspectos da cultura desse povo; e faz, durante um período tenso da ditadura civil-militar, uma crítica ao proceder do Estado e da sociedade brasileira em relação aos indígenas. *Terra dos índios* (1979, Zelito Viana), já claramente um documentário, reúne depoimentos de indígenas brasileiros de diversas etnias, tratando criticamente dos interesses da Funai, das multinacionais, dos latifundiários e da política até então instituída pelo regime militar. É o filme que traz ao cinema brasileiro a questão da terra na perspectiva dos povos originários. Foi também o ano do surgimento do CTI, contexto o qual, segundo Vincent Carelli (*in Brasil et al.*, 2017, p. 234), era o da eclosão do “movimento Pró-índio no Brasil, impulsionado pela mobilização da sociedade civil contra o Decreto de Emancipação”, decreto que, durante o governo Ernesto Geisel, visava “extinguir com a condição de indígena e liberar as terras ocupadas pelos índios ao mercado” (*Ibid.*). Em 1978, surgiu a Associação Nacional de Ação Indígena (ANAI), dedicada ao estudo dos povos indígenas do Brasil e à promoção dos seus interesses. Um ano antes, em 1982, o longa-metragem *Mato eles?* (Sérgio Bianchi), misturando de forma experimental documentário e ficção, faz uma forte crítica à atuação da Funai. Um ano depois, em 1983, Andrea Tonacci finaliza *Conversas no Maranhão*, que nasce do seu contato com os Canela Apãniekra nos anos 1970, e que cumpre o papel de um manifesto da etnia ao governo brasileiro durante a demarcação de suas terras pela Funai. Em 1989, Hermano Penna concluiu, com a União das Nações Indígenas (UNI), o documentário *Aos ventos do futuro*, interessado na ação política do Movimento Indigenista durante o período de transição que resultou na instalação da Nova República. Um ano antes, Carelli havia captado as primeiras imagens com os Kaiowá que viriam a aparecer em *Martírio*.

Com o avanço da abertura política, o tema da reforma agrária é retomado no debate público e, numa sequência cronológica aos filmes sobre a greve do ABC e aos filmes aliados dos indígenas citados acima, emergem documentários sobre a luta dos sem-terra. *Encruzilhada*

Natalino (1981, Ayrton Centeno e Guaracy Cunha), a partir de um acampamento homônimo que chegou a abrigar cinco mil pessoas, dirige uma crítica à entrada da monocultura da soja no Rio Grande do Sul, em decorrência da qual posseiros, arrendatários e pequenos proprietários endividados foram transformados em sem terras. *Cabra marcado para morrer* (1984, Eduardo Coutinho) faz o elo entre as lutas pela terra agrícola na abertura política e as lutas em mesmo sentido antes do golpe militar, que apareceram, por exemplo, em *Maioria Absoluta* (1964, Leon Hirszman). O documentário de Eduardo Coutinho, produto de uma associação entre a União Nacional dos Estudantes e a Liga Camponesa de São Sepé, acompanhou esta última na primeira metade da década de 1960. *A classe roceira* (1985, Berenice Mendes), filmado no ano da eclosão do Movimento Sem Terra (MST) no estado do Paraná, situa na locução que “a partir de 83 no estado [do Paraná] e a partir de 85 no plano federal [com o vice-presidente em exercício José Sarney] surgem novas propostas para a solução do mais tradicional problema brasileiro: a má distribuição da terra agrícola”, que foi o 1º Plano Nacional de Reforma Agrária, contudo, inoperante. Vê-se no filme o MST em nascimento, novo e tênue, em sua organização política na expectativa e pressão pela reforma agrária: comissões, passeatas, assembleias e bloqueios rodoviários. Segundo o pesquisador Rafael Urban (2020, p. 150), a diretora acreditava, na concepção de *A classe roceira*, “que o cinema teria função efetiva no embate [...] ao somar-se de fora para dentro nessa luta”. Segundo a própria Berenice Mendes (1987, p. 19), a intenção era “fazer um filme que projetasse as pessoas para uma compreensão mais profunda daquela realidade. [...] O filme teria que funcionar como um antídoto à obsolescência daquele movimento” que ainda não se sabia quanto duraria. No mesmo ano de *A classe roceira*, *Igreja da Libertação* (1985, Silvio Da-Rin) acompanhava a ação das comunidades eclesiais de base e de pessoas ligadas ao teólogo Leonardo Boff, incluindo ações com indígenas na Amazônia e em acampamentos dos sem-terra no estado do Paraná.

O filme *Terra para Rose* (1987, Tetê Moraes), provavelmente o mais célebre documentário que explorou a relação reforma agrária e MST, registrou o primeiro grande acampamento do movimento, em 29 de outubro de 1985, que reuniu cerca de 1.500 famílias, aproximadamente 9 mil pessoas, na fazenda Annoni, latifúndio improdutivo de mais de 9 mil hectares na região Norte do Rio Grande do Sul. Como *Classe Roceira*, *Encruzilhada Natalino* e *Igreja da Libertação*, *Terra para Rose* interessa-se pela árdua sobrevivência dos assentados, seus hábitos culturais, canções de protesto, organização política e repressão/oposição. A participação feminina nas lutas dos trabalhadores rurais sem-terra e nesses filmes, seja nos papéis de direção ou como fortes personagens, vem sendo notada em uma série de trabalhos (Mesquita, 2021; Gonçalves, 2009). Rose (Roseli Celeste Nunes), personagem principal do

documentário de Tetê Moraes, deu à luz o primeiro bebê nato no acampamento na fazenda Annoni e em qualquer acampamento do MST. Rose morreu atropelada por um caminhão no dia 31 de março de 1987, junto de cerca de outros trinta sem-terra durante o trancamento de uma rodovia.

Nos anos 1980 também se verifica a emergência e o gradual fortalecimento “do processo de apropriação, pelos movimentos sociais urbanos, da tecnologia do vídeo, então emergente na América Latina” (Oliveira, 2019, p. 39), efeito “[...] capaz de redefinir de maneira substancial a atuação dos movimentos” (*Ibid.*), cujas imagens passaram a comparecer também na televisão. A migração da película no modelo sessentista para o VHS, nesse contexto de distensão política do regime militar, permitiu crescente acessibilidade e praticidade na captação, montagem e distribuição de imagens em movimento, enquanto deu continuidade ao *direto* enquanto estilo. Foi no campo do *vídeo popular*, no CTI, que Vincent Carelli formou sua experiência audiovisual. É em parte pelas facilidades tecnológicas do vídeo que Carelli e o VNA puderam demorar-se por décadas ao lado dos Kaiowá, permitindo uma mútua afetação entre cineastas e sujeitos do filme, um mútuo aprendizado que os faz, ainda que incontornavelmente *outros*, não necessariamente tão diferentes quanto nos filmes de contatos breves, como os chamados por Bernardet (1985) de “modelo sociológico”. A transição tecnológica articulada à transição política redundou em maior pluralidade de equipes realizadoras e locais de realização e maior variedade de temas no cinema engajado. Emerge daí, em 1984, a *Associação Brasileira de Vídeo Popular* (ABVP), que objetivou incentivar a distribuição, capacitação e informação de iniciativas em vídeo junto a movimentos sociais e populares, e que promoveu também eventos e o Boletim do Vídeo Popular, o qual durou até 1995. A ABVP, encerrada em 2004, chegou a produzir quinhentos vídeos, contou com diversos núcleos regionais e consolidou-se como um dos principais atores no debate e nas experiências de democratização da comunicação no Brasil, tornando-se referência na América Latina. A iniciativa, conforme Vinícius Oliveira (Oliveira, 2019, p. 41), “reuniu os principais grupos produtores de vídeo popular atuantes no Brasil na década de 1980” e “teve seu primeiro encontro justamente em São Bernardo do Campo, em setembro de 1984” (*Ibid.*).

Em 1986, surgiu o *Centro de Criação da Imagem Popular* (CECIP), em exercício até hoje e que teve colaboração de Eduardo Coutinho, quem, por sua vez, também cumpriu importante papel na passagem da fase moderna à contemporânea no cinema brasileiro em termos de linguagem. O ano de fundação da ABVP, 1984, foi o ano do filme “divisor de águas” do cinema moderno brasileiro em direção à sua forma contemporânea (Xavier, 2001; 2004; Bernardet, 1985). *Cabra marcado para morrer* (1984, Eduardo Coutinho) realiza, em seu arco

temporal no interior da narrativa, um balanço da experiência do primeiro modelo. Se o filme que se planejava em 1964 era certamente um filme militante, o filme que se realiza duas décadas depois conjuga uma reflexão sobre a militância do passado. Perde o didatismo e a sede de engajamento no imediato. Expressa o processo de um autor que entra de corpo em cena, de forma que o filme que de fato ocorreu, retomado em 1981 e finalizado em 1984, ocupou-se do fragmentário e dos personagens anônimos em detrimento dos grandes nomes e fatos (Lins; Mesquita, 2008). Não se trata mais de buscar um sujeito representativo de classe, e sim da incerteza sobre o *outro* e da abertura ao encontro entre sujeitos complexos. O gesto, contudo, não significa a morte do sonho. Na célebre cena de encerramento do documentário, Elizabeth Teixeira, construída ao longo de todo o filme como um resíduo da militância de outrora, reafirma, quando não sabe que está sendo gravada: “A luta que não para. A mesma necessidade de 64 está plantada. Ela não fugiu um milímetro. A mesma necessidade está na fisionomia do operário, do homem do campo e do estudante”. Em *Martírio*, a necessidade da movimentação política aparece mais ostensivamente ao longo do filme (Saraiva, 2019). *Cabra marcado para morrer*, ao passo em que diz da morte de uma forma de fazer cinema e luta política, na reviravolta suscitada pela fala de Elizabeth transparece a sobrevivência de um desejo de tê-los feito, e simultaneamente a abertura para a elaboração de um novo modo de fazê-lo.

Nesse contexto de abertura política, enfraquecimento da ditadura e, na segunda metade da década de 1980, redemocratização, se vivia a reemergência dos movimentos políticos e a sua maior adesão ao vídeo e ao audiovisual de forma geral, além do franco encorpamento de uma linguagem dita contemporânea no cinema brasileiro. Fernão Pessoa Ramos (2008) argumenta, acerca desse contexto, que os documentários interessados pelo popular no Brasil muitas vezes se aproximaram da autocomiseração e do miserabilismo. O efeitosteria, para o autor, atravessado *Santa Marta - Duas Semanas no Morro* (1987, Eduardo Coutinho)⁷⁶, *Ilha das flores* (1989, Jorge Furtado), *Uma avenida chamada Brasil* (1989, Octávio Bezerra), *Conterrâneos velhos de Guerra* (1991, Vladimir Carvalho) e *Boca de Lixo* (1992, Eduardo Coutinho). O último, Ramos (2008, p. 220) considera “o ponto de convergência mais próximo entre Coutinho e o miserabilismo do popular”, “um filme de denúncia” (*Ibid.*, p. 221) no qual “não é economizada a imagem forte do horror” (*Ibid.*). Também sobre *Boca de Lixo*, Vinícius Oliveira constata que a

[...] escolha do documentarista em retratar a condição dos catadores do Vazadouro de Itaoca se alinha a uma certa tendência vigente no debate social

⁷⁶ Esse, para Ramos (2008, p. 223), não teria “a intensidade do miserabilismo abjeto” dos seus pares.

no início dos anos 90, de ênfase na condição dos marginalizados e excluídos (em um ‘Brasil dos excluídos’), sendo sintomática da perda de centralidade da chamada luta de classes, tal como experimentada nos anos 70 e início do 80 pelos trabalhadores sindicalizados. As pautas e reivindicações da classe trabalhadora permaneciam fazendo parte das disputas sociais, expressando-se inclusive em instâncias institucionais, como se tornou possível a partir, por exemplo, da atuação do Partido dos Trabalhadores (PT). Mas a intensa desregulamentação, tanto do trabalho (como se nota nas demissões em massa ocorridas no período), quanto dos serviços (com as privatizações de instituições antes pertencentes ao patrimônio público), desloca parte das preocupações de alguns movimentos para questões como o crescimento da desigualdade social e da informalidade, que aparecem como ambiência social na qual se inserem os personagens de Boca de Lixo. (Oliveira, 2019, p. 56)

Para Fernão Pessoa Ramos, “na segunda metade dos anos 1960 e, depois, na década de 1970, a representação do povo afirma-se como veio central do cinema e do documentário brasileiro, tornando-se uma de suas temáticas mais produtivas” (2008, p. 216), de forma que, desde então, a representação do popular seria uma das marcas mais significativas desse cinema (*Ibid.*, p. 205). Diferente do discurso revolucionário ou de moldura marxista dos filmes engajados pré-AI-5, frente também ao abatimento noventista das experiências e anseios de socialismo, a abordagem aqui seria a do compadecimento (Prysthon, 2006). O foco na situação dos miseráveis teria, para Ramos, eventualmente ocorrido quase como uma imagem pornográfica⁷⁷, como um eterno retorno que, sob nova repetição e intensidade, retomaria temas os quais, como aqui já podemos ter por claro, percorrem décadas do cinema brasileiro. Outros filmes, outros temas de engajamento, e outras abordagens, evidentemente, coincidem no tempo sem necessariamente alinharem-se com o que Ramos chamou de miserabilismo⁷⁸. É o caso, por exemplo, de *Ôrí* (1989, Raquel Gerber), que retomou a história dos movimentos negros no Brasil entre 1977 e 1988, tendo como fio condutor a vida da historiadora e ativista Beatriz Nascimento. *Volta Redonda, Memorial da Greve* (1989, Eduardo Coutinho) também dá curva na exploração pornográfica da miséria, voltando-se à greve histórica dos metalúrgicos da Companhia Siderúrgica Nacional nos últimos meses de 1988 que culminou no assassinato de três operários.

O trânsito entre as décadas de 1980 e 1990, no qual tudo isso se passa, coincide com a patente diminuição da produção e exibição do cinema no Brasil e com a falência do modelo

⁷⁷ O termo diz respeito à *imagem-câmera intensa* (Ramos, 2008, p. 213). O autor define a imagem pornográfica como aquela “na qual o estilo, a arte, é impossível” (*Ibid.*): “O peso excessivo do grão de realidade na imagem-câmera intensa tem o dom de deixá-la com pés de chumbo” (*Ibid.*).

⁷⁸ Creio que, se *Martírio* for aproximado do que Fernão Pessoa Ramos (2008) chamou *miserabilismo*, é preciso perceber que nesse filme não se trata do horror como fim, mas da produção de um contato com uma transcendência capaz de definir um plano de esperanças.

Embrafilme que o suportava. Em março de 1990 o presidente Fernando Collor, em um único decreto, extinguiu a Embrafilme, o Concine e a FCB. Agravou-se a crise de produção e distribuição dos filmes nacionais, especialmente até 1992. Essa interrupção no fluxo do cinema no Brasil talvez seja um momento apropriado, no texto, para uma interrupção na retomada dessa história, em vistas a extrair da mesma algumas consequências sobre um descentramento temático que *Martírio* opera em relação ao que outrora foi chamado de *modelo sociológico*, mas também em relação aos filmes sindicalistas ou àqueles do “miserabilismo” que lhes sucedeu.

O foco na causa indígena desloca a questão do popular que foi o ponto de partida de muitos dos filmes que penso poder chamar militantes até então, na sua maioria filmes sobre os trabalhadores rurais ou urbanos. Já argumentaram Consuelo Lins e Cláudia Mesquita (Lins; Mesquita, 2008) que o documentário contemporâneo brasileiro, diferente do chamado documentário moderno e especialmente daquele realizado na década de 1960, recusa o “representativo” em favor dos particulares. Os povos indígenas não são uma categoria regular de representação da nação no cinema e nem se trata, na questão indígena, exatamente de uma questão de classe, ou que doa ao povo como classicamente conceituado. Ao mesmo tempo em que o ponto de partida não é o popular, não se perde a conexão com essa questão: a crítica ao agronegócio se dirige a um modelo pouco ligado ao mercado interno e à absorção de mão de obra nacional e, assim, de um tema que toca também ao campesinato, mesmo que dele não tenha partido, como se fez na parte mais espessa da tradição de documentário militante no Brasil⁷⁹. *Martírio* parte do caso Guarani-Kaiowá, através do qual chega à macro-história do nacional através de uma crítica tanto ao poder político quanto ao econômico. Assim, o conflito central do filme leva a questões de classes, que, afinal de contas, delimitam os alçózes dos indígenas: os ruralistas e a classe política. O poder político reificado na democracia representativa é filmado de dentro, desnudado, nas diversas excursões do filme ao Congresso Nacional, eventualmente na companhia do próprio movimento indígena. O poder econômico, por sua vez, é exposto nas excursões da câmera pela fronteira agrícola no centro-oeste, em crítica ao projeto de modernização conservadora que emana do latifúndio contemporâneo, questão central no Brasil no momento político do filme e ainda hoje.

O cinema militante – na fase contemporânea do documentário brasileiro e no que ela se desenrola após o fechamento da Embrafilme – é o tema do tópico seguinte, costurado à suspeita da morte do cinema militante que lhe foi contemporâneo nos anos 1990.

⁷⁹ Devo muitas das conclusões nesse parágrafo à pesquisa de Leandro Saraiva (2020), como exposta na Socine.

3.4 Sobrevivência do documentário militante na fase contemporânea

Comolli, cineasta franco-argelino e ex-redator-chefe da revista francesa de crítica de cinema *Cahiers du Cinéma*, no texto *O espelho de duas faces* (2015), comenta a “morte do cinema militante”: o cinema teria, no longo prazo, acabado correspondendo melhor ao espetáculo – que, talvez não por acaso, é seu berço – do que às intenções militantes que o buscaram colocar a seu serviço. A necrópsia se passa, mais especificamente, acerca de filmes de “propaganda filmada”⁸⁰ e do que veio a se chamar “cinema militante” (*Ibid.*, p. 169) no contexto francês, que minguava concomitantemente à hegemonização⁸¹ neoliberal. O cinema militante estaria morto junto do cinema moderno e, mais do que nunca na década de 1990, junto das grandes narrativas (e) do marxismo:

No longo prazo, à força de paciência e obstinação, o cinema se aguentou melhor do que as ideologias que queriam pô-lo ao seu serviço. [...] A onda de ambiguidade que todo gesto cinematográfico irresistivelmente propaga teria terminado, talvez, por abalar as concepções teleológicas, desarranjar as totalizações, minar as intransigências, desmentir os slogans ou fazê-los mentir. (*Ibid.*)

Comolli (2015), ao longo de *O espelho de duas faces* e de outros textos, cita Guy Debord (1997 [1967]) em *A sociedade do espetáculo* (*Ibid.*), cujas preocupações compõem seu pensamento. Debord faz série com outros autores que, após os eventos do maio de 1968 francês, tenderam a pensar em um esgotamento das metanarrativas, das totalizações e eventualmente do político. Essa corrente que se ocupou das questões do *pós-moderno* produziu explicações para e ganhou força com a progressiva desestalinização da União Soviética nos anos 1960 e, mais tarde, com a queda do muro de Berlim nos 1990. Em suas projeções a partir do avanço globalizante do neoliberalismo, e no suposto vislumbre do fim do moderno, constatou, nos seus

⁸⁰ Guy Gauthier (2011, p. 76) enquadra os filmes de propaganda pelo “comentário grandiloquente” dos documentários “dos anos 30 a 60” (*Ibid.*), quando a palavra *propaganda* ainda não tinha ganho sua conotação pejorativa. “Tratava-se simplesmente de ‘propagar’ uma convicção apoiando-se, ao mesmo tempo, nos fatos e na força expressiva” (*Ibid.*).

⁸¹ O conceito de “hegemonia”, a comparecer outras vezes ao longo do texto, remete ao italiano Antonio Gramsci (1977). Se refere a uma forma de poder exercida pela maioria, que não se impõe diretamente através da força, mas que se efetiva também através da dimensão cultural, garantindo a aquiescência dos dominados (Balieiro, 2014). É a capacidade de um grupo de se afirmar como portador de um interesse geral e apresentar esse interesse como natural ou autoevidente, barrando parte das outras verdades possíveis. Por ser um equilíbrio provisório, a hegemonia “exige constantemente ser trabalhada e construída” (Piscitelli, 2008, p. 268) e opera para a manutenção das estruturas e formas de pensamento que a sustentam. Para Raymond Williams (1979, p. 113) a hegemonia é “um sistema vivido de significados e valores – constitutivo e constituidor – que, ao serem experimentados como práticas, parecem confirmar-se reciprocamente. Constitui assim um senso da realidade para a maioria das pessoas na sociedade, um senso de realidade absoluta, porque experimentada [...]”.

momentos de paroxismo, o “fim das metanarrativas” (Lyotard, 2015), o “fim do social” (Baudrillard, 1983) e o “fim da história” (Fukuyama, 1992). Cada um desses autores e suas proposições certamente tem motivos nos quais se fundar e mereceriam ser explorados em separado e detidamente. Não é a intenção descartá-los de todo nem os aprofundar, mas assinalar que podem ter contribuído, talvez apesar de si mesmos, à difusão de uma visão reducionista das possibilidades políticas do contexto da *alta modernidade* e do porvir, visão que de alguma forma encontra eco neste texto de Comolli em particular.

Na reflexão cinematográfica especificamente, um efeito do pós-1968 francês não exatamente desconectado da linha de pensamento comentada no parágrafo acima é a emergência de uma corrente desconstrucionista que atravessou as principais revistas de cinema como *Cahiers du Cinéma*, *Cinéthique* e *La Nouvelle Critique*, além de tantos outros autores⁸². O trabalho teórico desconstrucionista dessa geração não expressa o próprio pensamento de Jacques Derrida, mas sim, como sintetiza Ismail Xavier (2005, p. 171), “[...] ao se transplantar para o cinema, a desconstrução recebeu uma tradução particular [...]”. Na perspectiva teórica desconstrucionista então emergente na crítica de cinema, conforme o comentário do argentino Emiliano Jelicié (2016, p. 24, tradução nossa), “já não basta que os cineastas tenham sua visão ideológica inscrita no filme, como se ele fosse um mero veículo de lutas levadas a cabo em outros terrenos”; a demanda era a de ir do cinema à política e não o contrário. Na visão retrospectiva de Emiliano Jelicié, tal mudança proposta, à época, pela revista *Cinéthique*,

[...] rumo a uma indagação do cinema e seus constituintes formais [...] obedece em boa medida a este clima de época no qual o fracasso das tentativas revolucionárias também abre um debate acerca do fracasso ou inoperância de suas formas de instrumentalização, e o cinema militante havia pretendido ser uma delas. Isto é algo no que coincidem também *Cahiers* e *La Nouvelle Critique*, que em sua intenção de articular uma reflexão sobre a forma cinematográfica com a teoria marxista rechaçam decididamente o ‘empirismo’ das tendências ‘sociais’ ou ‘militantes’. (Jelicié, 2016, p. 25, tradução nossa)

Esse contexto de atualização em matéria de política cultural e de novas expectativas à relação política e cinema, do qual decorrem esse conjunto de proposições, e que germinou a “morte do cinema militante” no diagnóstico de Comolli (2015), em minha avaliação, parecem insuficientes para dar conta de *Martírio*, que emerge de uma conjuntura política diferente, tanto no tempo quanto no espaço. Como meio de adensar ainda mais essa distância analítica de uma

⁸² As discussões no entorno do cinema militante no pós-1968 francês, bem como das relações entre cinema e ideologia, entre as revistas *Cinéthique* e *Cahiers du Cinéma*, podem ser conhecidas via (JELICIÉ, 2016) e (Xavier, 2005).

leitura muito debordiana que venha a decorrer na constatação do cinema militante como morto, é interessante retomar Isabelle Stengers (2005) como convocada no capítulo introdutório da tese: mais propriamente, retomar a figura conceitual do *idiota* por ela elaborada, e cuja incorporação consiste em conservar a dúvida, em dar um passo atrás e suspeitar que, talvez, haja algo a ser (re)perguntado antes de aderir a certo consenso.

Argumento ao longo do presente tópico que, ao revés do suposto desaparecimento do cinema militante, e à despeito da transição da fase dita moderna para a contemporânea no cinema brasileiro (Xavier, 2001; 2014), estamos, em verdade, às vistas com algo “vagaluminesco” ao pensar o cinema militante. A metáfora do vaga-lume, evoca criativamente Didi-Huberman (2011) em *A sobrevivência dos vaga-lumes: um cinema militante “vagluminesco”* seria, retomando um raciocínio ensaiado já na introdução, um que vai e volta, mas que não é de todo engolido pelo *espetáculo* (Debord, 1997 [1967]). Didi-Huberman sente, evidentemente, o avanço da lógica espetacularizante do neoliberalismo típica da *sociedade do espetáculo* – e que é coextensiva, afinal de contas, à poluição visual que faz morrer os vagalumes –, mas recusa o caráter totalizante da leitura de Guy Debord.

“No início dos anos de 1960, devido à poluição da atmosfera e, sobretudo, do campo, por causa da poluição da água [...], os vaga-lumes começaram a desaparecer” constata Didi-Huberman (2011, p. 27). Assim como o avanço do espetáculo e do neoliberalismo, ainda hoje, e também no Brasil, a rarefação dos vaga-lumes tem continuidade: “como abelhas e borboletas, os vaga-lumes perderam habitat, foram contaminados quimicamente e sofrem com o avanço da urbanização”, como constatou o G1 de Campinas (Gente, 2019, *online*); sendo um dos fatores cruciais para esse desaparecimento a poluição luminosa noturna provocada pelas cidades. Ao revés de apostar na drástica “morte dos vagalumes”, porém, Didi-Huberman busca vê-los e ensinar a vê-los; vaga-lumes os quais, apesar das cada vez mais presentes luzes dos holofotes que impedem a sua reprodução e, logo, sua sobrevivência enquanto espécie, insistem em existir. Retornando a Comolli (2015) com generosidade, proponho que a fatal “morte do cinema militante” seja lida como intenção hiperbólica: seria, em verdade, um “coma” findo. *Martírio*, e não apenas, é sinal de sua vitalidade, de sua “sobrevivência” para dizer como Didi-Huberman (2011). Não se trata de um mesmo cinema de outrora, mas de uma militância sempre em devir em novos temas, formas, potências, estratégias e paradigmas; que, mesmo que intermitentemente, sobrevive.

Como argumentado no tópico anterior, a luta e a denúncia em cinema no Brasil, dificultadas entre o AI-5 e o enfraquecimento da ditadura civil-militar, se expandiram a partir da abertura política, embora a denúncia ainda com mais livre trânsito midiático do que a luta,

visto que a denúncia pôde ser assimilada com mais tranquilidade, por exemplo, pelo telejornalismo em programas como Globo Repórter. Filmes como os que registravam e saudavam as novas facetas da luta pela reforma agrária – *Terra para Rose* (1987, Tetê Moraes), *O sonho de Rose - 10 anos depois* (1997, Tetê Moraes), *Ocupar, resistir, produzir* (1998, Marcia Paraiso) –, embora viessem sendo realizados, não figuravam na mídia comercial e tiveram de haver-se com a pujante criminalização do MST na década de 1990. A década foi marcada também pelo arrefecimento da dimensão política da televisão brasileira (Mota, 2001, p. 17) e avanço do neoliberalismo no mundo ocidental, localmente marcado no Brasil pelas medidas de Fernando Collor de Mello que extinguiram a Embrafilme e as políticas públicas para o cinema. Nesse contexto, de certa maneira, a “morte do cinema militante” sentida por Comolli (2015), ainda que o autor não estivesse se referindo ao cinema brasileiro em particular, se expressou no cinema brasileiro de forma geral; ou seja, não apenas, mas também, nos filmes militantes.

Como comentou Fernão Pessoa Ramos (2008), a denúncia e imagem da miséria foi uma estratégia recorrente no cinema brasileiro voltado às questões sociais desde a década de 1990 até filmes como *Estamira* (2005, Marcelo Prado). Recorrem as imagens das favelas, dos lixões, das crianças em situação de rua, sob uma expectativa que parecia ser de dar visibilidade aos excluídos no debate público frente às nascentes possibilidades de dizer e agir propiciadas pela redemocratização. Contemporaneamente ao que Ramos chamou de miserabilismo, e também hibridamente a isso, haveria a recorrência da imagem do *popular criminalizado*, que se expressaria contundentemente em filmes como *Notícias de uma guerra particular* (1999, João Moreira Salles e Kátia Lund), *O rap do pequeno príncipe contra as almas sebosas* (2000, Paulo Caldas e Marcelo Luna), *Ônibus 174* (2002, Felipe Lacerda e José Padilha) e *Falcão - meninos do tráfico* (2006, MV Bill e Celso Athayde)⁸³, dentre outros. Esse *popular criminalizado*, muito próximo, também, ao que Márcio Seligman-Silva (2008) caracterizou, com especial foco para os anos de 2002/2003, como recorrência da violência crua e do realismo no cinema brasileiro, se estenderia, para Fernão Pessoa Ramos (2008, p. 217), *lato sensu*, entre 1980 e 2008. Sobre essa tendência, comenta o autor:

⁸³ Esse filme carrega algumas idiosincrasias em relação aos demais, talvez dignas de nota. A mais sobrepujante é que “conta com a produção de setores diretamente vinculados a movimentos sociais, enraizados nas favelas, como a Central Única das Favelas. [...] verdadeira exceção no cinema brasileiro: um documentário de grande audiência, feito por cineastas que vêm do povo, financiado com recursos próprios” (Ramos, 2008, p. 234), de forma que apresenta “diferenciais com a imagem do popular criminalizado dos outros filmes [...] com produção de diretores e executivos de classe média. A veia denunciante é mais aguda em *Falcão*. O tom irmão falando de irmão está presente em uma forma que não encontramos no documentário com produção tradicional” (*Ibid.*).

Da elegia da beleza da cultura popular e da defesa de seu potencial transformador positivo [que existiram, não sem contrapontos, ao longo da segunda metade do século XX], emerge [na década de 1990] uma nova visão do popular, na qual predomina a expressão, com traços naturalistas acentuados, de aspectos miseráveis e aterrorizantes. Não se trata [...] de uma visão negativa do popular. As camadas mais pobres e excluídas da população, na realidade, são vistas a partir de um prisma heróico, em função de sua capacidade de sobreviver no horror. (*Ibid.*)

Se esse compadecimento solidário é militância nos termos em que elaborei no começo do capítulo, não me arrisco a responder de forma totalizante, e penso que seria necessário verificar, filme a filme, como o processo de realização da obra, sua circulação e seus agenciamentos adjacentes se constituem, para fora do texto fílmico, em relação às experiências dos sujeitos e comunidades representados; verificar como se inserem em linhas de continuidade com outras ações e movimentos que intervenham na miséria posta em imagens. Esses filmes apostavam na força das urgências do presente, mais ou menos comprometidos com as causas sobre as quais lançavam seus olhares, mais ou menos entendendo-se aptos a operar no que viam⁸⁴, mas, sobretudo, sensibilizados e dispostos a sensibilizar, mesmo que eventualmente através do horror, do medo e/ou da comiseração. Paradoxalmente à crescente visibilidade midiática e no debate público para as imagens e circunstâncias dos excluídos, a realização cinematográfica perde corpo no cambaleante nascimento de um sistema dito democrático, até pelo menos até 1993, devido ao já mencionado fechamento da Embrafilme pelo Programa Nacional de Desestatização na gestão do presidente Fernando Collor.

Fora do cinema, os movimentos que haviam começado a surgir na década de 1980 se adensavam. Pelo menos dois documentários de Eduardo Coutinho acompanham movimentos sociais no período: *Fio da Memória*, de 1991, cuja filmagem inicia em 1988 (centenário da abolição) no estado do Rio de Janeiro e que detém-se, embora sem lhe conferir centralidade, no movimento 13 de maio; e *Mulheres no front*, de 1996, que acompanha três mulheres: na Associação de Moradores de Jardim Uchôa, em Recife; na Associação de Moradores de Rancho Fundo, Rio de Janeiro; e no grupo de Promotoras Legais Populares no bairro Bom Jesus, Porto Alegre. No decorrer da década, surge em 1997, em São Paulo, o Movimento dos Trabalhadores

⁸⁴ A ideia de um Brasil “sem salvação” marcou algumas obras da primeira década dos anos 2000, período lembrado pelos altos índices de pobreza e violência urbana. No campo da ficção, é possível enumerar: *Cronicamente Inviável* (2000, Sergio Bianchi), *Quanto vale ou é por quilo?* (2005, Sergio Bianchi), *Amarelo Manga* (2002, Cláudio Assis), *A Febre do Rato* (2011, Cláudio Assis), *Baixio das Bestas* (2006, Cláudio Assis), *Cidade de Deus* (2002, Kátia Lund e Fernando Meirelles) e *Tropa de Elite* (2007, José Padilha). Sobre isso, ver (Oliveira, 2022). Embora sejam filmes atravessados, de alguma forma, por um sentimento de denúncia, devido a esse estado de desolação, não se tratam, evidentemente, do documentário direto militante no qual se interessa primeiramente o capítulo.

Sem Teto (MTST), e em Recife em 1999 o Movimento de Luta em Bairros, Vilas e Favelas (MLB) (Oliveira, 2019, p. 59).

O começo da fase de *retomada* do cinema brasileiro é usualmente considerado *Carlota Joaquina, Princesa do Brasil* (1995, Carla Camurati). Os primeiros anos do novo milênio, adentrando o cenário pós-retomada, tiveram *Carandiru* (2002, Hector Babenco) como um dos filmes mais proeminentes. O ano de 2003 é convencionalmente o marco inicial da *pós-retomada* do cinema brasileiro. Conforme João Guilherme Barone (2011, p. 917), o principal critério para esse marco foi “a reconstrução do tecido institucional do cinema brasileiro, com a criação do Conselho Superior de Cinema e da Agência Nacional de Cinema, ANCINE, em [6 de setembro de] 2001, através da Medida Provisória 2228/0”, o que ocorreu até 2003. Se trata, em outras palavras, da “existência de instâncias formuladoras de políticas públicas para o setor e de organismos executivos para as ações de fomento, regulação e fiscalização” (*Ibid.*). Segundo o crítico de cinema Luiz Zanin Oricchio (2003), o início da pós-retomada é marcado pelo sucesso de público e crítica do filme *Cidade de Deus* (2002, Fernando Meirelles e Kátia Lundt). Em todo o caso, o “pós” de “pós-retomada” significa a conclusão da elaboração de uma série de políticas para o setor audiovisual, mas no que toca ao funcionamento dessas políticas, significa a continuidade, o contexto que decorre da sua efetivação. O período coincide com a primeira eleição de Luiz Inácio Lula da Silva para a presidência do Brasil, em 2002, cuja presidência começa em 2003. Segundo Vinícius Oliveira, durante e a partir do governo Lula

[...] o impulso à produção surge não só pelo acesso mais direto aos equipamentos, mas também pela expansão das redes de comunicação entre os grupos e as possibilidades que estas criam em termos de articulação, circulação e divulgação. Depois da passagem da película para o vídeo, assistimos à passagem do vídeo para o digital, potencializando o caráter colaborativo e formativo no qual estava envolta a prática do audiovisual nas organizações e movimentos. (Oliveira, 2019, pp. 64-5)

Se na *estrutura de sentimento da brasilidade romântico-revolucionária* (Ridenti, 2005) que marcou as primeiras experiências do *direto* no Brasil e seu contexto, o campesino foi eventualmente tomado como figura unificadora do popular quer seja no cinema, quer seja nas Ciências Sociais (Almeida, 2007), eventualmente como figura na qual fiar um potencial revolucionário, o contexto pós-redemocratização suscitou outros paradigmas e sujeitos dos filmes. Trata-se também, nesse salto temporal, da emergência de outros modelos formais, o que não é o mesmo que dizer da morte do tema ou da luta dos trabalhadores do campo. Os trabalhadores do campo persistem no cinema, por exemplo, com a Brigada Audiovisual da Via Campesina, núcleo ligado ao MST e fundado em 2007 – em 2014 renomeado para Brigada

Audiovisual Eduardo Coutinho (Lima, 2014, p. 152) –; ou em produções de cineastas aliados ao movimento, como Adirley Queirós, ou Camila Freitas que dirigiu *Chão* (2019). Haveria, conforme sugere Mauro Almeida (2007, p. 173) desde a década de 1990, a morte de certas teorias camponesas, o que não redundava na “morte dos problemas que a teoria do campesinato engendrava e procurava resolver”, mas sim na “invasão da cena política” por “uma miríade de situações que eram classificadas como marginais”: “boias-frias, sem-terra, atingidos-por-barragem, quilombolas, índios com diferentes feições e estratégias, seringueiros, ‘povos tradicionais’”. A morte do tema do campesinato na Antropologia e nas Ciências Sociais, descrito por Almeida, pode ser pensado analogicamente ao tema da morte do cinema militante: o cansaço do paradigma não equivale ao fim dos problemas que o colocaram e que ele colocou. Simultaneamente a essa transformação no estado do campesinato em um nível empírico-existencial, o processo que corre no cinema manifesta a atualização de formas narrativas.

Após 2003, ou seja, ao longo da *pós-retomada* do cinema brasileiro, com o restabelecimento das políticas públicas em cinema, com a popularização do digital, da edição não linear em computador, dentre outros fatores diversos, se multiplicam os focos de realização, os festivais de cinema e a quantidade de obras. Desse contexto decorrem alguns dos primeiros filmes com os Kaiowá. É o caso de *Yvi Katu - Terra sagrada* (2007, Eduardo Duwe) e *Pirakuá, os Guardiões do Rio Ápa* (2014, Gilmar Galache), dentre outros sobre a temática indígena em geral, como *Índio cidadão?* (2014, Rodrigo Siqueira), que aborda a luta das nações indígenas pela conquista e manutenção de seus direitos e territórios.

Corre paralelamente a isso toda uma linha de filmes afeitos a procedimentos contemporâneos, e que não exatamente é o que chamo militante, mas que certamente são sensíveis a causas sociais e humanas, dentre as quais à questão indígena. Marcelo Ikeda (2020), em um livro sobre o cinema brasileiro recente, se dedicou às obras que deram ênfase às micropolíticas em detrimento das totalizações. Na operação de *Martírio*, penso eu, o ato ir dos Kaiowá à macro-história do nacional parece dar fôlego a certa maneira da militância que predominou no cinema moderno, afastando-se de certo foco percebido por Ikeda (2020) na fase contemporânea do cinema brasileiro nas “micropolíticas” – ou, se quisermos, na micro-história (Holanda, 2004) –, conservando, portanto, certa diferença com algo do cinema contemporâneo. Em 2006, por exemplo, Andrea Tonacci, já um diretor experiente, finaliza *Serras da desordem*, documentário que acompanha o indígena Guajá chamado Carapirú. Tonacci, já consagrado pelo feliz caso de experimentação formal que foi *Bang bang* (1971), pisa outra vez mais próximo a uma forma contemporânea do que à tradição da militância, ainda que sem deixar de se atravessar por questões políticas. Brinca com a forma documentário, sem tese, nem didatismo,

nem plano de engajamento. Carapirú também imerge em uma experiência contemporânea ou “pós-”: de desconexão, de hibridez, de sobreposição de tempos e espaços, de fim de um mundo.

No contexto político paralelo à *pós-retomada*, nas palavras da pesquisadora Cristiane Gutfreind (2012, p. 26):

O militantismo reaparece marcado pela irreverência que oxigena de alguma forma a política tradicional, como no Fórum Social Mundial no início dos anos 2000; na mobilização tecnológica das redes sociais no movimento conhecido como Primavera Árabe em 2011; e, na sua forma mais radical, desempenhada pelos jovens islamistas kamikazes. O filme político mudou, principalmente, em relação aos aspectos formais (passou a ser mais convencional), ao discurso (passou a ser menos dogmático) e ao modo de produção (passou a ser mais democrático).

Uma busca na produção do cinema brasileiro dos últimos 20 anos, quer seja nos festivais de cinema, quer seja em meios alternativos de circulação, permitem perceber certa vitalidade de um cinema que podemos nomear, com maior ou menos distanciamento de caso a caso, desse percurso militante. Como comentou certa vez Amaranta Cesar, em 2017, o Brasil vinha sentindo desde os anos 2000 “a proliferação de filmes gestados em contextos de disputas políticas e em associação com movimentos sociais diversos, realizados seja para circulação no cinema ou na internet, nos quais se inscreve o desejo explícito de intervenção social” (2017b, p. 11), e cuja penetração dentro o campo dos estudos cinematográficos teria sido discreta. Revela-se uma pujança de filmes de intenções militantes nesse período, de forma que seria exaustivo e dispersivo para os fins da presente pesquisa almejar elaborar um panorama de amplitude representativa da multiplicidade de formas, temas, equipes realizadoras e fins dentro essa produção fílmica. Há, circulando por meios diversos, filmes sobre ocupações urbanas – *Entre* (2009, Vladimir Seixas), *Atrás da Porta* (2010, Vladimir Seixas), *Por um sonho urbano* (2014, Edye Wilson e Gisele Gonçalves), *Na missão, com Kadu* (2016, Aiano Bemfica, Kadu Freitas e Pedro Maia de Brito), *Rua Augusta, 1029* (2019, Mirrah Iañez), *Cadê Edson?* (2019, Dácia Ibiapina), *Entre nós talvez estejam multidões* (2020, Aiano Bemfica e Pedro Maia de Brito) –, sobre ocupações nas escolas – *Primavera secundarista* (2016, Maíra Kaline) –, sobre conflitos fundiários – *Chão* (2019, Camila Freitas) –, sobre conflitos fundiários envolvendo povos tradicionais – *Tupinambá - o retorno da terra* (2015, Daniela Alarcon), *Martírio* (2016, Vincent Carelli, Ernesto de Carvalho, Tita), *Guardiões da floresta* (2019, Jocy Guajajara, Milson Guajajara), *Essa terra é nossa* (2020, Carolina Canguçu, Isael Maxakali, Roberto Romero e Sueli Maxakali) –, sobre política representativa – *O processo* (2018, Maria Augusta Ramos), *Já vimos esse filme* (2018, Boca Migotto), *Democracia em Vertigem* (2019, Petra

Costa), *Amigo Secreto* (2022, Maria Augusta Ramos) –, sobre disputas pelo espaço urbano – *Hiato* (2008, Vladimir Seixas) e também a produção audiovisual no entorno do *Ocupe Estelita* em Pernambuco –, sobre protestos de rua – *Ressurgentes: um filme de ação direta* (2014, Dácia Ibiapina), *A revolta do buzu* (2004, Carlos Pronzato), *Vozerio* (2015, Vladimir Seixas) –, sobre violência de gênero – *Quem matou Eloá?* (2015, Lívia Perez) –, dentre outros temas no leque de raça, sexualidade, meio ambiente, etc, para bastante além dos títulos acima. Todos, claro, com muitas outras diferenças além das temáticas, de maneira que é legítimo ainda indagar, quando analisando cada caso em profundidade, o quanto e como, em uma análise rigorosa, de fato se aproximam de um cinema militante.

Outras formas de realização audiovisual, mais ou menos paralelas, mas que não apostam exatamente no formato “filme”, ajudam a dar os contornos do contexto. É o caso da produção do Frei Gilvander, em seu canal do YouTube, que vem gravando e difundindo em prol do direito à terra em Minas Gerais; também o caso das formas de midiativismo da Mídia Ninja e de projetos semelhantes. Canais brasileiros de streaming como o *LibreFlix* também têm, dentre seu catálogo, parcela significativa de filmes de teor militante ou político. O interesse pela política em suas diversas facetas aparece mesmo nos canais de streaming como *Netflix*.

Assim, falo em um *cinema militante* que não é um *mesmo* do que falava Comolli (2015) retroativamente ao século XX, mas que, dentre rupturas e continuidades, cabe em um conceito comum, se destacado de sua necrópsia, se consideradas suas diferenças internas. A virada que se viveu no campo do documentário, especialmente a partir do vídeo, e mais ainda após o digital, em direção à maior autonomização dos sujeitos políticos historicamente apartados da autoria de suas próprias imagens, acompanha uma virada nas Ciências Sociais que aponta para o dialógico e para a valorização dos saberes, vozes e perspectivas silenciados no processo modernizador (a última a ser melhor explorada, com ênfase em *Martírio*, no tópico “5.2.1. Devir-pós-colonial”). Essas viradas reverberam uma na outra.

É importante, talvez, retomar que o problema da tese não vai na direção de tomar *Martírio* como representativo da forma contemporânea em documentário, nem como tipo ideal de documentário militante, ou como perfeitamente aderente ao cinema direto. O presente tópico e o anterior buscaram suscitar perspectivarmos a totalidade que é o filme dentro da multiplicidade de filmes que tomam parte em uma história das formas, temas e contextos que se atravessaram aos cinemas brasileiros que se aproximaram da militância. O esforço se dá em vistas a encontrar subsídios para – objetivo geral da pesquisa: – “compreender o que *Martírio*, em sua potência de intervenção no conflito que tematiza, endereça à relação entre documentário e militância no Brasil” e – parte do segundo objetivo específico: – “contextualizar o cinema

militante no Brasil e situar *Martírio* em relação à tradição do documentário militante”. O capítulo adiante dá continuidade a esse trabalho ao abordar as maneiras com que a militância se realiza em *Martírio*, a maneira com que o filme se relaciona com o conflito sobre o qual se debruça, e o devir do conflito e dos discursos a ele atrelados após o lançamento do longa-metragem.

4 O FILME NO CONFLITO

O capítulo que aqui se inicia se volta a aspectos da reverberação do filme no conflito no qual se engaja. O tópico seguinte aprofunda a expectativa que envolve o filme de intervenção a relativo curto-prazo no curso dos acontecimentos. O segundo tópico indaga como esse filme pode operar como ferramenta comunicacional entre mundos, mais propriamente fabricar traduções e comunicações entre o público não indígena e o mundo indígena. O segundo tópico, assim como os dois seguintes, enlaça demandas do terceiro objetivo específico da pesquisa, o qual consiste em “identificar e analisar estratégias estéticas e narrativas mobilizadas no interior de *Martírio* para a abordagem do conflito sobre o qual se desenvolve e para a mobilização em favor das causas a que se dedica”. O terceiro tópico, “Cinema, indígenas e florestas após Martírio” se dedica a compreender o contexto sócio-político que recebe o filme (ou seja, aquele pós-2016) e, portanto, no qual o filme circula. Ele se dedica a abrir caminho ao quarto e último tópico, que, por sua vez, consiste em identificar as formas de circulação e reverberação que permitam ao filme extrapolar os espaços de arte e mercado. Dito de outra maneira, o quarto tópico se dedica a compreender quais circuitos midiáticos se estabelecem no entorno do filme no contexto após seu lançamento, o que envolve elaborar a partir do trabalho do capítulo como um todo e do que foi apresentado no tópico “2.3. Consagração e circulação do filme”.

4.1 Intervir na história

Como sintetizou certa vez André Brasil, *Martírio* “torna intercambiáveis narrar e intervir” (Brasil, 2016a, p. 150); acusa “a percepção de que narrar a história é intervir em seu curso” (*Ibid.*). Para o autor, a história de engajamento de Carelli com os Guarani e Kaiowá ajudaria a saber “para quê se filma”: para “[...] intervir na história por meio de seu entendimento” (Brasil *in* Brasil *et al.*, 2017, p. 234), permitindo ver a luta indígena pelas retomadas de modo inaudito; o filme “oscila entre narrar, explicar e intervir, negando-se a colocar o cinema adiante do combate que encampa, oferecendo-se, ao contrário, antes de tudo, como ferramenta para a luta dos índios” (*Ibid.*, p. 233). *Martírio* intervém, assim, sobretudo pela imagem e pela palavra.

Antes de ir diretamente à maneira como o filme realiza ou se propõe a realizar essa expectativa militante de intervenção no curso da luta, talvez seja interessante percorrer algumas desconfianças que foram endereçadas por outros autores a expectativas semelhantes eventualmente fomentadas pelo cinema, bem como certo enquadramento no qual foi colocado

o cinema militante. Jean-Louis Comolli apontou, no já citado texto *O espelho de duas faces* (2015), observando retroativamente na década de 1990 o cinema militante de estilo direto que havia minguado e o cinema de propaganda que havia o antecedido, que

[n]o longo prazo, à força de paciência e obstinação, o cinema se aguentou melhor do que as ideologias que queriam pô-lo ao seu serviço. [...] A onda de ambiguidade que todo gesto cinematográfico irresistivelmente propaga teria terminado, talvez, por abalar as concepções teleológicas, desarranjar as totalizações, minar as intransigências, desmentir os slogans ou fazê-los mentir. (*Ibid.*, p. 169)

O cinema dava à militância “dúvidas demais, ambiguidades demais – o subjetivo em demasia, o sujeito em demasia, quando se tratava primeiro de levar adiante uma política que respondesse ‘às necessidades objetivas’” (*Ibid.*, p. 171). Na esteira desse argumento, Comolli (*Ibid.*, p. 169) indaga provocativamente se os filmes militantes “alguma vez pretenderam outra coisa que não persuadir espectadores já ganhos de antemão, consagrados ao ideal, já forjados, inabaláveis, os quais na realidade só restava aprimorar”; espectadores a quem se exigia uma crença que circulava em espaço fechado, resultando em que a forma militante e certo dogmatismo seriam, talvez, a própria limitação do poder de captura desses filmes.

Em certa consonância, André Bazin fomentou, antes de Comolli, a crença de que a natureza da imagem cinematográfica é outra em relação à propaganda (Xavier, 2005, p. 85). Para Comolli (2015), o cinema pode ser mobilizado como ferramenta de “resistência” no sentido da militância, como também pode resistir a isso por ter um caráter indisciplinar, pela profundidade das experiências sensíveis que a operação cinematográfica pode propiciar, por se alimentar das tensões e fundir e dramatizar forças antagônicas. Na domesticação do cinema operada pela militância, realizou-se o que Comolli chamou de uma “grande violência perpetrada contra o cinema por aqueles que não admitiam nada que pudesse alterar a ‘mensagem’ de um filme” (*Ibid.*, p. 169), diretores que limpariam o contraditório em direção à fabricação de uma “verdade mais verdadeira que a verdade” (*Ibid.*, p. 202), e que assim, paradoxalmente, em um cinema pretensamente oposto ao espetáculo, realizaram o triunfo do espetáculo sobre todos os referentes. Essa violência praticada contra o cinema seria coextensiva à violência do enquadramento: o quadro limita o potencial do olho, mostra e simultaneamente esconde, lida com o apagamento de uma sobra. O efeito se expressaria ainda mais intensamente nos filmes de “propaganda, que não tem necessidade de convencer, mas somente de ser seguida, obedecida, respeitada enquanto força imposta a todos” (*Ibid.*, p. 172).

O cinema militante teria morrido ou se transformado, para Comolli, junto das “concepções teleológicas” e “totalizações” (2015, p. 169) que fomentou. Segundo o autor, “[o] cinema militante, tal como o sonho, deixou de ser teleológico. Já não há uma meta, um fim que ordene tudo e justifique ou amenize o sacrifício dos sujeitos. Lutar já é sonhar” (*Ibid.*, p. 179). *Martírio*, que vai no mesmo sentido, não se trata da afirmação de determinado programa pré-concebido ou de teleologia. Talvez faça mais sentido convocar o pensamento de Amaranta Cesar (2017b), elaborado a partir de Edouard de Laurot, e argumentar que o que é praticado é uma visão *proléptica*, sendo a *prolepse* “a capacidade de antevisão do futuro colocando-se [nos filmes] como arma ou instrumento para a superação dos entraves do presente” (*Ibid.*, pp. 17-8), ou seja, em conflito com o que existe. Se a teleologia que Comolli identifica nos filmes militantes e de propaganda lê o presente sob as lentes de antevisões do futuro concebidas no passado, a prolepse se trata de um desejo e/ou antevisão de futuro que se funda a partir da análise e entendimento do presente. *Martírio* não é um chamado à associação a uma resposta prontamente aplicável ou historicamente inevitável, próxima da escatologia das metas, dos fins e objetivos últimos. É, sim, um processo reflexivo que encerra em um convite à resolução de uma questão: não por acaso, a narração do longa-metragem encerra-se dirigindo ao público uma série de interrogações, onde se acusa com mais clareza a lógica proléptica.

Imagens 13A a 13I: Ataque dos pistoleiros



2h 36min 28s



2h 34min 33s



2h 34min 39s



2h 34min 45s



2h 35min 3s



2h 35min 21s



2h 35min 43s

2h 35min 54s

2h 35min 6s

Fonte: Itaú Cultural Play

Nos últimos cinco minutos de *Martírio*, quando o público pode perceber que o fim se aproxima pelo ritmo que vai tomando o filme, assistimos a um plano gravado em câmera na mão, de imagem tremida, com o vento assobiando nos microfones. A imagem, captada em um dia de sol, mostra um bioma pampeano enquanto parece fitar o horizonte, antes do qual encontra-se uma cerca (imagem 13A). Como identificou Amaranta Cesar (2017b, p. 15) comentando a mesma cena, são imagens com “instabilidade das bordas do quadro, oscilação na profundidade de campo pelo manuseio do zoom”. O desapuro técnico dessas imagens captadas pelos indígenas da retomada de Pyelito Kue, percebemos de imediato, se explica pela urgência do acontecimento. Pyelito Kue, soubemos em cenas anteriores, há pouco tempo atrás havia sido uma fazenda (Cachoeira) e, após a retomada, vinha sendo alvo de intimidações e ataques. Vozes femininas falam nervosas atrás da câmera, próximas ao cinegrafista, enquanto a lente parece buscar alguma coisa à distância. Ela encontra dois pistoleiros de uma empresa de segurança privada em uma moto em movimento, armados, próximos à cerca que delimita a terra indígena, atirando para o alto em gesto de intimidação (imagens 13B a 13D). Depois de um corte, a câmera acompanha outro, de pé, com o mesmo uniforme de uma empresa de segurança privada, que estoura fogos de artifício em direção à propriedade agora indígena, como quem dá um aviso sonoro (imagens 13E e 13F). Ouvimos uma voz feminina em Guarani, que aparece legendada na tela: “Querem nos amedrontar soltando fogos!”. Uma moto vai e volta próxima à cerca (imagem 13G), enquanto o carona aponta a arma e eventualmente atira. Seu movimento causa apreensão: não sabemos se ou quando vão embora, nem o quanto pretendem se aproximar. As vozes das mulheres indígenas em tocaia falam de um carro que se aproxima. Alguns cortes se sucedem na imagem, de forma que não é claro para o público do filme a real duração do cerco nem o número de pistoleiros. Há, no tremor dessas imagens, algo de profundamente comunicativo. A “manifestação de uma fragilidade, de uma marca de subjetividade”, como escreveu certa vez Anita Leandro (2010, p. 101) comentando o tremor das imagens captadas

em momentos de urgência no cinema militante de Chris Marker. Ou, nas palavras de Amaranta Cesar, comentando justamente essas imagens em *Martírio*, a

[...] fragilidade do corpo que segura a câmera e a usa como um escudo precário imprime-se na tensão que faz tremer as bordas do quadro e na profundidade de campo através da qual se negocia a distância segura para o olhar – a justa distância é, aqui, uma questão material de justiça. Nota-se na imagem um reiterado e reiterativo chamado referencial que, ao mesmo tempo em que afirma um olhar posicionado, em disputa e em risco, apela do espectador uma mirada aliada, uma recepção necessariamente destituída de suspeita e impregnada de afecção. (Cesar, 2017b, p. 15)

A voz de Vincent Carelli entra na locução, enquanto assistimos três garotos indígenas, filmados à distância, indo em direção à cerca em enfrentamento a um dos pistoleiros (imagens 13H e 13I), portando estilingues e arco e flechas. Eles ora levantam, ora mantêm-se de cócoras escondidos em uma porção de mato alto. Essas imagens intensas do conflito, como bem notou Amaranta Cesar (*Ibid.*), vão contra a corrente do documentário contemporâneo que joga com a ambiguidade, com os limiares entre a crença e a dúvida, e “parecem produzir uma diferença pela sua capacidade de reativar a dimensão referencial da imagem”. Carelli, nesse momento do filme, lança um conjunto de questões que, mais do que em qualquer outro trecho, intimam quem esteve ali, por mais de duas horas, em frente à tela:

[...] Depois deste, vinte e cinco novos ataques se deram em outros acampamentos, com mortos e feridos. O que foi feito dos índios acolhedores que os primeiros viajantes encontraram na região [no início do séc. XX, como mostram imagens de arquivo no filme]? A História é o fiel das demandas indígenas e não pode ser apagada. Até quando ela se repetirá? É no trato com os índios que a sociedade brasileira se revela. O Estado brasileiro terá a coragem de assumir a responsabilidade por esta tragédia que se perpetua, ou teremos que enfrentar tempos ainda mais sombrios? Como viverão essas crianças que vivem o terror imposto aos acampamentos de retomada?

Ao lançar essa série de questões ao público e ao futuro, sob o tremor das mãos do cinegrafista, a cena dá acabamento ao trabalho do filme. Disse certa vez Amaranta Cesar (2017a, pp. 105-6) em seu artigo *Que lugar para a militância no cinema brasileiro contemporâneo?* que o cinema militante, em seu chamado ao público, “arregaça os limites da imagem, invade o espaço do espectador, ameaçando sua distância segura”. As palavras de Carelli, no “nós” em que são enunciadas, convocam o público diante das imagens de horror; fazem coabitar a imediatez da denúncia com a análise política, como é o caso, no Brasil, também da operação de filmes como *Na missão, com Kadu* (2016, Aiano Bemfica, Kadu Freitas e Pedro Maia de Brito) e da obra de Dácia Ibiapina.

Nicole Brenez classifica, a partir de três diferentes escalas de tempo, a operação do filme militante em relação ao porvir: a curto prazo, em vistas ao “sucesso de uma luta” (BRENEZ, 2017, p. 61) como filme de *intervenção*, que remete ao que René Vautier batizou de “filme de intervenção social” (*Ibid.*); a médio prazo, como filme de *contrainformação*; e a longo prazo como *filme de constituição de arquivos*. *Martírio* conflui as três temporalidades, e essa complexidade temporal, como bem argumenta Marcos Aurélio Felipe (2020, p. 149), leva-o além das “críticas que o reduzem a um mero panfleto político”. Embora o foco do presente tópico seja, por evidente, na dimensão da *intervenção*, as três escalas merecem alguma atenção e comparecem no desenvolvimento da tese.

Nas palavras de Julia Fagioli (2017, p. 96), os filmes militantes a longo prazo constituem um “imenso arquivo audiovisual disponível para os historiadores, que não dependerão apenas do Estado para reencontrar as informações”. Em uma perspectiva de longo-prazo, *Martírio* opera, como sintetiza Marcos Aurélio Felipe (2020, p. 183), ao “erguer uma memória e divulgar às gerações futuras a luta dos povos marginalizados”. O documentário funciona como arquivo e documento histórico das lutas e do contínuo espólio e genocídio pelo que passam os Guarani e Kaiowá, mas também como registro da ocupação de territórios e da memória, principalmente dos mais velhos. Arquivos e registros que podem tomar parte em um inventário das imagens das violências contra os povos originários, das narrativas de migração, ou em tantos outros inventários e constelações que se possam estabelecer com o filme. Também a luta Guarani e Kaiowá é de longo prazo. Sua temporalidade é alargada pelas décadas que se passaram desde a recente luta pelas retomadas e pelos séculos de fuga, resistência e sobrevivência. Essa temporalidade de longo prazo conflui com as condições mais gerais da luta por terra no Brasil, incluídas as lutas por reforma agrária, onde a paciência parece uma disposição incontornável. Dito isso, a prática do VNA como um todo também pode ser pensada na perspectiva do *arquivo*: mesmo os filmes da ONG que não têm um trabalho de intervenção direto em conflitos acabam por materializar memória e arquivar formas de vida, luta, manifestações culturais e presenças. Os usos do material de *Martírio*, e mesmo do material bruto captado por Carelli junto aos Guarani e Kaiowá que não veio a integrar o corte final do filme, têm também, portanto, essa potência de longo prazo, de virem a tomar corpo em outros filmes que as remontem, em tomar parte em mosaicos e acervos, em reaparecer etc. O arquivo, por estar, segundo Julia Fagioli (2017, p. 106), “sempre à espera do futuro de uma experiência”, e no caso de *Martírio* por ter efeitos ainda pouco definidos, não é tema de um tópico específico ao longo do trabalho, mas comparece ao longo dos capítulos.

No médio prazo, no campo da contrainformação, *Martírio* dá voz ao lado do conflito fundiário com menor acesso à mídia e influência política e econômica: o indígena. Tece contranarrativas, revisa as narrativas oficiais, difunde histórias orais que elucidam as brechas do teor triunfalista e civilizatório da história oficial. Um filme se realiza em um ato de projeção, se posterga para fora de si mesmo nos corpos e mentes de quem o assiste, onde sobrevive. A máquina de sensibilizar que é o cinema nos captura e nos solta não mais como antes, mas adjuntos aos filmes, às suas imagens e seus pensamentos, que prosseguem conosco. As problemáticas da narrativização e da representação do conflito, da elaboração de contranarrativas, e do potencial estético do filme, estão abordados principalmente no capítulo “5 O conflito no filme”. A operação de médio-prazo das *contranarrativas* é o trabalho do tópico “5.3 O caso de Itay: o filme como contranarrativa”.

Já a instrumentalização do filme com vistas à luta na urgência do presente, em curto-prazo, se realiza como *filme de intervenção*. O cinema de intervenção, conforme Nicole Brenez, formula à sua maneira

[..] as questões cinematográficas fundamentais: porque fazer uma imagem, qual e como? Com quem e para quem? Seja a imagem de um acontecimento (a morte de um homem, uma guerra, um massacre, uma luta, um encontro...), como montá-la, em que contexto posicioná-la em perspectiva? A que outras imagens opõe-se ela? Da perspectiva da história, quais são as imagens que faltam e serão as imagens indispensáveis? A quem dar a palavra, como tomá-la se nos é recusada? Porque, ou dito de outra maneira, que história desejamos? (BRENEZ, 2017, p. 40)

Nessa escala de curto-prazo *Martírio* opera ou pode operar como um “poderoso instrumento de denúncia/testemunho”, para recorrer novamente às palavras de Marcos Aurélio Felipe (2020, p. 183). Pode, como na cena descrita acima, produzir “as imagens que faltam” (Brenez, 2017, p. 40) para deflagrar a violência. De maneira adjunta, o filme, de maneira explícita ou tácita, chama o público do presente a tomar uma posição a curto prazo; mesmo antes do filme, com o financiamento coletivo através da plataforma Catarse (2013) que possibilitou a finalização do longa-metragem, e que contou por si com alguns vídeos curtos de divulgação montados com imagens oriundas do material bruto do documentário.

Imagens 14A a 14I: De volta à terra boa (2008, Mari Corrêa e Vincent Carelli)



45s



6 min 24s



14 min 21s



14min 32seg



14min 45s



14min 58s



15min 1s



16min 42s



19min 35s

Fonte: YouTube

Talvez valha a pena evocar, em contraste a como opera *Martírio* em relação à urgência, o curta-metragem *De volta à terra boa* (2008, Mari Corrêa e Vincent Carelli), também um filme de denúncia do VNA. Em *De volta à terra boa*, homens e mulheres da etnia Panará narram os seus primeiros e assustadores contatos com os brancos, que ocorreram décadas atrás, na construção da BR-163, a partir de 1973: o terror psicológico, as doenças que os brancos lhes impuseram e que dizimaram a maior parte de seu contingente populacional, o sobrevoo dos aviões que não se abalavam pelas flechas (imagem 14B), o barulho constante e de temerosa intensidade das máquinas, o garimpo de ouro que passava a invadir seu território e ferir a terra (imagens 14C a 14G), o exílio forçado no Parque do Xingu, até, enfim, em 1996, a retomada da posse de seu local de pertencimento, já agredido pela mineração. Logo no início do

documentário, a fala de um homem Panará rememora as desavenças com os brancos que “não nos deixaram em paz”, que “acabaram com a nossa terra” (imagem 14A). A narrativa denuncia a injustiça, mas se situa principalmente na reconstituição do passado. *Martírio* parece lidar mais diretamente com uma denúncia sobre um caso presente, enquanto *De volta à terra boa* termina relatando a melhoria na vida dos Panará: indenizados, criaram uma associação, e a partir daí conseguiram manejo florestal, agentes de saúde, dentistas e professores indígenas. A militância nesse curta-metragem parece encontrar-se, então, em produzir memória para as futuras gerações, em registrar a história e a existência (à época) contemporânea dos Panará, em dar elementos para a constituição de um mosaico cinematográfico das inúmeras e sucessivas violações aos direitos desse povo e dos povos originários em geral, em constituir evidências para eventuais futuros litígios judiciais; mas, não necessariamente, ou pelo menos não em destaque, de um convite à intervenção no presente, ou, mais propriamente, da exposição de uma brecha onde seja possível ou necessária essa intervenção.

Outras aproximações, dessa vez em relação a filmes muito ligados à denúncia de urgências dos seus presentes: o documentário *Lugar de toda pobreza* (1983, Amylton de Almeida) pôs em imagens a miséria de milhares de catadores de lixo no bairro São Pedro, em Vitória, Espírito Santo, os quais, em situação de precariedade como o filme dá a ver, disputavam o seu sustento com os urubus. O filme chocou e foi providencial para o processo que levou autoridades a iniciarem a urbanização da região em prol dos seus habitantes. *Boca de Lixo* (1992, Eduardo Coutinho), quase uma década depois, de forma semelhante, abordou outro cenário de miséria relacionado aos catadores, dessa vez no Vazadouro de Itaoca, escoamento de lixo em São Gonçalo, município do Rio de Janeiro. Dentre seringas usadas e comida em decomposição, o documentário mostra os paupérrimos catadores selecionarem objetos e alimentos que possam reaproveitar. O filme de Eduardo Coutinho acessa os valores e estados de espírito que permitem àqueles sujeitos sobreviverem, buscando levar o público do cinema a humanizá-los. Há, em *Lugar de toda pobreza* e *Boca de Lixo*, um sentimento de compadecimento com uma miséria contemporânea ao filme, a qual o público é levado a supor que se mantenha igual ao final do filme, diferente de *De volta à terra boa* (2008, Mari Corrêa e Vincent Carelli), que se encerra em uma narrativa de ascensão para os Panará. Como em *Martírio*, nos filmes sobre os catadores não há registro de melhora na vida dos sujeitos representados, de maneira que é legítimo perguntar o quanto as obras puderam operar nas vidas daquelas pessoas depois do lançamento.

Conforme Vincent Carelli (*in Brasil et al.*, 2017, p. 235), sua mobilização pessoal em direção à feitura de *Martírio*, frente ao aumento da violência aos Kaiowá, parta das seguintes

perguntas: “o que eu posso fazer? Há alguma contribuição a dar?”. Como sintetizou outrora Amaranta Cesar sobre o mesmo filme:

Na sua urgência em tornar-se público, a sua convocação urgente de aliados engajados pelo olhar, Martírio explicita-se, antes mesmo de sua existência consumada (ou seja, do seu lançamento em salas de cinema), como uma ação. E suspeitamos que um gesto importante nas análises dos filmes militantes seja entendê-los em sua dimensão fenomenológica, como atos, atrelados à história que é tanto matéria quanto resultado de sua intervenção. E talvez caiba perguntar, nesse sentido: o que pode o cinema, no tempo presente da ação das imagens, diante do desejo de ação das imagens? (Cesar, 2017b, p. 16)

André Brasil (2016a, p. 160), pouco após o lançamento do documentário, havia já constatado, em certa afinidade à citação acima, que:

Calculadamente e em cada um de seus passos, Martírio se nega a colocar o cinema adiante da causa que ele decidiu encampar; talvez Vincent preferisse recusar o ‘cinema’ a ter que deixar de ‘filmar com’, lado a lado e aprendendo com aqueles que filma, engajado em suas lutas. Ao engajar-se tão clara e firmemente na luta dos Guarani-Kaiowá, Martírio parece mesmo endereçar ao cinema novas exigências, que teriam como medida sua capacidade de intervir e contribuir efetivamente para a causa a que se dedica. Essas exigências levariam o cinema a sair de si mesmo, a lançar-se, digamos, em uma tarefa não cinematográfica, ou, ao menos, não primeiramente cinematográfica. Mas, o produtivo paradoxo aqui não é o de que essa tarefa – a de lançar-se para fora do cinema – se faça justamente, por meio do cinema? As linhas de ação que o filme carrega – seu ‘fazer com’ os Kaiowá – não é isso o que força sua forma para constituí-la e alterá-la? Atravessar e alterar o cinema por uma experiência que o ultrapassa, não é esse o trabalho de invenção que se pede a um filme?

Na mesma toada, Julia Fagioli, em sua pesquisa sobre o longa-metragem *O fundo do ar é vermelho* (1977, Chris Marker), – documentário cuja intenção militante é clara e declarada – , aponta que as imagens que o compõem, tomadas na urgência de guerra e lutas sociais, surgem “em um momento de efervescência e virulência política, em um contexto cinematográfico que, como consequência, volta suas atenções a uma produção mais engajada, que demanda ao cinema sair de si mesmo e que, ao mesmo tempo, permite ao cinema se reinventar” (Fagioli, 2017, p. 11). A perspectiva de Brasil, Fagioli e Cesar traz à tona o caráter inventivo do cinema militante, invenção que emerge de certo desejo de intervenção frente à urgência do seu presente.

Imagens 15A a 15F: Devolutiva das imagens em Jaguapiré



5min 44s

5min 53s

6min 10s



6min 14s

6min 19s

6min 27s

Fonte: Itaú Cultural Play

“Intervir” (Brasil, 2016a; Brenez, 2017; Cesar, 2017b), nesse caso, é simultaneamente o operar por parte dos cineastas em cena – como no trecho comentado no tópico “2.1 Martírio” –, quanto tantos outros gestos de intervenção que se conjugam à feitura do filme como a devolutiva das imagens aos indígenas (imagens 15A a 15F) e a capacitação na realização audiovisual, que ativam e reforçam as narrativas orais mesmo para os já pertencentes às comunidades gravadas; quanto também, em relação ao público não indígena, o filme busca intervir ao compartilhar o mesmo espírito dos realizadores a partir da comunicação e de operações sensíveis. O potencial político-estético das imagens se realiza pelas maneiras com que moldam percepções sobre a realidade e sobre as possibilidades de ação política, fomentando novas possibilidades de pensamento e ação. Para o filósofo argelino-francês Jacques Rancière (2010 [2004]), o regime estético das imagens que operam no cinema invoca questões que vão além da política das lutas e dos movimentos, das estratégias institucionais e partidárias, do Estado e da governança. Por se passar no campo da *metapolítica*, o regime estético das imagens é capaz de invocar uma disputa pelo sentido mesmo de *política*, do mundo e das relações sociais e, portanto, se tratariam a *estética* e a *metapolítica* de outra esfera da operação que corre paralelamente à intervenção mais imediata buscada pelo cinema militante; sendo a operação estética, para Rancière, o âmbito da política que mais corresponde às potencialidades do cinema.

Dito de maneira muito esquemática, essa expectativa de uma intervenção a curto-prazo em uma política exterior ao filme a ser trabalhada no interior do filme militante, mas que se

realiza finalmente fora dele, pode parecer, na leitura de Comolli (2015), pôr o filme militante *aquém* do que pode o cinema; e na leitura de Rancière (2010; 2012), se trataria de encampar uma luta que não é exatamente a da política do cinema. Parece mais generoso seguir a partir daqui a ideia de que essa causa não cinematográfica que desafia o filme realiza ou visa realizar um outro potencial do cinema, reinventando-o, levando-o *além* de si mesmo. No caso de *Martírio*, prolepticamente especulando e desejando um futuro, e denunciando as violências do presente e do passado, o filme elabora uma dimensão pragmática intrínseca e coextensiva à dimensão expressiva das imagens. Esse *além* se realiza também na forma do filme, desafiada pela urgência, pelos mundos e conflitos com que os cineastas se põem em contato e pelos quais são afetados juntos do filme (como tratado em “5.4 Invenção formal”). Ao colocar o interesse do filme fora de si mesmo, ao endereçar ao filme exigências de uma política que não é o mesmo que a *metapolítica* do regime estético das artes, a militância demanda do cinema um esforço de invenção, transforma o que pode um filme e, nessa excedência, paradoxalmente, realiza “o trabalho de invenção que se pede a um filme” (Brasil, 2016a, p. 160): “atravessar e alterar o cinema por uma experiência que o ultrapassa” (*Ibid.*). O cinema militante projeta-se para além do cinema (é, afinal, *cinema-militante*) ao mirar incidir na metapolítica e na política institucional, desafiado por uma causa que o extravasa e que lhe demanda esse esforço de invenção.

A expectativa de intervenção se materializa no filme de maneira bastante clara desde sua concepção, finalizado em 2016, para responder à aceleração da violência contra os Guarani e Kaiowá no estado do Mato Grosso do Sul desde 2012. A expectativa inspirou também o público que respondeu à chamada ao financiamento coletivo que garantiu a finalização do documentário (Catarse, 2013). Compreender de que maneira se realiza em *Martírio* esse esforço militante de intervenção forma as bases para responder o problema geral da pesquisa – “o que *Martírio* (2016, Vincent Carelli, Ernesto de Carvalho, Tatiana Almeida), em sua potência de intervenção no conflito que tematiza, endereça à relação entre documentário e militância no Brasil” –, bem como pelo menos dois dos quatro objetivos específicos: o segundo, “Contextualizar o cinema militante no Brasil e situar *Martírio* em relação à tradição do documentário militante, observando como o filme tensiona e/ou atualiza essa tradição”, e o terceiro, “Identificar e analisar estratégias estéticas e narrativas mobilizadas no interior de *Martírio* para a abordagem do conflito sobre o qual se desenvolve e para a mobilização em favor das causas a que se dedica”. Os modos de *intervir* pelos cineastas durante as filmagens em *Martírio* comparecem no texto, adiante, principalmente nos tópicos “6.1 A voz do autor” e “6.2 A escuta do filme e autoria indígena”. O presente capítulo segue, contudo, prestando atenção à

maneira com que o filme, como produto midiático, intervém em certo contexto e em relação ao seu público. Esse contexto, aquele que decorre do filme e ao qual ele se dirige, é abordado no tópico “4.3 Cinema, indígenas e florestas no Brasil após Martírio”. A circulação do filme, por sua vez, perfaz em si um ato de intervenção, responde ao quarto objetivo específico da pesquisa – “Identificar as formas de circulação e reverberação de Martírio que o permitam extrapolar os espaços de arte e mercado” –, e é tema do tópico “4.4 Circuito e rastros midiáticos a partir de Martírio”. Outra maneira de o filme intervir, como argumento no tópico imediatamente seguinte, é como ferramenta de informação do público e do estabelecimento de uma comunicação com os indígenas. Em seu trabalho de montagem e locução, *Martírio* opera em grande medida por uma intenção pedagógica, informativa, educativa, a qual se realiza na apresentação de fatos e dados, na explicação da história, do desenrolar dos acontecimentos e da luta. Ela se entremeia ao caráter comunicativo do filme, que visa elaborar um comum entre diferentes mundos – do público não indígena e dos indígenas – apesar dos problemas da comunicabilidade, da tradução, apesar das metafísicas distintas entre esses mundos. Passemos à análise dessa operação.

4.2 O filme como ferramenta comunicacional entre mundos

Na formulação de Octavio Getino e Fernando Solanas, basal em 1969 para a fundamentação do que veio a ser o cinema militante, o cinema é tido como um valioso “instrumento de comunicação” (Getino; Solanas, 1969, p. 1). Para o diretor Ernesto de Carvalho (Sul21, 2017, online), *Martírio* dialoga com as pessoas ao ir além da indignação e da catarse momentânea, ao disponibilizar certo conteúdo que propicia saber o que aconteceu, oferecendo “a informação com uma leitura serena sobre o processo histórico”. Julgo eu, uma das maneiras com que *Martírio* busca incidir em uma causa que se situa fora do cinema é, portanto, pela operação como uma ferramenta informacional e comunicacional. A causa que atravessa o filme, a de fundar um território para os Guarani e Kaiowá, se situa entre dois mundos: o indígena e o não indígena. O filme opera, assim, de alguma maneira, como uma máquina de pôr mundos em contato; se depara constantemente com o desafio de operar a tradução da língua, da política e do mundo Guarani para o não indígena. A prática do cinema é tomada como plataforma, como suporte para um alavancamento para além dessa prática mesma e do filme em si. Nessa esteira, o presente tópico busca pensar, dentro da expectativa do filme de intervenção no conflito, a comunicação propiciada entre sujeitos imersos em diferentes ontologias, sendo essa comunicação uma das maneiras com que no seu interior se realiza a militância.

Essa comunicação passa por um desafio que se interpõe, que é a dificuldade da tradução completa entre mundos, no caso, indígena e não indígena. O problema da tradução – um aceno à “teoria da equivocidade” de Eduardo Viveiros de Castro (2004; 2011) – comparece logo nos três primeiros minutos do filme, nas imagens não legendadas do cântico do Jeroky Guasu que nos recebe antes das (e durante as) primeiras imagens do longa-metragem, como comentado em “1 Introdução” (imagens 1A a 1C). O que, e também por quê, cantariam e elucubriariam os indígenas nessa língua geograficamente tão próxima e etimologicamente tão distante? A não legendagem do que é dito em Guarani prossegue: um corte seco nos leva a um grupo de algumas dezenas de homens indígenas em reunião. São imagens captadas também na década de 1980, como denuncia a textura VHS (imagens 16A a 16F). Podemos conhecer dos indígenas ali reunidos, até esse momento, pouco mais do que seus rostos e fragmentos de um espaço interno. O galpão de madeira em que ocorre a reunião nunca é gravado em sua completude ou em algum plano aberto. O espaço e os trajés dos homens reunidos dão a entender que se trata, como nas imagens da reza no Jeroky Guasu, de um contexto rural.

Imagens 16A a 16F: Reunião sobre as retomadas



2min 9s

2min 20s

2min 36s



2min 50s

2min 54s

3min 5s

Fonte: Itaú Cultural Play

Não podemos entender o que dizem – a menos, é claro, que compreendamos a sua língua – para além de algumas poucas palavras que, pela falta de equivalentes em Guarani, foram ditas em línguas latinas, como “cerca”, “senador”, “capitão”, “capitalismo”, “la plata”; não por acaso, palavras que dizem respeito à governança ocidental e ao capitalismo, fenômenos estrangeiros

às línguas de matriz Tupi. A apropriação dos vocábulos em português e espanhol expressa o trabalho dos indígenas de pensar a lógica dos “brancos” a partir de um mundo no qual a experiência vivida suscita outros termos; de um mundo literalmente invadido por uma lógica colonial.

A não legendagem no início do filme fomenta a dúvida de se, simetricamente à falta de palavras em Guarani para expressar o *modus operandi* capitalista, não haveria também, quem sabe, algo dito ali para o que não teríamos palavras para traduzir; no limite, algo pensável em Guarani que não teríamos ferramentas linguísticas para compreender. A cena prolonga o questionamento, pressente a nossa ignorância e a fomenta. O que ela opera, ao revés da comunicabilidade tão cara à causa indígena e a *Martírio* como um todo, é aproximar o público da perspectiva do cinegrafista, que, como informa na locução, capturou nos idos de 1998 “várias dessas reuniões às surdas”. Em entrevista, Vincent Carelli comenta:

[...] aquela primeira reunião de lideranças guarani e kaiowá que filmei em abril de 1988, [25 anos depois] quando finalmente foi traduzido aquilo, era uma revelação maravilhosa e surpreendente: o que eu levei três anos para entender e tentar formular, estava dito ali com uma clareza tão grande que chegava a ser chocante. Então, eu tive essa idéia [...]: vamos incluir os registros no começo, sem traduzir... e assim reproduzimos o nosso processo. (Carelli *in* Brasil *et al.*, 2017, p. 246)

Para além das diferenças linguísticas, sente-se a diferença entre mundos. A operação do filme fomenta a perplexidade frente ao que Mauro Almeida (2021) chama de um *abismo ontológico* que separa o mundo indígena do não indígena. Uma concepção muito radical desse abismo, contudo, pode levar ao paradoxo do que o mesmo autor definiu como uma “tese da incomensurabilidade ontológica” (*Ibid.*, p. 12), a qual redundaria na impossibilidade de “qualquer sincronização entre regimes de conhecimento, rejeitando traduções como condescendência” (*Ibid.*). Essa complicação no processo comunicacional, que desafia a expectativa de uma aliança entre povos a partir do filme, se avizinha ao que Mauro Almeida chama de “relativismo ontológico” (Almeida, 1999, p. 9), perspectiva que considera de tamanha expressividade a irredutibilidade entre diferentes ontologias que pode levar, por exemplo, “ao paradoxo que é um antropólogo não poder falar do outro, o que é sua missão” (*Ibid.*). O resultado do relativismo ontológico e da incomensurabilidade ontológica é um solipsismo que fecharia cada mundo sobre si mesmo. Na filosofia ocidental, o solipsismo inaugura a filosofia moderna e marca, por exemplo, o pensamento de René Descartes. Ao isolar a subjetividade e considerá-la intransferível, instaura uma falta de comunicação.

A incomunicabilidade entre ontologias não parece, porém, a aposta do filme. A partir desse momento inicial, *Martírio* se lança na missão de fundar, entre línguas e formas de vida tão distintas – as nas imagens e as de quem as olha –, entre essas metafísicas heterogêneas, um comum ou uma comunicação. Após alguns segundos de intraduzibilidade da reunião conduzida em Guarani, a locução de Vincent Carelli se sobrepõe às imagens explicando que o tema da assembleia era a retomada de suas terras: “Os Guarani Kaiowá haviam entendido perfeitamente as intenções do estado brasileiro de dissolução das populações indígenas”. A explicação, ainda que vaga e rápida, é aliviante. Mais tarde no filme, transcorridas já uma hora e meia de projeção, bem mais ambientados que estamos como público naquele mundo e no conflito fundiário que o envolve, a mesma reunião é retomada legendada, satisfazendo a expectativa inicialmente criada e afinando-se com o propósito geral do documentário de propiciar a comunicabilidade.

Eduardo Viveiros de Castro (2004, p. 4) em sua *teoria da equivocidade* – outro nome que dá ao geralmente chamado *perspectivismo* –, considera que, frente à intraduzibilidade imediata entre termos de matrizes linguísticas e ontológicas distintas, operamos, no melhor dos cenários, em uma equivocação controlada. A tradução via legendagem na reunião em Guarani referida nos parágrafos anteriores, ainda que propicie uma antevisão da clarividência dos sujeitos ali reunidos, ocorre sempre de maneira imperfeita, ou perfeita dentro do possível; latiniza a língua, a visão e o pensamento indígena, de forma que, com ou sem legendas, resta o mistério sobre o outro, um largo antecampo e a possibilidade e mesmo a certeza da equivocidade. Assim, apesar do longo e atencioso trabalho de pesquisa, escuta e legendagem que dá corpo ao documentário, apesar das décadas de contato e muitas horas de material bruto, muito resta ainda opaco na expectativa de traduzibilidade entre público e indígenas. Essa opacidade se deve, dentre outros fatores, à ínfima duração do filme frente à temporalidade secular do conflito, aos abismos e heterogeneidade entre as metafísicas em jogo (Almeida, 2021), à equivocidade imanente ao esforço da tradução (Viveiros de Castro, 2004), ao eventual desencontro entre a intenção dos realizadores e a leitura do público (Rancière, 2012)⁸⁵.

A comunicação almejada pelo filme se dá pela legendagem quando disponível, mas não apenas, e nem suficientemente. A transposição entre metafísicas, que garante o estabelecimento de um terreno minimamente comum entre mundos, não se passa com a exatidão da transposição de unidades métricas: as palavras, práticas, e saberes são densamente específicos, não muito facilmente intercambiáveis ou transponíveis através de um denominador comum. Se essas metafísicas não são intransponíveis nem de fácil transposição, como poderia então *Martírio*

⁸⁵ Esse tema via Rancière é mais pacientemente abordado no tópico 6.1.1.

fundar, entre línguas e formas de vida tão distintas, uma tradução, um comum ou uma comunicação que venha a poder afetar o tratamento dado aos povos indígenas? Nas palavras de Dominique Gallois e Vincent Carelli (1995, p. 71), fundadores do VNA, a “vantagem essencial do audiovisual para a comunicação intercultural está no impacto da imagem, que impõe conceitos éticos, sentimentos, sensações que são universais, que transcendem a diversidade das culturas”, imagens que aproximam através de atos de percepção, propiciando, concludo eu, algo próximo ao que Mauro Almeida pensa como sincronização ontológica, a qual opera encontrando pontos de conexão e compreensão mútua entre culturas/ontologias.

As imagens das plantações – resultado do desmatamento das beiras de estrada –, dos indígenas acampados nas margens das rodovias, dos rastros da violência nos corpos e nos arquivos históricos, e o cenário de genocídio que se conforma a partir dos diversos relatos, túmulos e cicatrizes, são a camada mais prontamente inteligível da questão política que cerca o mundo Kaiowá e que o filme informa ao seu público. Essas evidências se tratam de um caminho ao que o antropólogo brasileiro Mauro Almeida (2021) concebeu como *verdades pragmáticas*⁸⁶, ou seja, verdades que dizem respeito a experiências concretas; possíveis e compartilháveis em diversas metafísicas (no caso, a indígena e a não indígena brasileira). Como explica Almeida, “um mesmo núcleo de verdades pragmáticas é compatível com múltiplas verdades metafísicas” e “múltiplos mundos metafísicos são compatíveis com as mesmas verdades pragmáticas” (*Ibid.*, p. 12). Essa série de injustiças e espólios cravados na História e documentados no filme fazem encontrar o mundo dos não indígenas com o mundo indígena em um sentido *pragmático*; os envolvem no passado e no presente, fazendo convergir mundos perpendiculares.

A *verdade pragmática* existe em diferenciação à *verdade metafísica*, a qual diz respeito a aspectos mais abstratos e transcendentais da realidade, como a origem da vida, o sentido da existência, do sagrado ou a ordem das entidades divinas. *Verdades metafísicas* são “afirmações que se dirigem a domínios que estão além de qualquer experiência possível” (*Ibid.*, p. 12); não são passíveis de verificação empírica e estão fortemente ligadas às cosmologias, crenças e valores de cada grupo. No entanto, é possível comunicar aspectos metafísicos através de meios como a oralidade, o cinema ou as expressões artísticas em geral. A comunicação no filme é mais do que uma série de mensagens a serem emitidas e decodificadas, legendadas ou documentadas. Ela opera também pelo que o comunicólogo brasileiro André Araújo, remetendo a Gilles Deleuze, definiu como *comunicação aberrante* (Araújo, 2020), que se passa pelos

⁸⁶ Um exemplo que elucida o conceito de *verdade pragmática* é a ideia de que “um machado corta”: ela é compartilhada em várias culturas ao redor do planeta, entendida/sentida por animais e mesmo no mundo vegetal.

devires propiciados frente ao contato com uma diferença não imediatamente traduzível ou reconhecível. O que a cena do Jeroky Guasu que abre o filme, por exemplo, opera em um gesto de entendimento de uma dada realidade, é nos colocar em contato com as rezas, as relações com a terra, as formas de significar o mundo e de fazer política indígenas; o que não se aparta com facilidade do todo do trabalho comunicacional do documentário. Assim, o ruído comunicacional do filme – expresso, por exemplo, na comentada operação de não legendagem, mas também em tudo que a diferença entre metafísicas mantém ainda opaco – e o seu excesso em relação ao comunicável – expresso nas *verdades metafísicas* a serem espreitadas no breve contato propiciado com o mundo Kaiowá em *Martírio* –, essas dimensões apreensíveis sensivelmente, engrandecem seu trabalho de “instrumento de comunicação” (Getino; Solanas, 1969, p. 1).

Embora não seja possível transmitir a cosmovisão de ponta-a-ponta ao público não indígena, o filme se esforça para apresentar elementos que a expressem. A espiritualidade, a conexão com os antepassados e com os seres da natureza, o sentimento de ligação religiosa à terra a que pertencem e que constitui uma condição *sine qua non* da sua luta de retomada, são, portanto, pontos nos quais o filme investe na comunicação de certas *verdades metafísicas* a fim de um efeito *pragmático de intervenção*, o qual, por sua vez, diz respeito ao auxílio em causas jurídicas e em uma luta política. Não se deve esperar ter esclarecido todos os mal-entendidos para desenvolver relações com os outros, já que elas independem de colocar tudo em comum. Como vim afirmando, a multiplicidade de metafísicas e a alteridade entre elas não deve, necessariamente, levar à impossibilidade de passagem de uma a outra em sentido sensível e compreensível. Como formulou Mauro Almeida (1999, p. 9), podemos fazer passagens entre ontologias distintas “por meio do aprendizado; a capacidade de fazer tais passagens é um universal humano [...] a passagem de uma ontologia para outra não precisa ser ponto a ponto”. Frente à diferença ontológica, é a possibilidade da passagem que garante a intersubjetividade. A intransponibilidade completa entre metafísicas e a equivocidade intrínseca ao exercício da sua traduzibilidade não devem significar, portanto, um impedimento, uma vez que a partir dos recursos estéticos e artifícios próprios do cinema é possível não a imersão ou tradução completa, mas exercícios pontuais de choque, contraste, empatia, acordo e comunicação. Em sentido semelhante, parece pensar Dominique Gallois, uma das fundadoras do VNA. Conforme lida por Debora Herszenhut (2014, p. 47), Gallois,

[...] ao pensar a produção de imagens no âmbito da prática antropológica, sugere que é necessário abandonar as premissas de um relativismo cultural, a partir da percepção de que todas as sociedades são diferentes umas das outras,

para exatamente pensar a cultura sob uma ótica oposta. É preciso pensar a partir do ponto em que as sociedades se encontram [...]

Martírio, através dessa proposta de diálogo entre diferentes, e em sua expectativa de intervenção no curso dos conflitos e no olhar do público e da sociedade brasileira não indígena para com os Guarani e Kaiowá, parece crer na humanidade em comum, ou, se não, na reelaboração de um sentido de humanidade e de comum até ser capaz de abarcar os indígenas. O contato entre esses diferentes mundos e suas correlatas metafísicas é, portanto, uma das maneiras com que o filme visa sensibilizar seu público e incidir no conflito. Compreender qual contexto da sociedade brasileira que recebe o filme e sua expectativa comunicacional e de intervenção é o tema do tópico seguinte.

4.3 Cinema, indígenas e florestas no Brasil após Martírio

O presente tópico se propõe a compreender o cenário que se sucede a partir da finalização de *Martírio* e, afinal de contas, ao qual o filme se dirige. A finalização de *Martírio* foi motivada pelo flagrante avanço da violência contra os Guarani Kaiowá no entorno de 2012. A atrocidade dos assassinatos e despejos à época circularam midiaticamente no Brasil e no exterior, transcendendo a escala local sul-mato-grossense. A comoção pública produzida possibilitou o êxito de um financiamento coletivo online para a finalização do documentário, o qual prometia publicizar os meandros dessa história pouco conhecida pela população brasileira. Entre o financiamento coletivo em 2013, e o lançamento do filme em 2016, a polarização da sociedade brasileira, o avanço do conservadorismo nacionalista e o poder político do agronegócio se intensificaram. Esses processos foram acompanhados pelas lentes de Vincent Carelli e aliados e incorporados no calor dos acontecimentos ao longo do filme, tecendo o martírio Guarani e Kaiowá à macro história do nacional. A última cena (imagens 13A a 13I) é uma dessas: o ataque armado a um território indígena, captado em 7 de abril de 2014, por um cinegrafista também indígena, um dia após um outro ataque que não foi filmado, revela o presente do processo histórico. O documentário é, talvez, como a reza a que assistimos nas primeiras imagens do filme, um dispositivo de consultar espíritos do passado, ou, dito de outra maneira, um dispositivo que evoca a História no presente, a fim de tomar parte na elaboração de um futuro. César Guimarães (2015, p. 46) apontou, antes mesmo do lançamento de *Martírio*, comentando imagens disponibilizadas na web que viriam a integrar o filme, que elas se endereçam “[...] ao nosso presente, visado pelo passado, que ainda o procura com incansável

insistência. Essas imagens, sobreviventes do trauma violentíssimo cujos golpes não conseguimos nem amparar nem elaborar, virão nos assombrar no futuro.”. Não por acaso, *Martírio* se encerra em imagens intensas de ameaça miliciana a vidas indígenas, escolhidas como plataforma para incômodas questões⁸⁷ lançadas pela locução para a sociedade e Estado brasileiros. O pessimismo com que Vincent Carelli entoia essas questões tem algo de *vidência*, para resgatar o conceito de Gilles Deleuze (2007). Conforme Peter Pál Pelbart, que foi colaborador do filósofo francês:

O vidente vê alguma coisa numa situação determinada, algo que a excede, que o transborda, e nada tem a ver com imaginação ou fantasia. A vidência tem por objeto a própria realidade numa dimensão que extrapola seu contorno empírico, para nela apreender suas virtualidades, inteiramente reais porém ainda não desdobradas. [...] Ele enxerga a intensidade, a potência, a virtualidade. Não é o futuro, nem o sonho, nem o ideal, nem o projeto perfeito, porém as forças em vias de redesenharem o real. (Pelbart, 2009, p. 6)

Em junho de 2016, antes mesmo de *Martírio* ter sido exibido oficialmente pela primeira vez – o que aconteceu em setembro –, Jair Bolsonaro, então Deputado Federal pelo Rio de Janeiro, em visita à capital do Mato Grosso do Sul, falou por megafone a um grupo de apoiadores fervorosos que vieram a registrar e divulgar aquele momento em vídeo nas redes sociais, o qual veio mais tarde a integrar o curta-metragem *Yvy Reñoi, Semente da Terra* (2019, Ascuri): “É meu compromisso, agora de campanha. Já que estamos em um estado aqui que o agronegócio fala alto; pode ter certeza, a partir de 2019, o cartão de visita do produtor rural para o MST vai ser um cartucho 768”. Cinco dias depois, em 14 de junho, em Caarapó, uma milícia armada de pelo menos 70 pessoas atacou um grupo Kaiowá que ocupava uma fazenda, assassinando um homem de 26 anos e alvejando outros, dentre eles um garoto de 12 anos que foi deixado em estado grave. Mais de vinte indígenas foram machucados, entre crianças e idosos, e as motos da comunidade foram empilhadas e queimadas pelos milicianos (Dolce, 2019, online; Carvalho, 2019, online). O caso ficou conhecido como “massacre de Caarapó” e não aparece em *Martírio*, ainda que sua ocorrência diga do contexto de violências ao qual o filme se dirige.

O Conselho Indigenista Missionário (CIMI) produziu um vídeo curto sobre o Massacre de Caarapó (Rede TVT, 2016). A Associação dos Realizadores Culturais Indígenas (Ascuri)

⁸⁷ Já citado no tópico 4.1: “[...] O que foi feito dos índios acolhedores que os primeiros viajantes encontraram na região? A História é o fiel das demandas indígenas e não pode ser apagada. Até quando ela se repetirá? [...] O Estado brasileiro terá a coragem de assumir a responsabilidade por esta tragédia que se perpetua, ou teremos que enfrentar tempos ainda mais sombrios? Como viverão essas crianças que vivem o terror imposto aos acampamentos de retomada?”.

realizou sobre o mesmo episódio o documentário curta-metragem *Yvy Reñoi, Semente da Terra* (2019, Ascuri). Em agosto do mesmo ano, cinco fazendeiros foram identificados como mandantes do crime. Mais tarde, em 2019, o caso voltou à justiça quando o Ministério Público Federal no Mato Grosso do Sul denunciou três delegados e um agente da Polícia Federal pela manipulação de escutas telefônicas gravadas com autorização judicial naquele caso, mais precisamente pela ocultação de uma conversa entre um delegado e um dos fazendeiros acusados pelo massacre e então foragido. A manipulação das escutas faz série com outros episódios de colaboração entre fazendeiros e polícia nesse e em outros ataques (Dolce, 2019, online), visto que, segundo o MPF, “antes do comboio dos fazendeiros, quem se aproximou da área ocupada para falar com os indígenas foram os agentes da Polícia Federal e da Polícia Militar” (Carvalho, 2019, online), que, sem sucesso nas negociações, voltaram à estrada e passaram pelos veículos dos milicianos parados no acostamento sem nada fazer para impedir o ataque⁸⁸.

Desde o lançamento de *Martírio*, a sua temática e seu chamado parecem ainda mais urgentes. Quando Vincent Carelli perguntou, nos momentos finais de *Martírio*, se teríamos que “enfrentar tempos ainda mais sombrios”, suspeito que imaginava que sim, mas não previa o massacre de Caarapó que veio a se suceder entre o fim das gravações e a finalização do longa-metragem. Provavelmente não saberia precisar, também, em qual intensidade se apresentariam esses “tempos ainda mais sombrios”. A narração do filme, em seus momentos conclusivos, fala em outros 25 ataques que teriam ocorrido entre abril de 2014 e a finalização do longa-metragem. Apenas no seu ano de lançamento, foram registrados pela Comissão Pastoral da Terra “61 mortes, 200 ameaças e 74 tentativas de assassinatos relacionadas a conflito por terra e recursos naturais” (Magalhães, 2017, online; Gonzales, 2017, online), escopo no qual o “Mato Grosso do Sul foi o campeão de assassinatos e suicídios de índios em 2016, com 48 mortes” (Indirunas, 2018b, online). Se, até o impeachment de Dilma Rousseff (PT-RS) naquele mesmo ano de 2016, pôde se tributar a ela o título de presidente que menos demarcou territórios indígenas desde a redemocratização, os governos subsequentes de Michel Temer (PMDB-SP) e Jair Bolsonaro (PSL-RJ) não fizeram qualquer demarcação.

Nas páginas seguintes, construo um sobrevoo sobre o que se passa no Brasil a partir de 2016: é o contexto que pode olhar o filme, e ao qual o filme olha. Dar conta desse período poderia ser, em si, uma tese inteira; o que não basta como justificativa para que nos furtemos a uma incursão modesta sobre os rumos que tomaram algumas das forças e fluxos que se apresentavam já no documentário.

⁸⁸ Para denúncias de outros casos de postura policial semelhante, ver: (Indirunas, 2019, online).

Em 2017, apesar da não aprovação do Projeto de Emenda Constitucional 215 que instituiria o “marco temporal” – cuja discussão assistimos em *Martírio* –, o então presidente Michel Temer assinou um parecer determinando que toda a administração federal adotasse em seu proceder a tese do marco temporal (Valente; Wiziack, 2017, online). No mesmo ano, Ney Matogrosso e mais de 25 cantores(as) e artistas brasileiros(as)⁸⁹ se mobilizaram através do vídeo/música *Demarcação Já* (2017, Ney Matogrosso), tomando posição frente ao acirramento das disputas fundiárias no Brasil e ao progressivo desinteresse Federal pela demarcação. Segundo relatório da ONU, os riscos enfrentados pelas populações indígenas em 2017 seriam “maiores do que nunca desde a adoção da Constituição de 1988” (Magalhães, 2017, online). O ciclo 2017-2018 registrou o maior índice de insegurança alimentar no Brasil desde que o Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE) começou a fazer o levantamento, em 2004 (Campos, 2020, online; Fernandes, 2020, online).

Em 2018, o Conselho Superior de Cinema, órgão consultivo responsável pela formulação das diretrizes gerais da política nacional do audiovisual, quando renovado por Michel Temer, passou a ser integrado majoritariamente por representantes de grandes conglomerados internacionais como Facebook, Google, Tap, Amazon e Netflix, além de nacionais como TV Globo e TV Record, negligenciando os realizadores audiovisuais menores nessa conjuntura, justamente quando se discutia a possibilidade de estímulo à introdução de conteúdos locais independentes no setor do vídeo sob demanda (VOD), como havia ocorrido na regulação na TV por assinatura (Morais, 2020; Ikeda, 2022). Sérgio Sá Leitão, então Ministro da Cultura, e o Diretor-Presidente da Ancine por ele indicado, Christian de Castro, “estabeleceram na Ancine uma política de caráter fortemente industrialista, concentrando os investimentos nas maiores empresas produtoras e distribuidoras” e, por conseguinte, mostrando pouca disposição a corrigir as distorções do mercado (Ikeda, 2022, p. 26).

No mesmo ano, 38 indígenas foram mortos no Mato Grosso do Sul (De Olho..., 2020, online), enquanto o Cimi (2018, online) calculava que 97% dos Kaiowá dependiam da doação de cestas de alimentos para sobrevivência. Em um levantamento sobre a concentração fundiária no Mato Grosso do Sul em 2018, o *De olho nos Ruralistas* concluiu que haviam aproximadamente 78.386 hectares na posse de 58 políticos, enquanto cada Guarani Kaiowá vivia em média em 1 hectare. 15 mil Kaiowá viveriam em ocupações ou acampados em beiras de estrada (Indirunas, 2018, online). Reinaldo Azambuja (PSDB-MS), com trajetória política de reação às demandas indígenas por demarcação, foi reeleito governador do estado. O ano de

⁸⁹ Dentre eles Criolo, Zeca Pagodinho, Céu, Maria Bethânia, Nando Reis, Gilberto Gil, Elza Soares, Arnaldo Antunes, Zé Celso, Zeca Baleiro.

2018 foi também aquele em que o Brasil liderou o desmatamento de florestas nativas no mundo (Sobrinho, 2019, online). Na corrida presidencial ao fim do ano, foi eleito o capitão reformado do exército e então deputado federal Jair Messias Bolsonaro (PSL-RJ), que, desde o dia primeiro de 2019, veio a fazer a até então presidência menos afeita a reconhecer os direitos dos povos indígenas desde a redemocratização: pela sua declarada simpatia com a ditadura civil-militar – a qual, de teor desenvolvimentista, não se constrangeu em avançar sobre territórios indígenas e povos não contactados, promovendo assassinatos, castigos e prisões que nunca foram numericamente sistematizados, sequer julgados –, pelo apoio aos “produtores rurais” em detrimento dos “invasores” – em fala durante a campanha presidencial no Clube Hebraica, na Zona Sul do Rio de Janeiro, prometeu que em seu governo não haveria “um centímetro demarcado para reserva indígena ou para quilombola” – pelo seu declarado desprezo às minorias, dentre as quais as minorias religiosas e, pelo seu apoio aos Projetos de Lei que visaram frear as demarcações e possibilitar a exploração de recursos naturais em Territórios Indígenas.

No primeiro ano de seu governo, o fiscal responsável pela aplicação de uma multa ao então presidente por pesca em área de proteção ambiental em Angra dos Reis, havia sete anos, foi exonerado do cargo de chefia no Ibama. O Ministério do Meio Ambiente foi entregue a Ricardo Salles (NOVO-SP), político de ideologia ultraliberal. Em maio, todos os sete ex-Ministros do Meio Ambiente vivos se reuniram para denunciar o desmonte da pasta (Dantas, 2019, online): entre as ações classificadas como “sem precedentes” pelo grupo, estavam

[...] a transferência da Agência Nacional de Águas para o Ministério do Desenvolvimento Regional e do Serviço Florestal Brasileiro para o Ministério da Agricultura, a extinção da secretaria de Mudanças Climáticas e a indicação de nomes com pouco ou nenhum histórico na área ambiental para cargos de chefia. (*Ibid.*)

O então ministro Salles respondeu em nota que o prejuízo à imagem do Brasil acusado pelos ex-ministros decorreria não das mudanças na pasta, mas da “campanha de difamação promovida por ONGs e supostos especialistas” (*Ibid.*), discurso acionado outras vezes por Salles, pelo presidente e por outros integrantes do governo em ocasiões de autodefesa. Ainda em maio, o Ministério do Meio Ambiente bloqueou 95% do orçamento destinado à implantação de medidas de combate às mudanças climáticas (Mariz, 2019, online). O período entre agosto de 2018 e julho de 2019 assistiu alta de 74% nos desmatamentos em terras indígenas em relação ao ciclo imediatamente anterior, conforme dados do Instituto Nacional de Pesquisas Espaciais (INPE) (Ambiente..., 2019, online); o diretor do Órgão, Ricardo Galvão, foi demitido após a

divulgação dos dados. Em novembro, antropólogos reconhecidos pela Associação Brasileira de Antropologia (ABA), a quem era delegada a tarefa de identificação de territórios indígenas, foram preteridos pela Funai, que incumbiu para a tarefa profissionais alinhados ao agronegócio, orientados a não avançar o processo demarcatório (Oliveira, 2019b), e, conforme nota divulgada em 4 de novembro daquele ano pela ABA, “sem a mínima qualificação e legitimidade, inclusive sem amparo legal” (*Ibid.*). No fim de 2019, o Ministério de Minas e Energia publicizou preparar, com apoio do presidente, uma proposta para regulamentar a mineração em Terras Indígenas (Ambiente..., 2019, online), prática cujos efeitos nocivos incluem a contaminação da água por metais pesados como o mercúrio e a alteração da morfologia dos rios através de escavações, portanto, a alteração dos fluxos e níveis d'água, afetando todo o bioma no entorno. Enquanto se ensaiava o avanço das mineradoras, o garimpo ilegal se expandia com particular velocidade frente à indiferença do Executivo, chegando, em 2022 e 2023, ao caso limite da tragédia que envolveu os Yanomami.

Um relatório do Cimi indica que a violência física e patrimonial contra indígenas cresceu de 2018 para 2019 (O Sul, 2020). Conforme dados de dezembro de 2019, pela Comissão Pastoral da Terra, o número de mortes das lideranças foi o maior em pelo menos onze anos (Figueiredo, 2019): foram 113 indígenas mortos no Brasil, 40 deles sul-mato-grossenses (Bassi, 2021, online). As invasões de terras indígenas dobraram no mesmo recorte de tempo (De Olho..., 2020, online), ainda de acordo com o Cimi. Foi também o ano em que o Brasil voltou ao mapa da fome da ONU. O índice de insegurança alimentar, que vinha crescendo desde 2014, e que entre 2017 e 2018 atingiu o seu ápice desde quando o levantamento passou a ser feito pelo IBGE em 2004, bateu seus próprios recordes no início do governo Bolsonaro em 2019, e depois novamente em 2021, durante a pandemia de Covid-19 (Campos, 2020, online; Fernandes, 2020, online; Landim, 2022, online). Em 2020, o Cimi (2020, online) calculava que “se o povo Guarani e Kaiowá representassem um país, estariam em 2º colocado em quantidade de homicídios no mundo e ainda, o dobro das atuais taxas brasileiras”.

Durante o governo de Jair Bolsonaro, o Ministério da Cultura foi rebaixado a Secretaria, tendo composto o recém-criado Ministério da Cidadania, depois transferida para o Ministério do Turismo. Foram feitos significativos cortes no apoio cultural da Petrobras, principal investidora do cinema brasileiro, e as ações da Ancine foram dificultadas e eventualmente paralisadas por imbróglis com o Tribunal de Contas da União. O Presidente anunciou em meados do seu primeiro ano de governo a intenção de levar a Ancine do Rio de Janeiro para Brasília devido ao conteúdo dos filmes financiados, os quais caracterizou como “ativismo”. A transferência não veio a ocorrer, mas a ameaça se somou a outros fatos que desestabilizaram o

setor, como, em agosto do mesmo ano, a suspensão de uma chamada pública lançada pela Ancine em 2018 e cujo resultado preliminar já havia sido divulgado: a razão declarada pelo Presidente da República foi a necessidade de revisar os critérios e diretrizes do investimento público em obras os quais fomentassem a diversidade de gênero, nomeada pelo presidente de temática “LGBT” e de “sexualidade”. A ação de suspensão do edital não teve precedentes desde a redemocratização. Em janeiro de 2020, o (já) terceiro secretário especial de cultura, Roberto Alvin, foi exonerado em função da recepção pública de um pronunciamento oficial divulgado em vídeo, no qual mimetizou e parafraseou Joseph Goebbels, ministro da Propaganda da Alemanha nazista. A direção-presidência seguinte, de Alex Braga, se mostrou morosa e também hostil a filmes dissonantes do escopo ideológico do bolsonarismo e a artistas e servidores críticos ao governo (Morais, 2020; Ikeda, 2022).

No meio ambiente, o ano de 2020 foi marcado por incêndios na Amazônia, no Cerrado e no Pantanal (Novelli Tu 2020, online). A progressiva e intencional fragilização dos órgãos de fiscalização ambiental e a ativa recusa por parte do governo do auxílio das Organizações Não Governamentais para o problema aumentaram sua gravidade. Na sequência das queimadas e de toda a sua repercussão internacional, em abril de 2021, um dia após prometer a líderes de 40 países que iria dobrar os repasses públicos para as áreas de fiscalização ambiental, Bolsonaro anunciou um corte de 240 milhões de reais no orçamento do Ministério do Meio Ambiente. No Ibama foram as ações de controle e fiscalização ambiental as mais afetadas (Borges, 2021, online). O ano de 2021 apresentou um ritmo ainda mais acelerado de desmatamento, o pior índice desde 2006, fazendo do Brasil o país que mais perdeu florestas no ano: 1,5 milhão de hectares, representando 40% do total global e três vezes a quantidade de florestas perdidas pela República Democrática do Congo, o segundo pior classificado na lista (Global..., 2022). Os alertas de desmatamento na Amazônia se mantiveram altos ao longo do governo Bolsonaro e atingiram seu ápice no último ano, 2022 (Uol, 2022, online). A devastação vai contra os compromissos assumidos pelo Brasil durante a Conferência das Nações Unidas sobre as Mudanças Climáticas (COP26).

Em 2020, o país bateu o recorde de produção agrícola e pecuária, concomitantemente ao aumento dos preços dos alimentos. Apenas durante a gestão Bolsonaro, até fevereiro de 2022, mais de 1.500 novos agrotóxicos foram liberados para uso no país, sendo que até então o Brasil já era um dos países que mais consumia agrotóxicos no mundo. Constaram nas prioridades legislativas do governo: o Projeto de Lei (PL) 6.299/02, apelidado de “Pacote do Veneno”, que visa flexibilizar ainda mais o uso, controle, registro e fiscalização de agrotóxicos no Brasil, e conferir-lhes denominação menos ofensiva: “pesticidas”; o PL 191/2020, de autoria

do Governo Federal, que altera os critérios de realização de pesquisa e lavra de recursos minerais e hídricos em terras indígenas, na prática autorizando a mineração em territórios indígenas; e o PL 490/2007 que visa implementar a tese do marco temporal, desdobramento da PEC 215 apresentada em *Martírio*. Em suma, uma série de Projetos de Lei ofensivos ao meio-ambiente e/ou aos povos indígenas com apoio da Frente Parlamentar da Agropecuária (FPA) e do Governo Federal⁹⁰.

Se trata, em suma, de que os governos que sucederam o lançamento de *Martírio* – concomitante ao impeachment de Dilma Rousseff – tiveram uma inclinação bastante mais liberal e menos amigável aos povos indígenas, ao meio-ambiente e à cultura. O governo Bolsonaro, especialmente, suscitou a franca expansão do desmatamento, a permissividade com agrotóxicos, a institucionalização do supremacismo, o descaso estatal para com a vida dos povos originários em particular e da população em geral, o descrédito material e simbólico dos setores da cultura, da educação e das formas e demandas populares de organização política. O terceiro governo de Luiz Inácio Lula da Silva (PT) em 2023, cujo começo se deu durante a finalização dessa tese, buscou responder desde a campanha presidencial em 2022 ao descaso de Bolsonaro, principal candidato oponente naquelas eleições, com os povos indígenas e com a floresta. Criou um inédito Ministério dos Povos Originários, chefiado por uma mulher indígena. Socorreu logo nos primeiros dias de governo os Yanomami, que passavam por descaso cujas proporções já eram midiáticas. A câmara de maioria ainda conservadora segue avançando o Marco Temporal. O desmatamento nos primeiros meses de 2023 seguiu em franca expansão, o que se explica em parte pelo desmantelamento dos órgãos de fiscalização ambiental praticado no governo anterior. O tópico seguinte se detém em como, apesar de tudo, o filme pôde circular nesses contextos e almejar servir à luta pelas retomadas Guarani e Kaiowá.

4.4 Circuito e rastros midiáticos a partir de Martírio

Como explorado no tópico “2.3 Consagração e circulação do filme”, *Martírio* figurou em importantes festivais no Brasil e no exterior, angariando uma série de prêmios e certa visibilidade e consagração próprias desse circuito. Esteve também presente nas salas de cinema brasileiras, onde fez público modesto. Como no pensamento dos argentinos Octavio Getino e Fernando Solanas no ensaio *Hacia un tercer cine* (1969), o *cinema militante* se trata de tomar

⁹⁰ Vale ressaltar ainda “o PL 5.544/2020, liberando a caça de animais silvestres, e o PL 4.546/2021, prejudicial à Política Nacional de Recursos Hídricos. [...] No Senado, além do pacote da grilagem, o PL do Licenciamento Ambiental (PL 2.159/21) [...]” (Ramos, 2022, online).

o cinema como um *meio* comunicacional e informacional na luta, em um esforço de levá-lo *para além* do espetáculo e do divertimento que caracterizam os objetos de consumo do cinema industrial, excedendo os espaços usuais de circulação do cinema em uma linha de fuga ao binômio arte/mercado sob o qual muito usualmente giram as discussões no entorno das possibilidades de um filme. Os espaços de circulação do cinema militante são outros que não necessariamente, ou não somente, as salas de cinema multiplex, os streamings, os festivais e galerias, mas também – como ressaltam Nicole Brenez (2012) e Amaranta Cesar (2017b, p. 13), – a internet, os cineclubes, os assentamentos, as aldeias, os eventos, as intervenções, os pontos de cultura, os espaços educacionais e de organização política, os encontros sem nome. Esse processo circulatório, no caso de *Martírio*, relatou Amaranta Cesar em 2017 (Cesar, 2017a, p. 110), alcançou “quase uma centena de eventos diversos; além da distribuição de 3 mil cópias em DVD na região onde vivem os Kaiowá, cujo empenho pessoal na distribuição surpreendeu as expectativas do time realizador (Tatiana Almeida *in* PPGIS UFSCar, 2022; Carelli *in* Nunes, 2022, online). Em 2017, o Ministério Público Federal (MPF) citou o filme em uma ação civil pública movida contra a União, alegando que o Estado brasileiro havia falhado em proteger os direitos dos Guarani-Kaiowá, citando especificamente a situação de Pyelito Kue. Em outra ocasião, o filme foi exibido na Assembleia Legislativa do Mato Grosso do Sul, em Campo Grande, como parte de um debate sobre a situação dos Guarani-Kaiowá. Como explica Spensy Pimentel (2017, pp. 332-3), não fica evidente no filme, mas parte de suas imagens

[...] foram exibidas por Carelli em uma das audiências públicas promovidas em Dourados no início de 2014, durante o processo deflagrado pela CNV [Comissão Nacional da Verdade], tendo contado com a participação de indígenas de diversas comunidades, além de alunos e professores da Universidade Federal da Grande Dourados e integrantes do Ministério Público Federal. Outras imagens descobertas ao longo do processo do filme foram inicialmente divulgadas pela Aty Guasu na internet – é o caso da sequência de celular que mostra o treinamento dos empregados da empresa de segurança Gaspem, envolvida na morte de Nísio Gomes.

O efeito político e midiático cuja expectativa move o filme, em certos momentos, parece se amparar no exemplo da carta escrita e difundida pelos Kaiowá acampados de Pyelito Kue em 2012, a qual à época chamou a atenção da mídia corporativa, de diversos usuários do Facebook, do poder público e de manifestantes de rua no Brasil e no exterior. Como explorado no tópico “2.1 Martírio”, a cena que faz menção à referida carta no interior do filme aninha à ela a afirmação de uma expectativa de reverberação político-midiática por parte de Vincent

Carelli, o que se dá através das próprias palavras do diretor, em campo, dirigindo-se aos indígenas de Pyelito Kue com os quais se reunia:

[...] é importante que as imagens, a fala de vocês, cheguem nas cidades. Quando a coisa apertou que vocês escreveram aquela carta, milhares de brasileiros escutaram. [...] e isso sensibilizou [...] a voz de vocês chegou em todo lugar no Brasil e aí o governo se sentiu pressionado. [...] se a gente for muitos, a gente vai ajudar vocês a pressionar.

O filme elabora no seu entorno um processo de circulação que ressoa nas redes já predispostas pela carta de Pyelito Kue em 2012, e as dá sobrevida. Em sua expectativa de carregar uma causa *através* do cinema, o qual é, nesse processo, tomado como *meio* (o que é o mesmo que dizer: como uma forma de mídia), o filme pode operar como uma reza Kaiowá que, nas palavras de Luciana Oliveira, age “[c]omo uma pedrinha em um lago, que produz ondas de círculos concêntricos cada vez mais numerosas e ampliadas” (*in* Flores; Flores; Oliveira, 2020, p. 31). Em 2017, ano seguinte ao do lançamento do filme, Vincent Carelli comentou sobre a difusão do longa-metragem:

Martírio está passando junto à rede de campi da UEMS (Universidade Estadual de Mato Grosso do Sul); nós distribuimos na região agora 800 cópias de DVD e o filme está passando em Amambai, em Naviraí, está passando em todas essas obscuras cidades da fronteira paraguaia. A maioria dos alunos dessas universidades são filhos de fazendeiros e mostraram para os pais. Parece que tem uma turma lá enfurecida com o filme e os primeiros retornos começam a chegar. A gente fez questão de disseminar os DVDs na região, justamente para que cheguem aos fazendeiros pelas vias regionais, ou seja, pelas mãos dos índios ou pelas instituições. O Ministério Público entrou de cabeça na difusão do filme; o MP foi, o tempo todo, um grande parceiro, assim como os professores da UFGD [Universidade Federal da Grande Dourados], onde tem – isso é quase uma anomalia! – uma faculdade indígena guarani, em Dourados! O dia em que a gente lançou o filme na cidade, o chefe dos Procuradores em Campo Grande foi, se deslocou a Dourados, só para assistir a Martírio. As procuradorias estão promovendo projeções para juízes: para eles também, virou uma ferramenta de primeira ordem. E a gente fica assim: ‘puxa vida, eu nunca pensei que iríamos alcançar um feito desse’. [...] O número de pedidos que a gente está atendendo, de professores de História, de movimentos populares, de cineclubes, de universidades... tudo isso é um público não contabilizado pela ANCINE, para quem fazemos um cinema de nicho. Mas, enfim, o filme vai alcançar, sei lá, 10 vezes, 20 vezes o público alcançado via salas de cinema. Certa vez, no Festival de Tiradentes, eu vi o final de uma entrevista do [Jean-Claude] Bernardet. O jornalista pergunta: “e aí, a gente faz uma revolução com o cinema?” O Bernardet responde: “faz, pode fazer... mas não é distribuindo filme em sala de cinema”. (*in* Brasil *et al.*, 2017, pp. 242-3)

Um filme não se acaba em si mesmo porque a própria noção de processo lhe é ontológica, constitutiva; suas imagens e ideias borboleteiam. Para além das mostras, eventos e ocasiões de exibição do filme, outros circuitos e materiais midiáticos lhe dão sobrevida e o mobilizam, o levam adiante; é o caso da presente tese ou dos outros textos escritos sobre *Martírio*. Como escreveu certa vez Richard Johnson (2004, p. 88) em defesa de uma abordagem *intertextual*:

[...] os textos são promiscuamente encontrados; eles caem sobre nós de todas as direções, através de meios diversificados e coexistentes e em fluxos que têm diferentes ritmos. Na vida cotidiana, os materiais textuais são complexos, múltiplos, sobrepostos, coexistentes, justapostos; em uma palavra, ‘intertextuais’.

Em sentido semelhante, diz Braga a respeito do conceito de *circuito*, que o produto midiático – no caso da presente tese, o filme – ocupa um lugar especial para observação e inferências por sua materialidade e consequente facilidade de captura, mas que, apesar dessa especificidade de quando lidamos com a unidade da obra, “o produto não é o objeto inicial de um percurso a ser seguido. Seria antes um ‘momento’ [...] de um circuito que começa antes e continua depois” (Braga, 2017, p. 48). Nessa lógica, o conceito de circuito se refere, de forma sumária, a conjuntos de textos, recepções e interações que circulam, atualizam e referem a sentidos no entorno de um texto ou tema midiático. No caso de *Martírio*, essa relação intertextual com outros materiais midiáticos se dá a partir do filme – mais um texto no contexto, reverberando e retornando de alguma forma nos demais – e é também constitutiva do próprio filme, no caso dos tantos materiais que incorpora: trechos de curtas-metragens, reportagens, imagens incorporadas do Museu do Índio, da Cinemateca Brasileira, da TV Record ou da TV Senado, por exemplo. Assim, o documentário é uma ferramenta em uma luta e tanto a luta quanto o documentário são *intertextuais* e *intermidiáticos*, ou seja, comportam diferentes textos e diferentes formatos de mídia. O conflito entre perspectivas que se materializa em *Martírio* tem efeitos estéticos no seu interior a partir da multiplicidade de suportes audiovisuais que o constituem: imagens de celular, televisão, mini-DV etc., com diferentes formatos de quadro, texturas e colorações.

Concomitantemente às relações intertextuais constitutivas do filme e também às que o levam adiante, a mídia comporta também um *campo* de disputa pela legitimidade de certas leituras de mundo, necessariamente em detrimento de outras às quais se encontram em divergência. Posteriormente ao seu lançamento de *Martírio* no ano de 2016, a campanha “Agro, a Indústria-Riqueza do Brasil”, mais conhecida pelo bordão “agro é pop, agro é tech, agro é

tudo”, passou a ser veiculada na Rede Globo e em seu website durante anos. Ao passo em que não há referência a *Martírio* na campanha, nem vice-versa, ela pode ser pensada como uma *contra-contra-narrativa* em relação ao filme – para inventar a partir do conceito de Nicole Brenez (2017) – por tomarem posições diferentes e mutuamente excludentes sobre o mesmo tema. A campanha de propaganda do agronegócio brasileiro veiculada pela Rede Globo pode ser entendida como sintoma da busca de parte influente do poder econômico brasileiro pelo apagamento das perspectivas indígenas no debate sobre o nacional, especificamente sobre a expansão da fronteira agrícola: ao enunciar que “agro é pop”, fica a sugestão de que as formas tradicionais de lidar com a terra estariam alocadas na impopularidade, ou, pelo menos, deslocadas dos anseios e identificações populares; ao enunciar que “agro é tudo”, resta a questão de qual espaço restaria para as áreas de proteção ambiental, para as terras e formas de vida indígenas; ao enunciar que “agro é tech”, fica imbuído aí um sentido positivo à modernização, sem se resguardar qualquer palavra para as sequelas ambientais do plantio ostensivo de soja e nem para a violação dos direitos e vidas dos povos indígenas que esse modelo de produção e desenvolvimento não consegue contornar.

Há flagrante, entre o VNA e a Rede Globo, uma diferença de potências de difusão; diferença que é rastro da lógica econômica que opera a mídia. Assim, ao mesmo tempo em que o filme propicia certa visibilidade e difusão midiática da perspectiva Guarani Kaiowá na busca pela demarcação de seus territórios, a mídia se compõe de assimetrias no direito à enunciação, que, potencialmente, reinscrevem a perspectiva Kaiowá em uma posição minoritária em circulação e visibilidade, ou seja, podem desdobrar-se em invisibilizações *a posteriori* à difusão midiática do filme (ainda que não possam cercear completamente seu reaparecimento). A perspectiva daqueles mais periféricamente incluídos na possibilidade de enunciar na mídia pode ser outra vez particularizada e/ou ignorada por processos e narrativas resposta que são também midiáticos. Mensurar a difusão de cada um desses materiais heterogêneos que compõem o filme e que se sucedem a ele comentando o mesmo tema parece um esforço tão homérico quanto improfícuo, mas é possível formular algumas hipóteses a partir das particularidades de cada suporte.

O filme em geral, e um longa-metragem da extensão de *Martírio* em particular, têm um tamanho que, se analisado em termos de imediatez e de praticidade na fruição, fica imensamente aquém do poder de difusão dos grandes conglomerados midiático, do grande *buzz* que caracteriza o ritmo das redes sociais e a atuação dos *bots*⁹¹ na internet, que prioriza materiais

⁹¹ Seu aparelhamento transnacional pela extrema-direita nos anos recentes tem se tornado flagrante, vide, por exemplo, o escândalo envolvendo a Cambridge Analytica nos Estados Unidos, ou referências como Salas (2017).

mais curtos que um longa-metragem. A veloz conectividade e a profusão no número de emissores propiciadas pela internet, ao passo em que podem operar no sentido de uma democratização das vozes e escutas, também dificultam a checagem de mensagens e emissores e facilitam a entrada de *fake news* as quais, no limite, operam pela produção intencional de ruído comunicacional.

O desejo no cinema de intervenção social, de efeito no mundo histórico (não apenas, mas também) a curto prazo, é atravessado por um paradoxo, uma dificuldade constitutiva do cinema “de lidar com a urgência e a insurgência” (Cesar, 2017a, p. 108). Esse paradoxo se deve ao tempo alargado de elaboração de um filme, mesmo quando curto, que o afasta da imediatez que alcança a televisão ou a internet. Como formulou Guy Gauthier (2011, p. 123): “o tempo de concepção e de realização de um filme documentário digno desse nome faz com que todo acontecimento seja neutralizado quando chega ao público; ele [o público] pode contar, no máximo, com o impacto emocional da lembrança”. O cinema, como a fotografia, presentificam com atraso um passado que aparece como fantasma. Soma-se a essa demora do cinema em relação ao presente o tempo que se demanda para a fruição de um filme, especialmente de um longa-metragem, especialmente quando como *Martírio*, de mais de duas horas e quarenta minutos de duração. Isso o põe a dever à “objetividade” das notícias e mídias curtas, facilmente assistíveis, facilmente viralizáveis⁹². Não é em qualquer lugar nem a qualquer momento que se pode assistir com atenção a um longa-metragem, especialmente de caráter informativo. O mesmo talvez não possa se dizer das manchetes do jornalismo, dos vídeos de menos de um minuto de duração que circulam com rápido e amplo alcance nas redes sociais como *Twitter*, *Facebook*, *TikTok*, *Instagram*, dentre outras. O paradoxo de exigir do cinema esse diálogo com o presente, e mais, o poder de intervenção no presente, portanto, explica parte do que se pode entender como essa “tarefa não cinematográfica, ou, ao menos, não primeiramente cinematográfica” a que André Brasil (2016a, p. 160) se refere, tarefa na qual se lançam *Martírio* e as expectativas endereçadas pelo *documentário de intervenção social* (Brenez, 2017; Gauthier, 2011). Se esse tipo de documentário lança ao cinema um desafio, a urgência lança-lhe outro.

O cinema pode tomar tempo, voltar sobre o mesmo tema, enquanto o espetáculo é ávido e impaciente. A potência e a particularidade de um documentário nos moldes de *Martírio*, apesar de certa confecção para a operação na urgência, parece estar em sua densidade: em sua possibilidade de fazer durar as imagens, de ver em detalhe e de transitar entre tempos. Como

⁹² Diz-se que um conteúdo na internet é *viral* quando se espalha rapidamente, acessando muitas pessoas.

percebeu César Guimarães (2015, p. 45), o filme retém e preserva as imagens, “faz durar um pouco mais a matéria sensível daquilo que vemos e ouvimos” diferente do “destino que tais palavras e imagens seguem no domínio da televisão: [onde] imediatamente, darão lugar a outras notícias e se perderão, já no mesmo dia em que apareceram” (*Ibid.*). Um documentário fica, então, em um certo limiar: curto demais, íntimo demais, geral demais para se aproximar do rigor de um documento oficial ou de ciência em sentido estrito; longo demais, denso demais para a linguagem da internet e do jornalismo. Fugaz demais, talvez fantasmático demais, para levar adiante a luta por si só.

Comentou César Guimarães (*Ibid.*, pp. 45-6) no mesmo texto citado acima, sobre as imagens desse filme, que, ainda que tenham “um alto valor de denúncia”, nada garante

[...] que permaneçam na memória social nem que sejam suficientes para levar adiante as reivindicações dos povos Guarani e Kaiowá. A história brasileira se encarrega, tragicamente, de produzir outras situações que, em sua maioria, permanecerão invisíveis aos nossos olhos, e apenas uma pequena parte vai gerar depoimentos e imagens semelhantes a essas. Falamos de um campo de visibilidades em regime nascente para descrever a aparição conturbada e perturbadora dessas múltiplas imagens do mundo Guarani e Kaiowá, mas sobre ele pesam inúmeras ameaças. Como o cinema poderia, então, sondar o devir e enfrentar a catástrofe que já se instalou? Quem sabe, talvez, se ele se fizesse também sob o modo de uma escuta sensível ao vasto universo desses povos...

Como elucida César Guimarães, tanto a mídia recoloca seus temas com agilidade quanto o genocídio também se renova. Nada garante que o filme permaneça na memória social, ou sobreviva intertextualmente. Mas uma leitura aprioristicamente pessimista da luta que o documentário militante encampa é apressada: como o mesmo autor aponta, o filme pode elaborar novas maneiras de escutar esses povos e distender os momentos intensos captados pela câmera. As maneiras com que o filme escuta, mostra e permite escutar comparecem nos capítulos que se seguem aqui, voltados mais diretamente às estratégias estéticas e narrativas no interior de *Martírio*. Vale ainda reafirmar, no que toca à circulação midiática do filme como ferramenta no conflito, que os circuitos midiáticos não são processos encerrados. São ainda abertos quais os efeitos de um filme como *Martírio* no entorno das disputas e injustiças sobre as quais se debruça, disputas essas que são, em si mesmas, processos abertos; e, já que o filme, “[...] consolidado em sua forma que permanece e que se multiplica, na sociedade em midiaticização, pode continuar circulando e repercutindo em outros espaços” (Braga, 2017, pp. 53-4), não se encerra também a questão de quais gestos, experiências de mundo, agenciamentos e circuitos são e serão possibilitados a partir da obra.

5 O CONFLITO NO FILME

O tratamento dado ao conflito pelo documentário passa substancialmente pelo estabelecimento de diferenças entre indígenas e não indígenas, ou entre indígenas e políticos de carreira. A importância do contraste, no interior do filme, entre o mundo indígena e o não indígena, foi sinalizada no tópico “2.4.1 A apresentação do conflito”. Compreender o trabalho do filme na apresentação desse conflito recebe, aqui, uma abordagem mais demorada, e constitui o terceiro objetivo específico da pesquisa: “Identificar e analisar estratégias estéticas e narrativas mobilizadas no interior de *Martírio* para a abordagem do conflito sobre o qual se desenvolve e para a mobilização em favor das causas a que se dedica”. Metodologicamente o presente capítulo se constitui da análise de trechos e elementos de *Martírio*, remetendo aos nortes metodológicos salientados no tópico “1.1.2 Análise Fílmica”.

No tópico “5.1 O problema do ‘ser’” é abordada a temática da identidade e da diferença a partir de uma cena de discussão no congresso nacional. No tópico seguinte, “5.2 Política e dissenso”, apresentaram-se aspectos do conflito no filme, principalmente em cenas ambientadas no congresso nacional e recorrendo ao pensamento de Jacques Rancière para compreender como *Martírio* põe em imagens o gesto político indígena. O terceiro tópico trata da elaboração de contranarrativas no interior do filme, recorrendo a Nicole Brenez (2017) para pensar a operação desse filme no campo da contrainformação. Um quarto e último tópico trata do gesto político do filme em termos formais, com especial ênfase ao trabalho da montagem que relaciona imagens e perspectivas.

5.1 O problema do “ser”

Martírio inicia junto dos rezadores Kaiowá e Nhandeva e, ainda no seu arco introdutório antes do letreiro inicial de título do filme, vai em ritmo ascendente em direção às imagens do trabalho de máquinas agrícolas, sob o som de uma sobreposição de notícias a respeito do conflito fundiário e da sua contígua violência no Mato Grosso do Sul. Um plano, enfim, simultaneamente quebra a progressão rítmica da montagem e antecede a calmaria total que é o letreiro do filme, letreiro cuja lacunaridade de som e movimento tem a função justamente de deixar espaço à reflexão da cena que o precede. Esse plano intermediário entre o momento de agitação e de calma é uma imagem de arquivo da TV Senado, na qual assistimos e ouvimos a então senadora Kátia Abreu, então líder da bancada agropecuária (imagens 17A e 17B). Não é necessário saber seu cargo para entender que, no interior da sequência, o plano de Kátia Abreu

cumpra a função de representar a perspectiva da bancada ruralista e dos latifundiários, ou pelo menos de expressá-la em seu paroxismo. O trecho da sua fala a que ouvimos é o seguinte:

Este é um movimento manipulado, organizado, contra a produção brasileira. Nós já tivemos um dia o MST, depois nós tivemos o Código Florestal e agora a questão indígena. Nós só queremos perguntar aos brasileiros: nossos amigos brasileiros, irmãos, quando os homens e as mulheres do campo terão paz para trabalhar? É a única coisa que nós queremos, nada em troca. Não queremos medalhas pelo PIB. Não queremos subir no pódio pelo PIB. Nós só queremos paz.

Imagens 17A a 17C: Kátia Abreu e cartela de título



4min 37s

4min 55s

5min 11s

Fonte: Itaú Cultural Play

A fala e a imagem de Kátia Abreu, como representante dos fazendeiros, compõem um movimento dialético em relação às imagens e vozes dos indígenas, com as quais o filme começa. Um corte seco leva à síntese: a cartela que anuncia o título do filme (imagem 17C), a ser apreciada em silêncio.

O tema/motivo mais central do *Martírio* são dois em um: de um lado, a visibilidade e a escuta aos Guarani e Kaiowá e, de outro, o conflito pela terra com os latifundiários, conflito este elaborado dialeticamente no choque entre mundos, imagens e pensamentos. Em outras palavras, o martírio/*Martírio* é uma circunstância que emerge entre o modo de ser e o conflito. Seja de um lado ou de outro desse eixo temático, sujeitos e grupos no interior do filme vivenciam processos de identificação, desidentificação e diferenciação, através dos quais identidades e diferenças entre grupos “indígenas” e “brasileiros” – para nos atermos às categorias evocadas por Kátia Abreu – são negociadas, atualizadas e contestadas em processos político-discursivos. Cada forma de identificação opera como uma máquina de guerra para os diversos depoentes no filme. Evidentemente complexos e multifacetados, esses grupos, nomeados aqui de maneira razoavelmente binária, são construídos pelo e no documentário em vistas de certa identificabilidade cara ao seu esforço de propiciar a inteligibilidade dos discursos sobre o conflito e, dentre eles, também o discurso do próprio filme. O movimento de contraste

que delimita os grupos que constituem esse conflito, movimento que podemos observar já nos cinco minutos iniciais do longa-metragem, prossegue ao longo de todo o filme, de forma que, nos letreiros iniciais, encontram-se inicialmente apresentadas identidades, diferenças e dissenso que delas decorre. Esse dissenso passa pelo problema da partilha e do entendimento de um “comum” que é a terra, visto que não há, ou pelo menos não parece poder haver, espaço para que a perspectiva indígena e a perspectiva ruralista se realizem sobre o mesmo espaço a um só tempo.

Em um trecho já na segunda metade do filme, a importância política das formas de identificação e diferenciação fica bastante clara. A partir de imagens de arquivo da TV Senado, vê-se uma reunião da Comissão da Agricultura, Pecuária, Abastecimento e Desenvolvimento rural da Câmara dos Deputados, com a presença da então senadora e Ministra-chefe da Casa Civil Gleisi Hoffman (PT-PR) (imagem 18E), “convocada a prestar esclarecimentos” nas palavras do presidente da sessão, deputado Giacobbo (PR-PR) (imagem 18D). A sessão da qual o filme apresenta um recorte durou “seis ou sete horas” conforme Vincent Carelli (*in Brasil et al.*, 2017, p. 242) em entrevista, dado que não consta no filme. O tema é a identificação e delimitação das terras indígenas, frente a uma maioria de deputados ruralistas que, à época, demandavam a passagem da responsabilidade da Funai para o Congresso Nacional no tocante às demarcações e homologações dessas terras, sob o argumento, dentre outros, de que a maneira com que estavam se dando as demarcações gerava instabilidade jurídica aos produtores rurais. Hoffman, no microfone, lendo um papel sobre a mesa, saúda a comissão, os representantes da agricultura brasileira, o agronegócio, a agricultura familiar, a pecuária (imagem 18E). Os citados são os representados pela maioria dos deputados presentes aos microfones: quase todos homens brancos de meia idade performando e adornando uma cultura claramente não indígena (imagens 18B, 18C E 18F).

Imagens 18A a 18F: Gleisi Hoffmann na Comissão de Agricultura



1h 56min 53s



1h 56min 58s



1h 57min 1s



12h 57min 8s

1h 57min 13s (...eu quero iniciar fazendo uma saudação...)

1h 57min 26s (...mas vamos falar dos índios, objetivo dessa reunião...)

Fonte: Itaú Cultural Play

Saudados os presentes por Gleisi, apresentados os presentes pela câmera, a ministra continua: “Mas vamos falar dos índios, objetivo dessa reunião e da minha convocação”. Não se viu até então qualquer indígena nos planos de ambientação da cena, menos ainda dentre os deputados presentes, menos ainda dentre as poucas cabeças que compõem a mesa, das quais a única feminina é também a única não representante do agronegócio, justamente Gleisi Hoffman, na posição de inquirida. É quando Gleisi convida a falar dos índios que a montagem apresenta, pela primeira vez, em um zoom em direção ao fundo da sala, dentre um grupo de pessoas que assistem à sessão de pé, alguns homens indígenas enfileirados (imagens 19A e 19C) espremidos junto dos jornalistas. Gleisi prossegue a fala/leitura, já com o papel na mão e não mais olhando para os demais:

[...] De uma situação caracterizada mais por aldeamento e perseguição até 1988, começávamos naquele momento a ser uma nação que devolvia a seu povo originário o direito às terras que ocupavam. A constituição reconheceu aos índios e sua organização social, costumes, línguas, crenças e tradições e os direitos originários às terras que tradicionalmente ocupam. Entregamos à Funai, órgão [ênfase:] *protetor* dos índios a responsabilidade por fazê-lo. Isso significa que todos os direitos foram resgatados? Por certo que não. Ainda temos índios fora de terras indígenas e muitos conflitos abertos. Também não podemos negar que há grupos que usam o nome dos índios e são apegados a crenças irrealistas que levam a contestar e tentar impedir obras essenciais ao desenvolvimento do país, como é o caso da hidrelétrica de Belo Monte. [...]

Imagens 19A a 19C: Heinze e os indígenas



1h 57min 30s

1h 57min 44s

1h 57min 57s

Fonte: Itaú Cultural Play

A tônica da fala, como se percebe, diz de certo progresso social e expectativa de progresso social a partir do marco da Constituição de 1988, com a qual é afirmado certo compromisso por parte do governo. A ministra ratifica a importância da Funai, os direitos indígenas e anuncia a expectativa de garantia mais plena do alcance desses direitos. Dentre as imagens dos indígenas, vemos um plano de Luiz Carlos Heinze (PP-RS) ouvindo com expressão de contrariedade (imagem 19B). Ferrenho defensor do agronegócio e crítico do Partido dos Trabalhadores, Heinze talvez estivesse fresco na memória do público em 2016, ano de lançamento do filme, por uma fala proferida em novembro de 2013, na qual afirmava que “quilombolas, índios, gays, lésbicas, tudo que não presta” faziam parte do governo da presidente Dilma Rousseff⁹³, meses após a sessão que assistimos na cena que vem sendo comentada. A declaração circulou largamente em vídeo na internet, em um contexto no qual, penso que não é necessário demonstrar, antecedeu certa banalização das declarações públicas espúrias por parte dos altos cargos da política nacional. O rosto de Heinze em sua clara expressão de contrariedade (imagem 19B) torna-se representativo, pela operação da montagem e não apenas por isso, da comoção pelos direitos indígenas pelos setores mais conservadores do agronegócio.

Dito isso, a fala de Gleisi dá a ver a já reduzida margem de manobra do governo do Partido dos Trabalhadores no período, mencionada anteriormente (“2.2 Como ia Brasília”). Faz concessões às demandas da câmara majoritariamente conservadora e dos ruralistas presentes ao acusar “[...] grupos que usam o nome dos índios e são apegados a crenças irrealistas [...]”. Identifica-se com os ruralistas e o progresso ao lembrar que indígenas e os citados grupos vinham contestando e tentando impedir a construção da usina hidrelétrica de Belo Monte, projeto amplamente propagandeado pelo Governo Federal à época e que a ministra caracteriza como obra essencial ao desenvolvimento do país. Ela segue, encerrando sua fala com ênfase no contraditório (imagem 20A) e, assim, fomentando o debate que se segue: “Temos de reconhecer e garantir os direitos indígenas, mas quais são os limites impostos pelo tempo, pela conjuntura, pela realidade ou pela própria ação do Estado no passado?”. Enquanto pronuncia “conjuntura”, olha para a frente, em indicação (consciente ou não, pouco importa) de que a palavra designa justamente os deputados. Prossegue: “Quais as condições para implementá-los [os direitos

⁹³ Em *Martírio* mesmo, em uma cena mais ao final do longa-metragem, uma pessoa cinegrafista capta uma fala ao vivo de Heinze que vai no mesmo sentido, proferida em tom de indignação: “[...] há lá no Palácio do Planalto um ministro da presidenta Dilma chamado Gilberto Carvalho que aninha no seu gabinete índios, negros, sem-terra, gays, lésbicas. A família não existe no gabinete deste senhor. Esse é o governo da presidenta Dilma. Não espere que essa gente vá resolver o nosso problema [o problema dos proprietários rurais]”.

indígenas]? Pergunto isso porque por certo não voltaremos à situação de 1500, então qual é a situação que voltaremos e que buscamos? O conflito não interessa a ninguém.”.

Encerrada a fala, logo nas imagens subsequentes na mesma cena, a Câmara, a quem é passada a fala na sessão, a pressiona no sentido de frear as demarcações. O primeiro é o deputado Paulo César Quartiero (DEM-RR): “Esse conflito tá sendo fabricado pelo governo, pela omissão do governo, pela covardia do governo, que aceita que ONGs mandem aqui no Brasil, que usam os índios como desculpa para interferir na nossa soberania, no interesse nacional.” (imagem 20B). Na sequência, Reinaldo Azambuja (PSDB-MS) acusa a existência, no Mato Grosso do Sul, de inúmeras invasões de propriedades com apoio da Funai, “sendo trazido índios claramente com documentos do Paraguai pra invadir propriedades documentadas do estado do Mato Grosso do Sul” (imagem 20C). O deputado Abelardo Lupion (DEM-PR) pergunta “[...] qual é a ação que o Governo Federal fará para suspender esses atos criminosos da Funai, que estão causando uma insegurança jurídica terrível e estão deixando o nosso povo completamente apavorado” (imagem 20D). Enquanto fala, sua imagem ao microfone é interceptada por um plano de Gleisi, que, em um contraplano em relação ao deputado, o encara ceticamente enquanto o ouve (imagem 20E). Na sequência, o deputado Duarte Nogueira (PSDB-SP) cita o então Ministro da Justiça José Eduardo Cardoso (PT), que não estava presente, imputando-lhe a opinião de que “a Funai não deveria fazer as demarcações porque sendo a Funai parte interessada não pode decidir o mérito” (imagem 20F). O deputado Nilson Leitão (PSDB-MT), com o dedo em riste e olhar severo, diz como quem avisa: “Suspenda. Suspenda porque todos sabem, alguns não assumem do próprio governo, mas todos sabem que a Funai não é hoje um órgão de respeito e nem um órgão confiável” (imagem 20G). Luiz Carlos Heinze (PP-RS), também com o dedo em riste, transparecendo em sua manifestação o progressivo acalantar dos ânimos dos oradores na sessão (imagem 20H):

Imagens 20A a 20I: Deputados falam



1h 58min 23s

1h 58min 53s

1h 59min 14s (Reinaldo Azambuja)



1h 59min 36s

1h 59min 45s (reação de Gleisi a Lupion)

1h 59min 58s (Duarte Nogueira)



2h 44s

2h 56s

2h 1min 53s

Fonte: Itaú Cultural Play

Senhora Ministra, se nós nesta Casa e o executivo não tomarem uma providência estão aqui criando nações Yanomami, nação Guarani e tudo que é nação. Aqui chega nesta terra o rei da Noruega, que financia ONGs, que financia o próprio Cimi, o Cimi, mancomunado com a Funai e mancomunado com ONGs antropológicas e ONGs internacionais, estão avançando em cima do Brasil. Os Estados Unidos da América do Norte há poucos meses atrás mataram Saddam Hussein. O interesse era petróleo. Quem dirá que amanhã estas ONGs, este rei da Noruega, e outros tantos mais possam vir fazer a mesma coisa aqui no Brasil? E quem vai impedir? Quem vai impedir que se faça isto?

Neste ponto, é ovacionado por aplausos e gritos masculinos. Heinze finaliza: “Senhora ministra, o poder executivo não pode se dobrar à pressão de índios que ameaçaram se suicidar!”. No plano em que aparece, podemos perceber, encontra-se a linha de frente do agronegócio, justamente ocupando os assentos à frente na sessão. Gleise, no contraplano, está sozinha, quase esmagada dentro do quadro.

A fala de Heinze investe em uma construção do *nacional* contra seus *outros*: tanto os outros internos como as ONGs antropológicas e os indígenas, quanto os outros externos que são as ONGs internacionais e o rei da Noruega, este cogitado como possível agente de uma ação militar imperialista que, por interesses ocultos ou não citados, espreitaria atentar contra a soberania nacional. A fala pode lembrar a lógica de Kátia Abreu, citada algumas páginas atrás (“nossos amigos brasileiros, irmãos, quando os homens e as mulheres do campo terão paz para trabalhar?”), que liga o ser brasileiro a apoiar “os homens e as mulheres do campo” que querem “trabalhar”, enquanto os indígenas seriam outra coisa dentro do território nacional, contra os

interesses nacionais. Gleisi responde a Heinze chamando à necessidade de “serenar os ânimos. Não é com acusações que nós vamos resolver” (imagens 20I e 21A). Os deputados parecem acalmar-se, mas expressando ainda contrariedade em seus gestos e faces, como que ouvindo a um sermão com que não concordam (imagem 21B). No prosseguimento da mesma fala, Gleisi concede:

[...] Mas nós estamos dispostos sim, nos procedimentos administrativos, a dar clareza, a mudar a forma e o rito, como hoje são feitos os estudos que a Funai faz para efeitos de demarcação. Isso serve de base para que a gente possa solicitar, sim, ao Ministério da Justiça, que suspenda estudos para fins de considerar também o parecer e o laudo de outros órgãos.

Imagens 21A a 21C: Gleisi responde



2h 2min 17s



2h 2min 19s



2h 2min 45s

Fonte: Itaú Cultural Play

Ao ceder à pressão e considerar diluir o poder da Funai nas demarcações, manifestações de contrariedade acontecem no fundo da sala por parte dos indígenas. Não é possível ouvir com clareza o que dizem por não estarem na posse de microfones, mas na imagem percebe-se a mudança do foco de atenção dos presentes (imagem 21C). Giacobbo, presidente da sessão, adverte ao microfone (imagem 22A):

Eu já falei e vou voltar a falar. Se tiver manifestação por qualquer um dos lados, eu vou pedir pra tirar de dentro [da sala]. Por favor, os nossos companheiros indígenas, os agricultores, vamos manter calma. Eu não quero pedir pra ninguém sair. Não vamos polemizar nada aqui, por favor, por favor.

Imagens 22A a 22C: Discussão no canto da sala



2h 3min



2h 3min 7s



2h 3min 16s

Outro político não identificado pela imagem, de maneira mais ou menos sobreposta ao presidente da sessão, fala: “Presidente [da sessão], nossos produtores estão tendo todo o respeito. É bom que a ministra testemunhe isso.”. O deputado aparece então na imagem, ao microfone (imagem 22C), e após o aviso aos indígenas e a ordem para que de fato se retirassem (a ordem é suprimida na montagem por uma elipse, mas entende-se que aconteceu pelo curso da cena), o deputado dirige-se aos manifestantes, que iam sendo retirados da sala: “Acabaram de receber a instrução [para saírem da sala]”, como que reafirmando a ordem. Outro deputado, que não vemos na imagem, fala sobrepostamente: “Né? Quer dizer que nós não somos brasileiros? É bem assim que nós estamos sendo tratados, senhor presidente.”. O primeiro segue falando ao microfone, desta vez dirigindo-se à mesa e aos demais deputados: “[...] Isso é uma vergonha para a democracia brasileira: Falsos índios vim se fazer de santo. Vai dizer que eu não sou brasileiro! Olha a agressão gratuita! Olha a agressão gratuita que tão fazendo! Esse é o tipo de... esse é o tipo de...”. Giacobbo, presidente da sessão, fala por cima dos outros dois: “Eles já estão saindo. Quem quer gritar vai gritar lá fora.”, e logo emudece os microfones dos outros dois, de forma que não conseguimos acompanhar o fim de suas falas: “Chega”, assenta Giacobbo. Os indígenas vão se retirando (imagem 22C), embora que respondendo aos deputados com quem estavam discutindo. Não se ouve com clareza o conteúdo das falas, embora a discussão se dê no campo da *identidade*. Os deputados que com eles discutiam param de falar e viram-lhes as costas, aguardando que os indígenas saiam. Giacobbo prossegue, repetindo: “Quem quiser gritar pode gritar lá fora. Aqui dentro não.”. Após um corte que faz uma elipse no reequilíbrio dos ânimos na sala, Giacobbo passa a palavra para o deputado Ivan Valente (PSOL-SP).

O que interessa aqui não é tão exatamente, ou não apenas, a discussão que orbita no entorno de Gleisi Hoffman, mas essa discussão menor que, por um momento, perturba a discussão oficial: essa discussão entre os “falsos brasileiros” e os “falsos índios”, fruto da reivindicação dos sem voz, que se dá à princípio na margem da câmara, mas que assume afinal perturbadora importância, ainda que momentânea. Ela expressa o movimento descrito por Jacques Rancière entre *política* e *polícia*: respectivamente, a emergência dos não contados exigindo uma recontagem, e uma força normalizadora que coage à legitimação da contagem oficial. A interpelação que é o aparecimento dos não contados, sua irrupção na cena, constituem a *política*, ao passo em que o não reconhecimento de sua resposta como um ato de fala constitui-se como *polícia*. Conforme César Guimarães e Victor Guimarães (Guimarães; Guimarães,

2011, p. 81): “Para Rancière, a própria organização da vida social passa por uma distribuição dos corpos segundo suas ocupações e por uma validação daqueles que têm direito à fala e à visibilidade”. Nas palavras de Rancière, a política acontece a partir de um pressuposto “que por definição não tem cabimento ali: a de uma parcela dos sem-parcela” (Rancière, 1996, p. 42). Ela não é, portanto, uma “atividade que inclui processos de agregação, consentimento, organização dos poderes e sistemas de legitimação” (Guimarães; Guimarães, 2011, p. 81), nem o exercício do poder ou a luta pelo poder, mas constitui-se como *dissenso*, o que coloca o seu entendimento muito usualmente em franca oposição à noção de política com a qual opera o senso comum.

Antes de navegarmos propriamente o *dissenso* e a *política* em Rancière – temas do tópico seguinte –, cabe nos determos na relação entre *identidade* e *diferença* e perguntar, a partir da querela entre “falsos brasileiros” e “falsos índios”, o que é, afinal, ser índio ou ser brasileiro? A questão da *identidade* se coloca na busca sempre política e provisória da “verdade” perante o Estado, o outro e a Opinião Pública, quer seja a partir da “narrativização do eu” (Hall, 2000, p. 109), quer seja da narrativização desse outro. Mesmo que o sentido clássico de *identidade* presuma certa fixidez, ou seja, se refira a um “mesmo estado”, as identidades de grupos, no caso os “indígenas” e o “brasileiros”, dependem, como ensinou o estruturalismo, da diferença com seu fora; e, como enfatizou o pós-estruturalismo⁹⁴, de certo esforço ativo de fixação frente a um contínuo processo de desestabilização que acontece antes do filme, no filme, durante e depois dele. Identidade e diferença são produtos das práticas e também da linguagem, “maleáveis e marcadas pela indeterminação e instabilidade por causa do próprio caráter vacilante da linguagem”, na síntese de Tomaz Tadeu da Silva (2000, p. 81). Se pensarmos com(o) Derrida (1996, p. 43), as afirmações de si e de pertencimento nos processos comunicacionais, ao passo em que fixam provisoriamente identidades, as perturbam: “uma identidade nunca é dada, recebida ou alcançada”, mas existe apenas no “processo interminável, indefinidamente fantasmático, da identificação”. Assim, *ser* não está dado de antemão, mas fundamenta-se no conflito, como produto de gestos ativos de identificação e diferenciação. “Ser brasileiro”, no que se apreende do discurso do deputado Heinze, é defender a soberania nacional

⁹⁴ O Estruturalismo decorre dos cursos de Linguística Geral ministrados por Ferdinand de Saussure na Universidade de Genebra entre 1906 e 1911, sistematizados em livro e publicados postumamente em 1916 pelos seus alunos. O estruturalismo viveu seu ápice nas décadas de 1950 e 1960, estudando as estruturas subjacentes nas práticas, linguagem e produtos culturais. O pós-estruturalismo, associado ao pensamento de Michel Foucault, Gilles Deleuze e Jacques Derrida, foi um movimento intelectual decorrente que buscou desnaturalizar – “desconstruir”, para usar o termo de Derrida – premissas estruturalistas como os desejos de cientificidade, sistematicidade, estabilidade e totalidade, voltando-se, assim, ao “deslizamento e à indeterminação” (Stam, 2013, p. 202). Em ambos recorre a ênfase na linguagem e na diferença.

que representa do interesse coletivo, contra todos os seus *outros*: as ONGs, os indígenas, o rei da Noruega, ou mesmo a Funai, com a aporia de que se trata de um órgão estatal.

O que aqui pretendo transcorrer não é a busca por destranstornar qualquer tentativa sumária de resposta a quem são os “indígenas” ou os “brasileiros”, mas de compreender como e quando essas formas de identificação – posições de sujeito, posições políticas – importam e aparecem, e como elas encaminham o processo político na narrativa fílmica. Identidades, como produtos discursivos, são esforços – demasiado humanos porque políticos – de produção de sentido no mundo, sem as quais os povos originários estariam – ainda mais – à deriva e à mercê do assimilacionismo. A total desidentificação seria, na luta indígena, a vitória do integracionismo, o fim do direito de “ser” e, a reboque, a transformação desses grupos em trabalhadores pauperizados sem direito a seus territórios de ocupação tradicional. Identidades são, portanto, recursos à insuportabilidade de habitar um mundo de pura diferença; ou, para recorrer a uma corrente formulação de Ailton Krenak, para quedas contra a queda livre da gravidade.

A identidade em Avtar Brah (2006) – em seu belo texto *Diferença, diversidade e diferenciação* (*Ibid.*) – é uma construção a partir das outras formas de se experimentar a diferença: as *relações sociais*, a *experiência* e a *subjetividade*. Em seu percurso explicativo, Brah dá a ver que as identidades são agenciamentos, práticas performativas de construção de lugares de poder. A mobilização de uma identidade não se trata somente de uma forma de referir a um mundo interior e exterior, mas de interpretar, construir e narrar diferenças. Por outro lado, as identidades, sejam elas coletivas ou individuais, são, sempre de alguma forma, polifônicas, incoerentes e descontínuas, permeadas por diferenças que atuam dentro e fora dos sujeitos de forma complexa, as quais os enunciatários buscam estabilizar, apagando certos devires e fraturas internas em cada grupo ou mesmo no “eu”. As afirmações identitárias também obliteram eventualmente outras diferenças – entre homens e mulheres, jovens e idosos etc. –, de forma que uma identidade coletiva não necessariamente espelha a “especificidade da experiência de vida de uma pessoa esboçada nas minúcias diárias de relações sociais” (*Ibid.*, p. 372)⁹⁵, mas justamente agrupa diferentes especificidades: os “brasileiros”, os “homens e mulheres do campo”, os “indígenas”, por exemplo, todas contém, nos discursos até então evocados a partir da cena de *Martírio*, multiplicidades de sujeitos.

⁹⁵ Ou, como dito por André Araújo (2020, p. 52): “A elaboração do esquema regrado da representação toma aquilo que é diverso e o submete sob o seu princípio identitário, subordinando o múltiplo às exigências do conceito elaborado pela consciência do sujeito”.

É por esse caráter político e deslizando das identificações que o “ser” ou “não ser” se constitui em um dos empasses recorrentes do filme. A acusação indígena de os políticos serem “falsos brasileiros”, na particularidade da discussão em curso, parte da reivindicação de uma ancestralidade que os separa a si mesmos dos políticos e dos não indígenas de maneira geral, falsos porque chegaram depois. Essa diferença convocada pelos indígenas tem o efeito, dentre outros, de deflagrar que na perspectiva temporalmente alargada destes povos tradicionais a construção do pertencimento à comunidade imaginada do Brasil é um mero capítulo da longa trajetória de habitação da região. *Comunidade imaginada* (ANDERSON, 1991), o Brasil, que, da perspectiva indígena, leva mais intensamente em conta os migrantes do que eles mesmos, transformados pela nação em minoria política e numérica: de maneira que os “indígenas”, no latim “nato do lugar”, são o *outro* da nação, não os que a elaboraram.

A identidade, se compreendida como uma construção sócio-discursiva, ampara-se no modo com que se apresenta a informação: como bem parecem saber os Kaiowá, o feitiço opera pela palavra, principalmente pela palavra repetida e retomada. E, como o VNA demonstra saber, também pela imagem; imagem que já nos primeiros momentos da cena comentada, separa quem é quem. A imagem e a palavra são recursos através dos quais o filme identifica, caracteriza, e através dos quais os próprios sujeitos no filme expressam e experimentam formas de identificação. As operações pela palavra também são sabiamente e ostensivamente mobilizadas pelos políticos em seus ofícios. Na sequência da mesma cena na Comissão de Agricultura, o deputado Vilson Covatti (PP-RS), no discurso mais inflamado dentre todos os deputados (imagens 23A a 23C), demanda a: “[...] suspensão de todas demarcações, invasão dos índios do Paraguai e [d]os profissionais da invasão”. Com “índios do Paraguai”, brinca com o duplo sentido que a palavra “paraguaio” pode ter: em parte por serem “índios” cuja compreensão de pertencimento à terra não segue as fronteiras nacionais e que, portanto, transitam entre Brasil e Paraguai; mas também sugerindo que se tratem de falsos índios, índios falsificados, sentido naturalizado para a palavra “paraguaio” no Brasil.

Imagens 23A a 23C: Vilson Covatti fala



2h 6min 32s

2h 7min 4s

2h 7min 26s

“Ser” índio é, também, mais do que apenas uma questão genética. Em termos legais, segundo a Convenção 169 assinada pelo Brasil em 1989, a autodeclaração é o principal critério para considerar indígenas como indígenas, grosso modo, sobrepondo-se como critério à experiência vivida. As coisas evidentemente não são tão simples na prática. Interpretações por parte da Funai variam no tempo e no espaço, e outras que se dão em terreno jurídico variam a depender do caso concreto. É sobretudo através da experiência e da discursividade que indígenas se afirmam como tais, e assim marcam uma diferença com os demais “brasileiros”: pela palavra, mas não apenas. “Ser” indígena se trata de praticar e dar sentido a uma certa forma de vida em um agenciamento em direção à resistência a processos de captura; captura que ameaça transformá-los em massas descaracterizadas, pauperizadas, sem história. É em parte por um truque discursivo, como vemos no documentário, que o Estado brasileiro – seja através das políticas integracionistas do Serviço de Proteção aos Índios durante a ditadura civil-militar, seja nas palavras dos políticos ruralistas do presente – interessa-se em “civilizar” os índios em seus costumes e língua, apagando diferenças e criando uma identidade totalizante – os “brasileiros” – abstendo-se, a partir deste apagamento, de reconhecer e demarcar terras indígenas. Como explicou Darcy Ribeiro em cena pregressa no filme (imagens 41B e 24C), “[...] decretar que a tribo tal, que o grupo tal, já não é de índios” leva a “decretar simultaneamente que as terras que eram deles já não são mais deles porque seriam da tribo, e não havendo tribo, não são deles”.

Imagens 24A a 24C: Arquivo da XXX SBPC, 1978, com Darcy Ribeiro



1h 28min 6s

1h 28min 19s

1h 28min 25s

Fonte: Itaú Cultural Play

As palavras de Darcy Ribeiro, retomadas em imagens de arquivo da XXX Reunião Anual da Sociedade Brasileira para o Progresso da Ciência - SBPC, em São Paulo, julho de 1978, comentam outra imagem de arquivo que as precedem na montagem do filme (imagem 24A): de um depoimento de Dom Tomás Balduino, fundador do Cimi. Tratam-se, ambos os

comentários, de críticas ao projeto de assimilação engendrado pelo SPI e pela ditadura civil-militar, cujo objetivo era a progressiva diluição dos indígenas na sociedade brasileira através do afastamento dos mesmos de sua cultura originária. De uma perspectiva comunicacional, a essência dos grupos sociais é, antes do que um dado bruto da realidade, algo a ser negociado com o passado, o presente e o futuro. “Ser” indígena, como prática, passa, em alguma medida, pela reconstrução da ancestralidade no presente. Para explicar a complexidade da temporalidade envolta no processo de auto-identificação, Stuart Hall, em seu artigo *Quem precisa de identidade?* (2000, p. 109), joga com um trocadilho na língua inglesa entre as palavras *roots* (raízes) e *routes* (rotas), expandindo o processo de identificação para além do presente, em direção às memórias e aos desejos. Ou, como escreveu outrora Eduardo Viveiros de Castro (2011b, p. 265):

[...] índio não é um conceito que remete apenas, ou mesmo principalmente, ao passado - é-se índio porque se foi índio -, mas também um conceito que remete ao futuro - é possível voltar a ser índio, é possível tornar-se índio. A indianidade é um projeto de futuro, não uma memória do passado.

Pensando a partir da proposição de Viveiros de Castro, “ser” indígena, por se tratar de uma experiência de presente em vistas a um projeto de futuro, não está também dado para todos que têm sangue indígena – a maioria dos brasileiros, se poderia dizer –, mas sim de uma “posição-de-sujeito”, nos termos Stuart Hall (2000, p. 112). Como no neografismo *differánce* cunhado pelo filósofo franco-argelino Jacques Derrida, “diferir” imbrica-se a “deferir”, ou seja, a uma temporização que não se limita ao visível, ao prontamente enunciado ou interpretado (Spivak, 2010 [1985]; Mendonça; Linhares; Barros, 2016; Derrida, 1996). Esse “projeto de futuro” (Viveiros de Castro, 2011b, p. 265) não se resume a uma autodeclaração ou ao volitivo, mas é também construído por fora, pelo outro com quem é preciso negociar diferenças e com quem se estabelece algum processo de (não)reconhecimento.

Como vemos no filme e fora dele, indagar se os “índios” seriam mesmo “índios” por usarem roupas, andarem de carro e fazerem vídeos – como se pode compreender da definição de Wilson Covatti na cena citada, acerca dos “índios do Paraguai” – constituem estratégias de pôr à prova uma suposta “essência” do passado a ser presentificada, seja ela genética ou cultural. O engano da expectativa de pureza como critério para a declaração do outro como indígena encontra-se, sobretudo, em querer os tais “índios” anacrônicos, na forma com que viviam há mais de 500 anos atrás; desconsiderando que as nossas formas de vida não indígenas também foram altamente marcadas pelo contato com os povos originários da América, e com diversos outros povos. A afirmação e prática de um *modo de ser* indígena está menos calcada

em um essencialismo (Woodward, 2000) do que em um *reclaiming* (Stengers, 2017) ou, para dizer nos termos guarani, em uma “retomada”. *Reclaiming*, para Isabelle Stengers (*Ibid.*, p. 8) “significa reativar aquilo de que fomos separados, mas não no sentido de que possamos simplesmente reavê-lo”. Não significa simplesmente retomar o que foi confiscado, mas aprender a habitar o que foi destruído. Conforme Dominique Gallois e Vincent Carelli (Gallois; Carelli, 1995, p. 62), “a antropologia dos movimentos étnicos evidenciou que a forma mais eficiente de fortalecer a autonomia de um grupo é permitir que se reconheça, demarcando-se dos outros, nessa identidade coletiva” que vem sendo retomada por um “movimento de reafirmação étnica” (*Ibid.*, p. 61) que estaria em curso entre os povos indígenas, correlato à própria ação política que assistimos na Comissão de Agricultura pelas imagens da TV Senado. O tópico seguinte foca, a partir dessa compreensão da importância política das formas de identificação e da elaboração das diferenças, no dissenso que se presentifica no filme a partir delas.

5.2 Política e dissenso

Na cena anteriormente descrita, da presença de Gleisi Hoffman na Comissão da Agricultura, Pecuária, Abastecimento e Desenvolvimento Rural da Câmara, a única fala em defesa dos indígenas dentre os deputados presentes apresentada pela montagem é de Ivan Valente (PSOL-SP), que fala logo após os indígenas terem sido expulsos da sala. Ivan critica o fato de nenhum indígena ter sido convidado a compor a mesa naquele dia (imagens 25A e 25B): “simbolicamente eu diria que nós devíamos ter colocado na mesa um cacique indígena, porque nós colocamos os caciques do agronegócio”. A fala tem o (contra-)peso da expulsão dos manifestantes indígenas da sala e do teor de todas as falas anteriores dos outros deputados. Os “caciques do agronegócio”, ou seja, a representação política do agronegócio, como se pôde notar no tópico anterior, se propõe pela palavra como representante dos “brasileiros”, que são, afinal, os quais a quem pertence aquela Câmara. Traduzindo para os conceitos de Jacques Rancière, a demanda de Ivan Valente pela participação indígena dentre as deliberações e indagações em curso na sessão vai no sentido da busca por presentificar um rearranjo na partilha do sensível – do visível, do audível, do sistema de evidências sensíveis que revela a existência de um comum partilhado e, ao mesmo tempo, revela os seus recortes ou partes exclusivas nele – e, no limite, uma cena *política* de *dissenso*. O oposto da *política*, conforme Rancière, a *polícia*, presentifica-se em cena de diversas maneiras para além do policiamento dos corpos a comporem o fórum, como é denunciado por Ivan Valente. A *polícia*, em Rancière, se trata de

uma força reativa que age no sentido de manter as coisas nos seus devidos lugares, de garantir a contagem oficial de corpos, espaços, visibilidades, recursos e poder; aparece na intenção de frear o processo de demarcação e homologação das terras indígenas por parte da maioria ruralista, intenção que é o próprio sentido da sessão; no silenciamento dos indígenas presentes no fundo da sala, expulsos ao se manifestarem; no gesto de Luiz Carlos Heinze, enquanto falava Ivan Valente, de ignorar o locutor e, em seguida ainda durante a fala, levantar-se em retirada sem antes deixar de comparecer à mesa onde está o presidente de sessão Giacobbo (imagem 25C), o qual cumprimenta e com quem troca algumas palavras, em sutil reafirmação de aliança e em um convite à dispersão da atenção no que dissesse Ivan Valente.

Imagens 25A a 25C: Ivan Valente fala



2h 3min 54s

2h 4min 4s

2h 5min 5s

Fonte: Itaú Cultural Play

O *dissenso* é explicado por Rancière no livro *O desentendimento* (1996), a partir de uma cena ambientada na Roma antiga, a qual estabelece um claro paralelo com a então descrita. Rancière indaga se, naquele ambiente onde se praticava a pretensa democracia, poderia existir “um palco comum onde plebeus e patrícios pudessem debater sobre alguma coisa” (*Ibid.*, p. 36). Os patrícios mais intransigentes, versados na arte retórica como os seus pares, defendiam que “não há por que falar com os plebeus, pela simples razão de que estes não falam” (*Ibid.*, p. 37). A experiência dos plebeus seria inválida e das suas bocas não sairia nada a ser levado em conta, senão meros ruídos. O gesto de *dissenso* se passa, então, em momentos significativos nos quais há “uma organização do sensível na qual não há realidade oculta sob as aparências” (Rancière, 2012, p. 48), ou seja, momentos em que, através da entrada em cena de atores não contados, se dissolvem os lugares aparentes das coisas, as identidades das coisas, colocando em suspenso a cena como até então constituída e deflagrando sua artificialidade: cenas como a fala dos plebeus. A imagem e a voz dos sem parte, em sua emergência *política* apesar do espetáculo da democracia, instaura uma cena de *dissenso*. Isso tudo é, porém, o que não acontece em cena, ou, dito de maneira precisa, que muito vagamente acontece, que lampeja como um vaga-lume

nas breves e logo escanteadas manifestações dos indígenas e de Ivan Valente. Os indígenas, diretamente implicados pela discussão em curso, mas “sem parte” na mesa, fazem-se ouvir, embora logo policiados, embora logo a cena retome a sua “normalidade”.

Em *Martírio*, uma outra cena, que aparece na montagem, em verdade, antes da manifestação dos indígenas durante a presença de Gleisi Hofman na Comissão de Agricultura, se aproxima mais justamente, talvez, de uma cena de dissenso. Trata-se de uma cena montada a partir de uma série de imagens captadas em estilo direto, de manifestações indígenas em Brasília em abril de 2013 (imagens 26A a 26I), nas quais se reuniram 73 diferentes etnias além de apoiadores não indígenas. O cinegrafista indígena autor dessas imagens captou em determinado momento uma barreira policial que se interpõe ao grupo de manifestantes e os dispersa com spray de pimenta, materializando de maneira muito literal o binômio política/polícia de Rancière. Esse poder de polícia, expresso aqui literalmente na força policial, e a política que são as manifestações de rua que contra ela se interpõem, aparecem na locução de Vincent Carelli durante as imagens abaixo: o diretor-locutor explica que

[...] o Brasil comemora os 25 anos de sua Constituinte com uma onda de emendas constitucionais que pretendem aniquilar as conquistas sociais alcançadas em 1988. Grupos indígenas dados como extintos passam a reclamar seu reconhecimento étnico e seus direitos territoriais. Retomadas de terras perdidas pipocam em diversas reuniões e o movimento indígena não cessa de crescer nos contínuos embates com a política indigenista do governo.

Imagens 26A a 26I: Manifestantes indígenas em Brasília



1h 46min



1h 46min 8s



1h 46min 29s



1h 46min 36s



1h 46min 40s



1h 46min 45s

Fonte: Itaú Cultural Play



1h 46min 51s

1h 46min 59s

1h 47min 4s

Fonte: Itaú Cultural Play

Um corte na montagem – após os indígenas serem dispersos com cassetetes, escudos e spray de pimenta – leva de volta ao mesmo plano de um discurso da senadora Kátia Abreu (PSD/TO) que aparece no começo do filme, agora em outro trecho da sua fala (imagens 27A a 27C):

É o Brasil inteiro e nós vamos publicar a pesquisa nos próximos dias! O que é que o brasileiro das grandes cidades pensa das invasões de terra pelo MST, das invasões de terra pelos índios, provocando violência e morte. São dezenas de fazendas sem reintegração de posse, invadidas por índios dentro de suas casas, usurpando dos direitos das pessoas. Não são só os produtores de Mato Grosso do Sul, do sul da Bahia, de Santa Catarina, Paraná e Rio Grande do Sul que já perderam a paciência e não aguentam mais tanta violência e truculência.

Imagens 27A a 27I: Kátia Abreu fala e manifestantes entram na esplanada



1h 47min 12s

1h 47min 16s

1h 57min 37s



1h 47min 45s

1h 47min 53s

1h 48min



1h 48min 5s

1h 48min 8s

1h 48min 12s

Fonte: Itaú Cultural Play

A inserção de Kátia Abreu acusando a violência e truculência das ações indígenas opera no sentido de uma *montagem dialética* (Eisenstein, 2002) em relação ao plano anterior, nos qual os indígenas desarmados são dispersados por policiais (imagens 26H e 26I), e com as imagens seguintes (27D a 27F), quando a montagem leva de volta às manifestações contra a PEC 215. Na tela, a massa de manifestantes, agora já na esplanada, entoam em coro ao som de diversos *mbaraka*: “queremos Dilma!” (imagem 27E). O coro não é de apoio, mas uma exigência da presença da então Presidente da República. Ela não aparece. O grito torna-se, então: “Assassina! Assassina!” (imagem 27F e 27G), acusando a conivência do governo petista com os interesses etnocidas da bancada ruralista; deflagrando que se trata, afinal, de um protesto contra o estado brasileiro. O diretor nos ambienta no curso dos acontecimentos através da locução sobreposta às imagens do ato, explicando que “sem encontrar interlocução no governo [acerca da PEC 215], os índios resolvem se fazer escutar”. Simultaneamente a essa última frase, os manifestantes adentram o congresso, entoando cânticos ao ritmo dos *mbaraka* (imagens 27H, 27I e 28A) e, logo – vemos agora a partir de imagens de arquivo da TV Senado e não mais em imagens em estilo direto – irrompem no plenário onde ocorre a discussão (imagens 28B a 28I), cena até então inédita no congresso nacional. Seus corpos diferem substancialmente dos corpos dos homens brancos de meia idade que compõem a maioria da câmara; os trajes típicos indígenas, os *mbaraka*, lanças e demais itens diferem do inventário dos políticos em seus paletós.

Imagens 28A a 28I: Manifestantes adentram a sessão



1h 48min 19s

1h 48min 29s

1h 48min 49s



1h 48min 51s

1h 48min 54s

1h 48min 56s



1h 49min 12s

1h 49min 24s

1h 49min 31s

Fonte: Itaú Cultural Play

Essa pluralidade de sujeitos, de dezenas de etnias diferentes, instaura, nesse momento, um *dissenso*. É nesse gesto de fazer-se ouvir, de redesenhar o comum, de provocar uma ruptura na unidade do que é dado, que, em Rancière, se pode encontrar a *política*. O presidente da sessão, contrariado, anuncia no microfone a suspensão da mesma. Logo a seguir, ainda em reação à presença dos manifestantes, um político ao qual não vemos o rosto entoa ao microfone: “Eu disse! Olha aê! Se essa moda pega, seu presidente! Se essa moda pega! Não respeitam mais nada, olha aí, ó! Tá uma violência! É por isso que eu tô dizendo: que as coisas estão ficando da maneira que estão!”. Com essas palavras, contrapõe-se àquilo que entende como desordem, mas que o grupo indígena, “a quem as decisões da Câmara costumam atingir a uma distância segura” (Brasil, 2016a, p. 157)⁹⁶, parece propor como um reordenamento.

Ao mesmo tempo em que as identidades são importantes para a luta política, a luta política trata-se da desconstrução das relações de poder e das identidades por elas reificadas. O gesto de dissenso apreciado na ocupação da Câmara comporta a desidentificação dos manifestantes indígenas com o “lugar” que deveriam ocupar (fora da sala onde ocorre a discussão oficial), ao passo em que os identifica afirmativamente como indígenas (com seus trajes, cânticos e *mbarakas*), ou seja, respectivamente os inclui em um rearranjo provisório do comum e conserva a diferença com os políticos de carreira. Há aí um gesto ativo de

⁹⁶ Uma relação entre essa cena, *O Desentendimento* (Rancière, 1996) e o conceito de *dissenso* já foi feita por (Brasil, 2016a).

identificação com o “ser” indígena, mas como indígenas que exigem sua parte. Se Stuart Hall (2000), em seu trabalho analítico, foca no agenciamento de identidades para a luta política, Rancière (1996; 2005) dá ênfase aos momentos de dissenso na política, que colocam as identidades como naturalizadas em suspenso. O agenciamento dessas duas perspectivas analíticas de forma não oposicionista se dá ao entendermos a luta política como um “trânsito” entre identificação e desidentificação, visto que, em ambos os autores, tratamos de identidades deslizantes, que se desfazem e refazem em processos políticos; o que não entra em contradição com o que Vincent Carelli enuncia na locução como a reclamação do reconhecimento étnico por parte dos indígenas, mas justamente a explica.

Dito tudo isso, ainda que essa cena expresse um gesto político, não efetiva o que Rancière compreende como *política*, dado que a suspensão da sessão por parte do presidente, assim que os indígenas adentram o espaço, demarca justamente a supressão da *política* pela *polícia*⁹⁷. A entrada dos indígenas suspende muito momentaneamente a ordem do sensível, como um lampejo, mas não provoca grandes efeitos nos rumos da PEC 215. O filme, as diversas câmeras presentes no ato, como se vê nas imagens do filme, dão sobrevida ao acontecimento da entrada indígena na sessão. *Martírio*, em sua circulação, a projeta e reverbera o ato e, em sua montagem e narração, o explica e rearticula. Dessa forma, o episódio do ato *político* sobrevive como um (outro) ato político *pelo* e *no* filme.

Um outro excerto no filme representa talvez melhor um ato *político* de *dissenso* com um acabamento mais do que estético e simbólico. Se trata de uma fala de Ailton Krenak na assembleia constituinte em 1988, também incorporada no documentário através de imagens de arquivo. Ela é precedida na montagem pela seguinte explicação de Vincent Carelli na locução (imagens 29A a 29F): “Em 1988, após a ditadura, a questão do índio aculturado volta a ser motivo de embate político na assembleia constituinte. No anteprojeto, o artigo 271 propunha que os direitos indígenas não se aplicassem àqueles índios com elevado estado de aculturação.”.

Imagens 29A a 29F: Indígenas na Constituinte

⁹⁷ A mesma cena aparece no documentário *Índio cidadão?* (2014, Rodrigo Siqueira), que a apresenta de forma mais alargada: lá podemos saber que após a suspensão da sessão o presidente convida as lideranças indígenas para, em dez minutos, deixarem a sala, para ela ser reiniciada. Ouve-se também sua fala de defesa da política institucional, acusando a “invasão” de “constrangedora”, e caracterizando a câmara como o espaço mais democrático possível no Brasil.



1h 30min 25s



1h 30min 28s



1h 30min 30s



1h 30min 33s



1h 30min 37s



1h 30min 47s

Fonte: Itaú Cultural Play

No plano seguinte, Ailton Krenak se manifesta durante a Constituinte, pintando o rosto de jenipapo enquanto ao microfone, diante de uma sala em silêncio, que parece prestar plena atenção (imagens 30A a 30I):

Eu espero não agredir com a minha manifestação o protocolo desta casa, mas eu acredito que os senhores não poderão ficar omissos, os senhores não terão como ficar alheios, a mais essa agressão movida pelo poder econômico, pela ganância, pela ignorância do que significa ser um povo indígena. O povo indígena tem um jeito de pensar, tem um jeito de viver, tem condições fundamentais para a sua existência e para a manifestação da sua tradição, da sua vida, da sua cultura, que não colocam em risco e nunca colocaram, a existência sequer dos animais que vivem ao redor das áreas indígenas, e quanto mais de outros seres humanos. E hoje nós somos o alvo de uma agressão que pretende atingir na essência a nossa fé, a nossa confiança de que ainda existe dignidade, de que ainda é possível construir uma sociedade que sabe respeitar os mais fracos, que sabe respeitar aqueles que não têm o dinheiro para manter uma campanha incessante de difamação, que sabe respeitar um povo que sempre viveu à revelia de todas as riquezas. Um povo que habita casas cobertas de palha, que dorme em esteiras de chão, não deve ser identificado de jeito nenhum como um povo que é um inimigo dos interesses do Brasil, inimigo dos interesses da nação, e que coloca em risco qualquer desenvolvimento. O povo indígena tem regado com sangue cada hectare dos oito milhões de quilômetros quadrados do Brasil. Os senhores são testemunhas disso.

Imagens 30A a 30I: Ailton Krenak se pinta de jenipapo



1h 30min 48s

1h 30min 56s

1h 31min 4s



1h 31min 32s

1h 31min 42s

1h 31min 58s



1h 32min 9s

1h 32min 22s

1h 32min 33s

Fonte: Itaú Cultural Play

O filme preserva, sobre a fala de Krenak, o silêncio da sala. Após o plano, Vincent Carelli explica na narração que a mobilização dos índios e de seus aliados foi vitoriosa na derrubada do artigo que excluía os povos tradicionais ditos aculturados dos seus devidos direitos, e que o Brasil se reconheceu finalmente como estado pluriétnico. A cena de Krenak se aproxima de um desarranjo sensível e de uma suspensão da contagem das partes, em comparação com a cena na qual os manifestantes indígenas irrompem no congresso. Afinal, ela propicia a escuta da sala e uma certa forma de efetividade na política representativa, que é a questão indígena passar a valer na constituição naquele contexto – diferente da outra cena citada, cujo efeito é a suspensão (por 10 minutos) da sessão da câmara, mas não dos projetos correntes contra os quais se protestava.

As cenas políticas de dissenso no filme, evidentemente, não se limitam às que se dão no espaço da política institucional a qual, como percebemos, por vezes perfaz mais precisamente o que Rancière descreve como *polícia*. É o caso, por exemplo, de quando Vincent Carelli, Tunico Benites e uma terceira pessoa na operação da câmera a quem não pude identificar –

provavelmente Ernesto de Carvalho – dirigem-se (imagem 31A) ao encontro de Bonifácio (imagens 31B a 31F), um indígena que ocupa uma área de plantação de um fazendeiro. Bonifácio planta pés de bananeira e de mandioca dentre a soja, em gesto que Vincent Carelli descreve na narração como de “resistência”, mas que, se pensando nos citados conceitos de Rancière, se tratariam de gestos *políticos* justamente pela emergência de atores não contados: são esses atores Bonifácio e os próprios pés de mandioca e banana, que perturbam certa ordem, que refazem a conta da partilha de certo *comum* que é a terra. Bonifácio aponta, para o olho da câmera, as ramas que plantou entre as linhas da horta da fazenda (imagem 31E). Apesar de tudo, não há, ou pelo menos não parece poder haver, espaço para que a perspectiva indígena e a perspectiva dos fazendeiros se realizem simultaneamente. Espaço para que o mundo indígena, que envolve a floresta, a mandioca, a banana, coexistam ao veneno que pulveriza a fazenda e que é despejado sobre as plantas dos indígenas e sobre sua comunidade, como denuncia e rememora Bonifácio. As diferentes perspectivas sobre as maneiras com que a terra deve ser ocupada e tratada fundamentam justamente a natureza do conflito experimentado pelos grupos.

Imagens 31A a 31F: A plantação de Bonifácio



1h 15min 19s



1h 15min 25s

1h 15min 39s



1h 15min 49s



1h 16min 9s



1h 16min 24s

Fonte: Itaú Cultural Play

Assim, em Rancière, a luta *política* na arte passaria pela produção de novas formas sensíveis e de novos regimes de visibilidade, eventualmente como um processo de dar visibilidade aos invisíveis, uma parte aos sem parte, o que se aproxima da busca engendrada em *Martírio*. Essa leitura sobre *política* serve como norte teórico também, como demonstrado,

para pensar as manifestações indígenas dentre os aparelhos da política representativa. No caso da luta indígena e de *Martírio* em particular, há uma busca pela afirmação de uma identidade associada a uma ancestralidade, que luta contra a sua dissolução e contra o assimilacionismo, mas que também luta contra posições socialmente estabilizadas. O filme propõe a desidentificação com o olhar hegemônico sobre os indígenas, ao passo em que não redundando em uma desidentificação com a categoria *indígena*, mas de uma reconstrução dos discursos e imagens atrelados a ela. Como, então, constituem-se as contranarrativas que produzem desidentificação com o olhar hegemônico, é o tema do tópico seguinte.

5.3 O caso de Itay: o filme como contranarrativa

Construir contranarrativas é uma das maneiras de operação do cinema militante conforme Nicole Brenez (2017). Se a curto-prazo o cinema militante pode se engajar em uma luta operando uma prática de *intervenção*, as *contranarrativas* operam em uma temporalidade intermediária. Elas constituem em evidenciar as fragilidades dos discursos hegemônicos e das narrativas oficiais, chamando atenção para os embates no campo simbólico, nos domínios da representação e da informação e, adjuntamente, propondo outras linhas interpretativas, outras versões das histórias, versões tecidas pela visibilização dos minoritários, a partir da perspectiva dos minoritários e pela denúncia das violências e espólios por eles sofridos. *Martírio* como um todo pode ser pensado como uma contranarrativa, ao mesmo tempo em que é uma construção que carrega em seu interior uma série de contranarrativas que podem ser encontradas no filme em diferentes escalas: no filme em si, em cenas específicas, em operações de montagem, em diálogos.

Como escreveram Victor Guimarães e César Guimarães acerca da força política dos documentários:

Se é inegável que o documentário figura necessariamente as questões políticas da vida social, é preciso, contudo, investigar como tais figurações produzem rearranjos materiais e simbólicos das visibilidades e dos modos de dizer operantes no mundo. Se a política é o conflito sempre recomeçado em torno do comum de uma comunidade, a potência política de um documentário só pode ser aquela que produz – com seus meios expressivos – uma recombinação dos signos capaz de desestabilizar as evidências dos ordenamentos sociais dominantes. [...] é preciso ir aos filmes para analisar não apenas como determinada questão política é figurada, mas a maneira com que cada documentário inventa um gesto político singular – ou não inventa gesto político nenhum – ao produzir uma relação com o mundo histórico e social. (Guimarães; Guimarães, 2011, p. 82)

No presente tópico, me proponho a ir em direção à especificidade de uma cena a qual tem a construção de uma contranarrativa como tônica, entendendo o gesto político que ali se realiza. Se trata, mais propriamente, da análise de um trecho acerca da disputa narrativa no entorno da reconstituição do assassinato de um policial no acampamento de Itay.

O trecho começa com imagens incorporadas da TV Senado, em uma sessão da Comissão de Agricultura e Reforma Agrária no dia 21 de novembro de 2013, como informa um letreiro na tela. As imagens de arquivo em *Martírio*, de uma forma geral – como já se pode perceber ao longo do presente capítulo –, operam diversas vezes como um meio para expor o discurso que não seria proferido diretamente para a câmera do VNA. Na cena vemos, em plano americano, sentados à mesa que conduz a sessão, o senador Benedito de Lira (PP), José Eduardo Cardozo (PT) então Ministro da Justiça, e Luiz Inácio Lucena Adams, então advogado-geral da União. O primeiro deles (imagem 32A) passa a palavra ao governador do Mato Grosso do Sul que, como se entende pela conversa, havia pedido para manifestar-se. Ouvimos a partir daí essa fala feita pelo então governador André Puccinelli (PMDB-MS)⁹⁸, a qual cumpre narrativamente o papel de representar a indisposição do setor ruralista com os indígenas, ou, usando das palavras de Carelli na narração em certo momento, a indisposição do “lobby anti-indígena do agronegócio” (imagem 32B):

Imagens 32A a 32C: André Pucicelli fala



1h 2min 3s



1h 2min 19s



1h 4min 56s

Fonte: Itaú Cultural Play

Ministros, me permitam filosofar um pouquinho. A lei é uma só. Ou seremos brasileiros não índios e índios ou essa segmentação e essa discricionariedade vai nos levar a abdicarmos da nossa soberania, do nosso nacionalismo. [Com o dedo em riste:] Não podemos aceitar ONGs nem Cimi incitando! Aqui não

⁹⁸ Em 2017, um ano após o lançamento do filme, André Puccinelli foi preso na Operação Lama Asfáltica, que o levou à prisão novamente em 2018, junto do filho e do advogado. O ex-governador foi apontado pela Polícia Federal como chefe de um esquema de propina, na então maior operação de combate à corrupção e lavagem de dinheiro da história do estado do Mato Grosso do Sul. Em dezembro de 2021, o Tribunal Regional Federal suspendeu todos os processos da Operação Lama Asfáltica e, em decisão unânime por três votos a zero, afastou o juiz que havia mandado prender André Puccinelli e o filho em 2018.

ouvi ninguém falar de Cimi. Eu sou católico e Cimi é um braço fascista da igreja católica, que incita lá no meu Estado invasões, e temos oitenta. E querem, na área de latossolo roxo, na área produtiva, nos cinco a seis milhões de hectares onde nós temos produção, nos tirar um milhão e quatrocentos inicialmente, depois recuaram pra 600 mil hectares. Justamente para dar, a quem conhece a cultura indígena dos Guaranis Kaiowás, são índios errantes, nômades, não se fixam à terra. E mais: a Funai está reconhecendo índios do Paraguai que andavam no Chaco como brasileiros nas fronteiras do nosso estado. Nós mal damos conta de dar arroz e feijão pros nossos brasileiros sul-mato-grossenses, vamos importar o índio que fala assim: ‘yo soy brasileño’. Lá no estado do Mato Grosso do Sul quem trata dos indígenas é o governo do estado do Mato Grosso do Sul que é a Funerária Nacional dos índios até arroz, feijão, carunchado, deu. Se eu fosse presidente da república extinguiria a Funai pela sua incompetência e pela sua improbidade. Perguntem pros prefeitos [aponta], o representante dos prefeitos tá aqui: o quê que vai acontecer? Chacina, guerra civil entre irmãos brasileiros não índios e índios. [De] Quem vai ser a culpa? De todos nós. Chega de invasão! Eu vou começar a dar o direito de se defender com armas como provavelmente produtores rurais terão na defesa do seu, da sua propriedade rural, como diz a Constituição. Eu quero que me permitam mostrar o que a imprensa tem feito, uma ótica unilateral; que me permitam mostrar dois minutos de um vídeo naquele telão e peço a todas as pessoas que estão aqui, principalmente a imprensa, que prestem atenção ao vídeo.

O vídeo a ser exibido, contraponto à “ótica unilateral” da mídia conforme Pucinelli, aparece também como contraponto à “incitação” do Cimi e das ONGs aos indígenas errantes, eventualmente paraguaios, para que realizem “invasões”. Para o público de *Martírio*, aparece também como contraponto à visão do filme e daqueles sensibilizados pela repercussão midiática das sucessivas violências contra os Guaranis Kaiowá desde pelo menos 2012. O que vemos na tela (imagens 32C e 33A a 33F), captado com um celular, é um homem branco de meia idade deitado no chão, com a cabeça ensanguentada, tentando negociar sua soltura e vida com indígenas os quais não se vê, mas que percebemos, pelas vozes, que são no mínimo três. A súplica em vídeo dura um minuto. Na transcrição a seguir, o homem conversa deitado de bruços no chão com uma mulher que não se vê na imagem.

Imagens 33A a 33F: vídeo “índios assassinos”



1h 4min 59s

1h 5min 6s

1h 4min 13s



1h 5min 24s

1h 5min 30s

1h 5min 33s

Fonte: Itaú Cultural Play

Homem refém: Eu sou amigo de vocês, toda a vida.

Mulher indígena: Que amigo, não!

HR: Claro que eu sou amigo! Solta aí, gata, tá prendendo meu braço!

MI: Cala a boca, velho babão!

HR: Tá prendendo meu braço, filha, tá dormente aqui, olha!

MI: Pra meter bala você não falou assim!

HR: Não, para com isso!

MI: Para com isso... [ela ironiza]

HR: Para com isso! Eu sou amigo de vocês, rapaz. Solta aí, companheiro, vamos conversar.

MI: Que conversar!

HR: Solta aí, tá perdendo sangue, olha! Eu tive vocês como amigo, pelo amor de Deus. Jamais eu vou escutar conversa fiada.

Governador Pucinelli, falando sobre o vídeo: Proprietário de míseros 30 hectares depois de uma vida inteira de policial aposentado. Três policiais meus, eu digo meus pelo sentimento possessivo, foram chacinados pelos índios. Não há justiça para eles e há para os brasileiros brancos? Eu escutei do Dr. Elito, que tem que ter brasileiros, e não brasileiros índios e brasileiros brancos: tem que ter brasileiros. Sabe como é que esse vídeo chegou à nossa mão? [curvado para a frente] Um índio que filmou foi vender o vídeo. [silêncio dramático] Se isso não choca os senhores, a mim chocou.

Mesmo mediante a evidente perda de sangue e a voz mansa do refém, o grupo permanece impassível em mantê-lo preso. O desfecho da história, que extrapola o vídeo, mas que é narrado por André Puccinelli, é a morte do refém, apresentado pelo então governador como pequeno proprietário rural e policial aposentado. Imediatamente após essa cena, vemos Vincent Carelli, acompanhado de Tônico Benites, agora em imagens originais do documentário, dirigindo em direção ao acampamento de Itay na região de Douradinha, onde tudo se passou, em busca de compreender o contexto daquela gravação amadora. A transição (imagens 34A a 34C) é acompanhada por comentário do diretor na narração, que faz uma resposta às palavras anteriormente citadas de Puccinelli:

Imagens 34A a 34C: Chegada em Itay



1h 6min 24s



1h 6min 41s



1h 7min 3s

Fonte: Itaú Cultural Play

Também fiquei chocado com este vídeo que foi postado e compartilhado milhares de vezes na internet sob o título de “índios assassinos”. Chocado também com o título, já que cinquenta lideranças foram assassinadas nos últimos trinta anos, enquanto três policiais foram mortos no mesmo período. Chocante é a desigualdade de forças envolvidas nesse conflito. Fomos a Itay, acampamento de retomada na região de Douradina e local dos acontecimentos, para reconstituir os momentos anteriores à cena filmada.

Os Kaiowá presentes no vídeo anterior, agora sob as lentes de Carelli, relatam que o ex-policial aposentado havia, no dia do incidente, adentrado o território indígena armado com facão e revólver, atirando contra um grupo de pessoas. Duas relatam terem sido acertadas, dentre elas, Elena (imagens 35D a 35F):

Imagens 35A a 35F: Elena fala



1h 7min 14s



1h 7min 29s



1h 7min 23s



1h 8min 33s



1h 8min 46s



1h 9min 23s

Fonte: Itaú Cultural Play

Ele veio pro meu lado dizendo que ia matar todo mundo. Me falou tanta coisa... Me xingava de vadia, biscate. Falou muita besteira apontando a arma pra mim. Ele chegou dando soco e eu segurei ele. Quando veio, segurei o

braço dele, e foi aí que o tiro acertou meu dedo. Vi a bala passando perto da minha cabeça. Me afastei e a segunda bala passou nas minhas costas. Aí saí correndo pra casa e não vi mais nada.

Um homem, João, narra a luta que teve com o atirador, os golpes de facão que acertaram um na cabeça do outro, e a maneira com que o atirador foi desarmado e imobilizado. Os depoentes do filme caracterizam o episódio como legítima defesa por parte dos Kaiowá, já que, como Elena alega, o ex-policial armado “ia matar seis muié”⁹⁹. Após a história ser contada pelos indígenas, Carelli fala, pedindo mais detalhes, como que reafirmando, adensando, a contranarrativa que se tece (imagens 36A e 36B):

Imagens 36A a 36C: Vincent e Elena falam



1h 9min 46s

1h 10min 2s

1h 10min 13s

Fonte: Itaú Cultural Play

Carelli: Isso é uma questão importante de esclarecer, como é que esse rapaz filmou só o final da história. Ele filmou o cara no chão, ensanguentado. ‘Não, eu sou amigo de vocês. Eu sempre fui bonzinho com vocês. O quê vocês estão fazendo comigo?’ Como é que isso aconteceu? Quê que aconteceu?

Elena: O dia que aconteceu, o dia mesmo, ele tava amarrado. Ele ficava falando. Veio duas mulher, o nome dela é Maria de Fátima Fernandes e Nerileide Alzira. Eu não vou negar mais, já que já saiu [já que o vídeo já foi espalhado] eu também tenho que falar porque nós vimos ela filmando no celular. Aquele cara tava falando ‘eu sou amigo de vocês, porque fizeram isso comigo?’, mas quando ele chegou não falou que nós somos amigo dele. Ela vendeu o vídeo praquela polícia e a polícia mandou não sei pra onde, aí chegou na mão do governo. Outro dia, na escola que eu trabalho, ela chegou falando que um deputado ia depositar dinheiro na conta dela. Foi assim que ela

⁹⁹ Embora não abordado no interior do filme, é interessante que “muié” como pronunciado, diferente do que imporia a norma culta no português para “mulheres”, não se trata de mera imperícia linguística da oradora, mas de manifestação da influência do dialeto *caipira*, falado, dentre outros lugares, no Mato Grosso do Sul; dialeto que, por sua vez, é muito provavelmente influenciado pela língua *tupi* (Navarro, 2017). O emprego de “muié” conjuga três características linguísticas transversais ao *tupi* e ao *caipira*: 1) não trabalhar com o dígrafo /lh/ de fonema [ʎ], substituindo-o de forma que “trabalho” leia-se “trabaio”, “palha” leia-se “paia”, “abelha” leia-se “abeia”, e assim sucessivamente; 2) não flexionar para o plural: *kunhã* em tupi antigo, por exemplo, pode significar tanto “mulher” quanto “mulheres”, já no dialeto caipira, a concordância tende a limitar-se ao artigo: “as panela”, “os botão”; 3) a supressão de consoantes no fim das palavras, notadamente o /r/ na terminação de verbos no infinitivo: “falar” pronuncia-se “falá”, “dizer” torna-se “dizê”, e assim sucessivamente, de forma que, embora “mulher” não seja um verbo, a lógica coincide. Essas três características (o emprego de um /i/ semivocálico no dígrafo “lh”, a ausência de diferenciação entre singular e plural, a supressão do /r/ no fim da palavra), em correlação, levam a que “mulheres” pronuncie-se “muié”.

comprou uma moto! Essa índia é assim com os produtores! [faz gesto que indica aproximação] Ela é muito ambiciosa, louca por dinheiro. Muito mesmo! E quando estiver tudo demarcado, ela vai querer um pedacinho pra ela. Quero ver se ela vai lembrar da traição! Ela queria que nós fôssemos presas. E ficou se sentindo como uma branca.

O trabalho da construção de uma contranarrativa em *Martírio*, materializado na cena acima descrita, é nos colocar diante das imagens e vozes indígenas, dar aos Guarani Kaiowá o direito de conduzir suas narrativas, vista a ausência de seus corpos e vozes nas discussões estatais que lhes são pertinentes. A possibilidade de realização de um cinema militante engajado com a luta indígena atrela-se em propiciar uma leitura de mundo que descole o público do olhar oficial e/ou hegemônico. Ao passo em que *Martírio* se trata de um produto midiático simpático à luta Guarani Kaiowá, como outros que vemos no interior do filme à exemplo de reportagens do telejornalismo sul-mato-grossense ou de filmes dos quais imagens são incorporadas, dentre os quais *Yvy Katu, a Terra Sagrada* (2003, Eduardo Duwe), parece incrível o argumento de André Puccinelli no interior do documentário de que a mídia seria composta de “uma ótica unilateral” em favor dos indígenas. O poderio econômico, político e midiático que orbita no entorno do agronegócio, e a tremenda importância do setor para o PIB brasileiro como dito por Kátia Abreu no começo do filme, atestam em sentido contrário ao ex-governador. A construção narrativa de *Martírio*, de forma geral e em particular na cena acima descrita, parece sedimentar essa incredulidade e a estender à suposta violência dos “índios assassinos”, à perspectiva modernizadora e colonial amplamente difundida na política institucional e nos mais poderosos conglomerados midiáticos do Brasil.

5.4 Invenção formal

O presente tópico se volta para compreender como *Martírio* produz um gesto político através de meios propriamente cinematográficos, em uma política estética. Indagar qual a invenção *Martírio* elabora nessa tarefa ajuda, concomitantemente, a identificar e estratégias estéticas e narrativas mobilizadas no seu interior para a abordagem do conflito e para a defesa da causa a que se dedica (segundo objetivo específico da pesquisa) e a compreender como o filme se situa em uma tradição de cinema militante e eventualmente tensiona e/ou atualiza essa tradição (primeiro objetivo específico da pesquisa).

Martírio é, de certa forma, como todo filme, também uma ficção, no sentido em que é uma obra de criação, de modelação, de invenção de uma determinada realidade. *Ficção* provém do latim *fictio-onis*, substantivo derivado de *fictum*, particípio do verbo *fingere*, que pode ser

traduzido por *modelar* ou *inventar*. Essa modelação, etimologicamente contida em ficção, está no rearranjo do real, no reordenamento dos lugares das coisas no interior do filme. A partir do deslocamento espacial e temporal entre as cenas, da intervenção dos autores em campo e fora de campo (em especial na montagem) ao fim de elucidação de certa versão da história, o filme quebra a linearidade da experiência do real, substituída por outra evidenciada e produzida pelo filme. Nesse ato de exposição e desconstrução das hierarquias e arranjos predeterminados, o ficcional de *Martírio* dispõe as coisas de determinada maneira para dizer de uma história soterrada por certos modos de aparência e pela hegemonia da história oficial, no limite, permitindo-se sentir, partilhar e imaginar outras realidades. O efeito dessa invenção também se prolonga para além do filme, de maneira incomensurável de antemão, no seu contato com os públicos.

Marcos Aurélio Felipe (2020, p. 153), ao comentar o estilo de Carelli em *Corumbiara* e *Martírio*, aponta que a escritura de Vincent Carelli “confronta o horror, com imagens e com narração em off, respectivamente, sem qualquer esteticismo ou poeticidade vazia”, afirmação na que penso carregar um sagaz poder de síntese. Em termos de procedimentos fílmicos, *Martírio* se compõe de operações muito bem sedimentadas no campo do documentário: roteiro aberto, entrevistas, recurso a materiais de arquivo, a narração informativa típica do documentário clássico, a intervenção em primeira pessoa típica do documentário contemporâneo, o caráter representacional das imagens captadas em estilo direto que externo é indicial a determinada realidade, etc. Que invenção haveria aí nesta ausência de esteticismo, e que potencial político teria um filme nesta esteira procedimental, se lembrarmos do mais célebre lema do poeta russo Vladimir Maiakóvski: “Sem forma revolucionária não há arte revolucionária”?

Segundo Amaranta Cesar (2017a), muitos filmes militantes ou de intervenção social são apagados do curso da história porque o cinema, como uma instituição que abarca e depende de circuitos de difusão e legitimação, nem sempre sabe responder às interpelações dos novos e diversos sujeitos históricos e políticos que estão filmando. Para a autora, quando se observa o circuito brasileiro de festivais de cinema, o lugar dos filmes militantes se torna um território em disputa: “persiste um certo preconceito, para usar o termo de Nicole Brenez, contra o cinema de intervenção social ou engajado, preconceito este fundamentado na tenaz oposição entre militância e invenção formal, que parece sustentar as fronteiras do território cinematográfico” (*Ibid.*, 109). O caráter reacionário ou não de um cinema fraco em invenção formal, especialmente de um cinema de caráter representacional, foi objeto de uma famosa contenda, já com mais de cinquenta anos, entre as revistas francesas de crítica de cinema *Cahiers du*

Cinéma e Cinétique (Jelicié, 2016; Xavier, 2005). Nela, tendo a simpatizar com o posicionamento de Jean-Patrick Lebel que, nas palavras de Ismail Xavier (2005, pp. 155-6), defendeu que

[...] a ‘representação’ ou o cinema narrativo, conforme o modelo clássico, constituem uma ‘forma’ e, como tal, podem inserir-se em diferentes projetos ideológicos [...] Lebel supõe que as ‘formas’ não têm sentido ideológico em si mesmas e, para ele, dizer que determinada modalidade de narração é burguesa ‘em essência’ significa assumir uma postura idealista.

Lebel considera a si mesmo um anti-essencialista, justamente por desvincular a representação da ideologia burguesa e concluir que os procedimentos formais não são o suficiente para mensurar o potencial político do filme, mas sim é a totalidade do filme que confere significado às operações. Na esteira desse raciocínio e também da constatação de Marcos Aurélio Felipe, penso que as operações do documentário, mesmo que bem sedimentadas em um código, mesmo que tão conhecidas que permitam a identificação “documentário” ou outras categorizações, são mobilizadas de modo particular em cada filme, de maneira que a simples constatação de que se tratem de procedimentos usuais, reconhecíveis, não significa de pronto que não haja nos seus usos alguma invenção. Se a “invenção formal” for entendida como crítica a um modelo de discurso, então sim, como penso ter demonstrado no tópico anterior, *Martírio* inventa ostensivamente¹⁰⁰. Um procedimento usado amplamente no filme, que remete aos primórdios da construção de uma linguagem cinematográfica, mas que no seu interior adquire importância e serve como uma plataforma para a invenção, particularmente para a elaboração das diferenças entre indígenas e não indígenas, do dissenso e da divergência entre os grupos em conflito, é a *montagem dialética*, que contrapõe os mundos ora dos indígenas, ora dos sul-mato-grossenses ou dos políticos que representam o agronegócio.

Nas palavras de Vincent Carelli (*in Brasil et al.*, 2017, pp. 239-40), comentando a montagem do filme:

[...] na busca por retratar esse confronto, vamos alternando entre, por um lado, uma imersão no mundo espiritual, na cosmologia guarani e kaiowá e, por outro lado, o mundo do capital, do agronegócio, da classe dominante, os rodeios, o boom econômico da região e essa mina que eu descobri no YouTube, que são as imagens dos políticos se manifestando de maneira tão despuddorada. [...] aquelas imagens oferecem um leque vasto de preconceitos; há, ali, quase todas as vertentes da versão que desqualifica os índios completamente, índios

¹⁰⁰ Não obstante a invenção em seu interior, o filme é também plataforma para uma invenção nas formas de luta que acompanha. Assim, a um só tempo, enquanto a luta política Kaiowá afeta a política e a estética do filme ao materializar-se nele, a política midiática da qual o filme participa afeta também a política da retomada.

errantes, a questão do Paraguai, enfim... O filme é todo construído nesse antagonismo.

A *montagem dialética* operada em *Martírio*, e comentada acima por Vincent Carelli, põe em contraste eventualmente mundos contemporâneos entre si dos indígenas e dos políticos ou sul-mato-grossenses; eventualmente continuidades diacrônicas e gêneses de processos, nesse caso, em mergulhos ao passado através de materiais de arquivo: do SPI, do jornalismo corporativo, das imagens da política institucional. A cada nova incidência dos contrastes entre mundos a relação se complexifica, ganhando camadas, e extravasando o que poderia haver de simplista em um dualismo decorrente de uma primeira apreensão do conflito pelo público. Cláudia Mesquita (*in Ibid.*, pp. 244-5) já notou outrora também o

[...] desafio do trabalho de ‘historicização’ em *Martírio*, que precisava estar sempre vinculado ao presente, aos materiais atuais (e vice-versa). A montagem teceria esse movimento em que ‘agora’ e ‘outrora’ vão se convocando, se respondendo [...] para que a gente perceba de maneira prática, como desafio de montagem, aquilo que na observação e análise do filme aparece como elaboração da história: nunca tratada per si, o passado contido em si mesmo, mas sempre trabalhado em sua relação com o presente (pois as atrocidades, formas de opressão etc. se atualizam sem tréguas).

Assim, as imagens de arquivos que remetem às violências e/ou ao discurso estatal, ressignificadas nos usos que *Martírio* lhes confere, revezam-se na montagem com as “vias menores, alternativas, as estradas de terra que levam às retomadas, para reencontrar os índios.” (Brasil *in Ibid.*, 2017, p. 239). Uma cena que materializa, pelas operações de montagem, relações entre a política indígena pelas “vias menores” no presente com o estilo de vida do agronegócio sul-mato-grossense que lhe é contemporâneo, e que liga o presente do filme ao passado, é quando Vincent Carelli e Tônico Benites, aliado apresentado para o público pelo diretor-locutor como “antropólogo e liderança Kaiowá”, visitam a comunidade de Jaguapiré. Benites, através de um notebook (imagens 37A e 37B), apresenta uma reportagem televisiva de 1985 sobre um despejo sofrido por aquela mesma comunidade. A reportagem, visível apenas parcialmente ao público pelo filme, se encontra na íntegra no canal de YouTube do VNA desde 2014¹⁰¹. Após sermos ambientados com Benites e a comunidade de Jaguapiré, as imagens da reportagem são incorporadas na montagem: (imagem 37C) vemos um jornalista formalmente trajado, posicionado em frente a um prédio público, que reporta que

¹⁰¹ Disponível em: < <https://www.youtube.com/watch?v=0qESv49jLAM> >. Acessado em: 11 de julho de 2023.

Imagens 37A a 37C: Tonico Benites mostra reportagem



13min 37s

13min 44s

13min 50s

Fonte: Itaú Cultural Play

Segundo informações, no sábado o fazendeiro José Fuentes Romeiro, mais o seu administrador, vinte e sete capangas, e além de três policiais militares, invadiram a aldeia indígena de Jaguapiré, que fica no município de Tacuru. Eles tocaram fogo nas casas e expulsaram cerca de trinta índios que moram na aldeia.

Quando menciona os “cerca de trinta índios que moram na aldeia”, a reportagem, incorporada na imagem do filme, após um corte, apresenta os tais indígenas em um travelling lateral (imagens 38A e 38B). Os planos seguintes são de onde havia sido sua aldeia, já patrolado pelo fazendeiro (imagens 38C a 38E), sobre os quais o locutor televisivo continua: “Aqui moravam, desde o início do século, cinco famílias de índios kaiowás. Com o ataque no final de semana a aldeia ficou assim: completamente destruída.”. Após outro corte, passamos a ver o repórter entrevistando um senhor indígena, Capitão Moreno, cacique da aldeia, embora não seja assim apresentado no filme, embora sua provável importância política possa se deduzir de sua idade. O indígena comenta: “Já queimou duas vezes a minha casa, três vezes agora.”. Sabemos, através de pesquisas que não aparecem no filme (Benites, 2012), que naquele mesmo ano de 1985 Jaguapiré havia sido identificada pela Funai como Terra Indígena, embora, devido à judicialização do processo, as famílias ficaram impedidas de se reassentarem na totalidade da área demarcada. A mera projeção da reportagem de 1985 por Benites sobrepõe as lutas e expulsões deste passado às do presente do filme, tal como no gesto de consulta aos espíritos dos antepassados na *Jeroky Guasu* comentado no capítulo 1. Concomitantemente, a fala do Capitão Moreno na reportagem leva a luta dos Kaiowá de Jaguapiré mais ainda ao passado, já que no ano de 1985, no presente de sua entrevista, vivia-se a terceira expulsão. A violência, se pode perceber pela palavra do Capitão Moreno, é mais longa do que os resquícios na imagem. O repórter lhe pergunta, em resposta: “Vocês vão voltar pra lá ainda, pra aldeia?” (imagem 38F). Capitão Moreno, após um brevíssimo momento de reflexão, replica resolutivo (imagem 38G): “Ué, vou voltar. Não tem medo porque é minha mesmo essa terra, não vou deixar.”.

Imagens 38A a 38I: Benites mostra reportagem



13min 58s

14min 3s

14min 4s



14min 7s

14min 11s

14min 16s



14min 17s

14min 24s

14min 33s

Fonte: Itaú Cultural Play

A convicção obstinada do prognóstico do Capitão Moreno, apresentado logo após transcorridos poucos minutos do começo do filme, faz com que o gesto político de *Martírio* passe por dar-se conta do gesto político kaiowá e por reverberá-lo. Outro depoente indígena declara logo a seguir na entrevista (imagem 38H), fazendo coro ao sentimento do cacique: “Quer matar, o fazendeiro nós lá, mata tudo. Eu vou morrer lá. Porque lá é minha terra mesmo.”. Somos trazidos de volta pela montagem ao presente do filme em Jaguapiré (imagem 38I). Uma mulher comenta em guarani, enquanto assiste o vídeo projetado por Benites: “eles queimaram tudo e depois gradearam. Mas quando voltamos pra cá, viemos direto pro mesmo lugar”. Outra reafirma (imagem 39C): “Nos expulsaram e nos abandonaram. Fizeram isso três vezes, mas nós voltamos pra cá”. Os relatos no presente dão densidade ao conteúdo da reportagem, não apenas pela ligação entre tempos, mas também pela exploração de detalhes obliterados pelo conteúdo jornalístico. É o caso, por exemplo, de quando a primeira mulher que havia falado retoma a palavra (imagem 39D): “Nos jogavam no caminhão e um deles ajoelhava em cima. Colocavam

uma tábua grande em cima dos nossos parentes. Eu era criança, fui erguida por baixo do braço e fiquei chorando no canto, com a minha prima”. Outra mulher (imagem 39F) relata que todas as suas coisas foram queimadas. Por seis minutos a partir desse ponto de foco nos despejos de Jaguapiré, a montagem do filme prossegue entrelaçando imagens. Elas vão dos primeiros contatos com os indígenas da região até imagens no ano de 2013, em um arco que imiscui depoimentos dos indígenas, pinturas, reportagens, trechos de outros filmes e explicações do diretor-locutor. A sequência, bastante pedagógica, termina enquanto ouvimos Carelli e vemos alguns planos captados pela janela do carro que conduz pela estrada (imagem 39G). Esse plano-travesseiro, que marca a transição entre cenas, dá lugar na tela a um mundo que, dialeticamente, contrasta com a força religiosa e obstinada que emana da cena com os indígenas.

Imagens 39A a 39I: Benites mostra reportagem, corte para rodeio



14min 42s

14min 46s

14min 53s



14min586s

15min 11s

15min 18s



21min 21s

21min 30s

21min 32s

Fonte: Itaú Cultural Play

O primeiro elemento da nova cena a tomar corpo, ainda durante o plano de transição (imagem 39G) é uma música eletrônica que expressa simultaneamente animação e suspense. A

voz de um locutor anuncia: “Rogério Passarini”. Ouviremos esse nome anunciado pela mesma voz repetidamente nos minutos seguintes. Se trata, pelo que tudo dá a entender, do DJ que toca a música que ouvimos. As primeiras imagens da nova cena (imagens 39H, 39I e 40A) apresentam pessoas claramente não indígenas posando para fotos e fotografando uns aos outros junto de grandes máquinas agrícolas expostas para tanto em um evento noturno. Tudo emana desde já, ao revés da cena anterior, um espetáculo em ode à potência maquinica do agronegócio. O uso da fotografia pelos sujeitos em cena não deixa de lembrar a relação que Pierre Bourdieu (2007) estabelece entre essa prática e o gosto pequeno-burguês, atualizado na classe média: a fotografia “soleniza o cotidiano, realça a superação da rotina” (García Canclini, 2005, p. 82) e, no caso da cena em questão, ratifica a presença dos sujeitos fotografados junto a objetos ou lugares canônicos. O objeto a ser canonizado se tratar de máquinas agrícolas diz, já, do tipo de estrutura simbólica que conforma a comunidade sul-mato-grossense como vista pelo olhar de Vincent Carelli. A fotografia, nesse uso pessoal pequeno-burguês, cumpre uma função determinada mais pela rede de relacionamentos sociais do que por sua qualidade pictorial: isso significa que o que está em jogo no ato de fotografar nesse caso não é exatamente a produção de uma obra de arte, nem a canonização de uma obra de arte (como poderia emanar do que Bourdieu conforma como gosto aristocrático), mas justamente da canonização de um objeto mais ou menos vulgar, cujo valor de troca é o suficiente para demarcar uma diferença com a classe popular, os mais pobres, os que não têm acesso àquele evento, mas de, simultaneamente, fazer com eles uma aliança em nome de valores senso comum, comuns a ambas as classes: o regionalismo, o progresso, etc. Assim, mais do que a importância do valor de troca das máquinas, aparece, nessa canonização via fotografia, uma reverência ao próprio modo de produção do agronegócio, correlato ao e produtor do estilo de vida regional.

Após um corte na montagem, vemos um numeroso público sob jogos de luzes (imagem 40B). Holofotes rasgam a noite. Os holofotes, a música eletrônica, as máquinas agrícolas, em sua tecnicidade, nos desconectado da vida não humana que povoava a cena indígena: cães, galinhas, árvores. Vemos agora pessoas, máquinas, um chão de grama bem aparada, outro chão de terra maquinicamente batida. A música, em sua intensidade, já trata por si mesma de afastar qualquer resquício de vida selvagem dos arredores. A voz do alto falante demanda: “Os homens que gostam de mulheres dá um grito aí!” (imagem 40C). Um grito em coro do público, em resposta, se segue. “As mulheres que gostam de homens dá um grito aí!”, replica o alto-falante. Outra asserção em coro por parte do público. A demanda parece multidimensionalmente ridícula. Homens e mulheres. Homens que gostam de mulheres. Mulheres que gostam de homens. A celebração que se instaura no entorno dessa “totalidade” é, em vários sentidos da

palavra, normativa: “dá um grito aí”. A ordem se cumpre. A totalidade imaginada, não é preciso dizer, exclui um sem-número de corpos: dos nem homens nem mulheres, dos homens que não gostam de mulheres, das mulheres que não gostam de homens, e dos que, como os Kaiowá, não se interessam em deixar mobilizar pelo espetáculo do agronegócio. Pela remissão ao duro relato que assistimos na cena anterior, que assombra essa cena dialeticamente, o espetáculo em curso parece uma reverência do frívolo.

Imagens 40A a 40F: Começo do rodeio



21min 34s

21min 38s

21min 41s



21min 46s

21min 53s

21min 54s

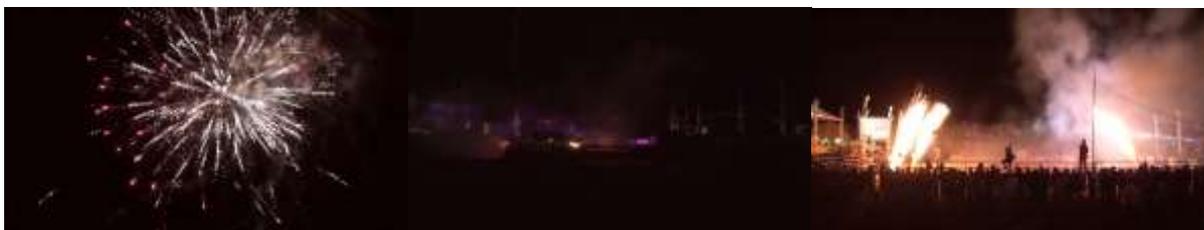
Fonte: Itaú Cultural Play

Uma guitarra soa nos alto-falantes, sampleada a partir dos primeiros segundos da música *Welcome to the jungle* da banda estadunidense *Guns 'n' Roses*. Talvez desnecessário dizer, o *hard rock*, gênero no qual se insere a banda *Guns 'n' Roses*, inspira a sonoridade da música sertaneja contemporânea (chamada também “sertanejo universitário”) e carrega com ela uma série de convergências as quais operam na cena como uma pista a uma compreensão de onde estamos: em um mundo cowboy. Sertanejo universitário e *hard rock* mesclam raízes vaqueiras e, simultaneamente, a sonoridade moderna das guitarras e de seus efeitos. Uma diferença é, talvez, que no contexto de emergência do *hard rock* as guitarras e a pleora de efeitos e virtuosismos que marcavam seu uso dentre o estilo, soavam bastante mais atuais do que na década de 2010, contexto do sertanejo universitário, no qual o recurso às guitarras talvez acrescente à vertente musical mais uma camada de retorno ao passado. Em todo o caso, ambos os gêneros, bastante comerciais em suas origens e intentos, investem em ampla apologia

mercadológica, apresentando com destaque em seus clipes carros e itens de grife. As temáticas de ambos os gêneros musicais são via de regra mundanas, sobretudo tratando de amor romântico e heterossexual, sexo, álcool/drogas (o sertanejo contemporâneo, talvez pelo compromisso mais forte com o conservadorismo moral, não evoca o tema das drogas ilegais, embora fomente recorrentemente o alcoolismo).

Fogos de artifício (imagens 40F e 41A a 41C) conferem literalidade à pirotecnia da cena que se conforma entre máquinas, guitarras e holofotes. Uma caminhonete Hilux modificada com luzes neon dá voltas aceleradamente na arena, que, já podemos reconhecer dentre as luzes intermitentes do espetáculo, é uma arena de rodeio (imagem 41B). Um mestre de cerimônias, trajado ao estilo sertanejo, sai do carro (imagem 41D) (Rogério Passarini?) e embala o público, jogando as mãos para um lado e para o outro (imagens 41E a 41G): “Ôooo! Estamos chegando! Quem tá feliz dá um grito aí!”. Finalmente ouvimos da locução do evento que “É o rodeio de Dourados 2013!”. O telão, captado pela câmera, mostra uma cena de ginete (imagem 41H). Outro plano subsequente apresenta o ginete de fato, filmado frontalmente (imagem 41I): os diversos homens trajados de vaqueiro exibem seus dotes na arte de domar o único animal não humano presentificado desde o começo da cena. O jogo do ginete, no qual o animal participa involuntariamente e é submetido à confusão psicológica e dor física, tem a função de atestar a supremacia humana e masculina sobre o não humano, sobre este *outro* passível da desumanização, e cuja desumanização é ponto alto do espetáculo. Vincent Carelli se refere a todo esse evento, logo na cena a seguir, através da locução, como o festejo do agronegócio pelo “seu boom econômico”.

Imagens 41A a 41I: Rodeio



21min 55s

21min 57s

22min 1s



22min 4s

22min 9s

22min 17s



22min 21s

22min 23s

22min 28s

Fonte: Itaú Cultural Play

Um corte leva de volta a Jaguapiré, em imagens também tomadas em 2013. Se trata, o filme ainda não informou, da comemoração de vinte e um anos da retomada. Um grupo indígena de algumas dezenas de pessoas, dentre as quais homens e mulheres, crianças e idosos, caminha por uma estreita estrada de chão. A câmera os capta frontalmente: o cinegrafista caminha para trás, acompanhando o ritmo do grupo, que segue em direção à câmera. Na vanguarda do grupo (imagem 42A), duas mulheres com uma criança de colo cada, e dois homens, ambos rezadores, chacoalhando seus *mbaraka*. Cantam em Guarani, conforme a legenda:

Imagens 42A a 42C: aniversário da retomada de Pyelito Kue



22min 43s

23min 19s

23min 25s

Fonte: Itaú Cultural Play

Enfraqueça o corpo do meu inimigo através do poder do invisível e isto afetará seus espíritos para que não ajam contra mim. Vou esfriando seu coração em chamas, apaziguando a sua raiva com o poder do meu espírito, com a força da minha alma e a energia dos espíritos da vida. Vou amolecendo seu coração e seu corpo. Essas rezas vão expulsar todo o mal que lhe domina.

A câmera logo reduz o passo, deixando-se atravessar o grupo, e mostrando-o em sua extensão (imagens 42B e 42C). O contraste entre essa cena do aniversário da retomada de Jaguapiré e a cena anterior do rodeio é de fácil entendimento e difícil síntese, tamanha a multiplicidade de diferenças que se dão a ver no choque. O rodeio figura, nesse contraste, como um divertimento ostentatório, maquínico e heteronormativo. Se o mestre de cerimônias no

rodeio performa de maneira circense, fomentando um espetáculo cuja camada mais expressiva é o mero divertimento, os rezadores indígenas são postos em imagens em uma comemoração de caráter bastante mais sério, profundo porque espiritual, e permeado pelo sentido da luta. O canto Guarani, visando “esfriar o coração em chamas” do inimigo, “apaziguar sua alma” e “expulsar o mal que lhe domina”, opera em sentido muito diferente da ferocidade que emana das enormes e impessoais colheitadeiras, do carro acelerado que faz *drift* pela arena de ginete, dos fogos de artifício que são lançados ao ar, da música eletrônica de volume propriamente imperialista, da postura violenta e dominadora que o gineteiro performa ou busca performar, enfim, do culto à masculinidade e à tecnologia ocidental que é a cena do rodeio.

A montagem, que vai ao passado em 1985 e ao *inimigo* (Comolli, 2008) no rodeio, talvez nos diga sobre a maneira com que *Martírio* incorpora o gesto/espírito político de Jaguapiré, e coextensivamente a força político-cosmológica Kaiowá que emana do canto citado acima. Como sugere Vincent Carelli (*in Brasil et al.*, 2017, p. 249), é “esse discurso da conversão, da sedução, justamente por conta dessa atitude não belicosa, acreditando em forças espirituais que podem amolecer o coração do inimigo”, é ali que talvez se encontre “a chave de compreensão da estratégia de luta dos Guarani e Kaiowá.” (*Ibid.*). A ativação desse canto, na maneira com que é performado e experimentado, na maneira com que nós, o público, o devimos junto aos Kaiowá, compõem a invenção estética em *Martírio*; invenção não exatamente *nos* procedimentos formais do cinema, mas *através* deles.

Martírio não é um filme de vanguarda se, por vanguarda, entendemos primeiramente a invenção e experimentação em termos da forma-cinema. Usando das palavras de Julia Fagioli, penso que *Martírio* é um filme em que “trata-se de se recusar a postura vanguardista – que se queira ‘adiante’, ‘à frente’ – para se assumir um lugar ‘ao lado de’, lugar de partilha ou mesmo coadjuvante nas lutas e nas criações.” (Fagioli, 2017, p. 64). Por isso, se por vanguarda entendemos um filme que faz frente a um grande desafio do seu próprio tempo, então sim, a classificação cabe. É por endereçarem-se a essa questão do seu tempo que os procedimentos formais em *Martírio*, embora já conhecidos no repertório simbólico do público brasileiro e também na história do documentário, são trazidos ao presente, carregando diferença em sua repetição ao serem desafiadas pela particularidade de uma luta. Assim, ao passo em que se trata de um filme militante no sentido de que se põe, sobretudo, “a serviço – antes de qualquer outra coisa – de determinada causa” (Felipe, 2020, p. 151), , que não toma o cinema como “uma coisa em si” (Brasil, 2018, p. 6) e sim como “uma maneira de se sustentar um compromisso”, o ato de pôr-se a serviço implica em uma reinvenção formal; reinvenção esta “um aspecto que está na raiz do cinema militante, [no cinema] de combate e contra-informação” (*Ibid.*, p. 16).

Ou, nas palavras de Nicole Brenez no mesmo sentido (2006, pp. 96-7), “ao cumprir uma função política e social, o cinema militante incide na forma, demanda e exige a invenção formal”, desafiado pelo seu presente. Dito isso, o que há de vanguardismo do filme, em seu modo de lidar com a urgência da questão indígena e da questão da terra, passa por se colocar ao lado dos indígenas, de maneira que é também possível dizer que, se há alguma “vanguarda” no gesto político de *Martírio*, ela talvez esteja junto aos rezadores que caminham na frente do grupo (imagem 42A), dando a toada do passo e da reza, e em eventualmente deixar-se transpassar por eles (imagens 42B e 42C). É difícil constatar, na cena dos moradores de Jaguapiré no aniversário da retomada em 2013, quem lidera o que a câmera mostra: se os indígenas na noção por eles performada de coletividade, se as lideranças que caminham na vanguarda do grupo, se o operador de câmera. Se trata, penso, em sua expectativa de se colocar “ao lado” dos indígenas no sentido político, e de se colocar ao lado dos brasileiros não indígenas no sentido produzir com eles uma comunicação com eles e gerar empatia (“amolecer seu coração”), de uma diferença flagrante com a cena no rodeio, cuja disposição do público em uma arena sabota de antemão qualquer expectativa de horizontalidade, e cujo caráter ostentatório e centralizador difere propriamente de um sentido comunitário.

As maneiras de pensar e agir indígenas como captadas em imagem e som, os eventos e situações denunciados pelo filme, operam como política no interior do documentário não porque se tratam apenas do flagrante de temas reconhecidamente políticos – como as retomadas e despejos em Jaguapiré –, mas também porque inserem os Kaiowá, ou pelo menos os Kaiowá que aparecem em tela, assim como os eventos relatados, em um *comum* que inclui quem assiste. Como afirmam César Guimarães e Victor Guimarães (Guimarães; Guimarães, 2011, p. 83), é em tensão e diálogo com seu contexto de emergência que “cada filme produz uma determinada combinação de imagens, sons, tempos, espaços e corpos; arranjo esse que tem o potencial de deslocar e reconfigurar o sensível comum de uma comunidade”. Acompanhar a luta Kaiowá envolve a urgência que demanda o filme, e que dá dimensão às próprias escolhas estéticas e narrativas que o atravessam: em certa ocasião (Beira, 2022), Carelli afirmou que *Martírio* foi feito para os indígenas porque um público não indígena talvez desejasse um filme menos extenso. Através da intervenção no presente dos acontecimentos, da montagem que relaciona presente e passado e indígenas e não indígenas, dos materiais de arquivo que dão densidade ao presente, o filme constitui um particular que reordena e confere significação a cada uma de suas operações em separado. A narração é outro aspecto formal a ser considerado no gesto de invenção estética de *Martírio*, pouco mencionado no presente tópico pela razão de que lhe reservo o capítulo subsequente.

6 A VOZ E O PONTO DE VISTA DO FILME

Como o filme trabalha o dilema de constituir um ponto de vista em primeira pessoa por parte de um diretor não indígena, e simultaneamente se deixa atravessar pela voz e perspectiva indígena, em favor de certa coletividade, é o tema no presente capítulo. No primeiro tópico, discorro sobre a locução de Vincent Carelli no filme. Ele se divide em dois subtópicos: “6.1.1 O pedagógico” e “6.2.2 O subjetivo”, que têm como foco essas diferentes dimensões da voz do diretor. O tópico “6.2 A escuta do filme e a autoria indígena” desenvolve acerca da parte da autoria que cabe aos indígenas no filme, bem como sobre as maneiras com que autor e filme se deixam atravessar pela voz, pensamento e política indígenas. Esse segundo tópico, como o primeiro, também se divide em outros dois subtópicos.

6.1 A voz do autor

A diferença de posições de enunciação entre Vincent Carelli e os indígenas no interior de *Martírio* se entremeia a certa diferença sócio-simbólica prévia ao filme, que o atravessa: Carelli, branco, francês naturalizado brasileiro, com a voz, a câmera e a montagem; e, em frente às câmeras, os Guarani Kaiowá como entrevistados ou parceiros. Interessou-me, desde o primeiro contato com *Martírio*, compreender como Carelli fazia para, ou poderia fazer para, posicionar-se como um parceiro na luta indígena, reverberar e engrandecer essa luta, mesmo à luz dos paradoxos da autoria no documentário que, sob certas perspectivas em curso à época sob a temática do “lugar de fala” (Ribeiro, 2017), poderiam parecer impeditivas. Considerada a diferença social e de autoria entre indígenas e cineastas no caso de *Martírio*, os documentaristas pareciam sinceramente engajados em construir uma forma de falar “com” o outro, o que envolve um processo de escuta. Há um processo anterior ao filme, e que se prolonga no seu interior, de comprometimento dos autores com a causa, inicialmente abordado no capítulo “2 Martírio e seu contexto de emergência”, e que expressa, em linhas gerais, certa dedicação e presença em relação às lutas indígenas. O engajamento reverbera na narração, na narrativa, nos riscos assumidos pelos cineastas nos gestos de intervenção, e se materializa de maneira mais flagrante em alguns momentos intensos de testemunho do diretor-locutor.

Isso me leva, pelo menos *à priori*, a evitar partir do suposto de que de certos marcadores sociais como “brancos” ou “indígenas” emanariam subjetividades típicas e necessariamente divergentes, ou, em outras palavras, me leva a evitar deduzir, a partir de uma análise ocular dos

corpos, as posições subjetivas, afetivas e experiências dos sujeitos¹⁰²; bem como evitar partir do policiamento e/ou recusa da voz e saber do mediador ou especialista, no caso, dos documentaristas; e da “tese da incomensurabilidade ontológica” (Almeida, 1999), já comentada no tópico “4.2 O filme como ferramenta comunicacional entre mundos”. Diferente desses pressupostos, penso que a militância em *Martírio* se ampara na palavra e na cosmovisão dos rezadores e anciãos indígenas pelos quais o cineasta se deixa atravessar, em direção a uma sensibilização e convocação do público.

A parte que inevitavelmente cabe aos autores no interior do filme contém a lida com o equipamento cinematográfico nos momentos de gravação e de campo, a presença dos realizadores em cena, o posterior trabalho de montagem, narração e de porta-vozes do filme. Nesses elementos e momentos, de maneira mais ou menos consciente de si, o filme constitui um *ponto de vista*, este que, por sua vez, é uma das marcas do cinema militante conforme Serge Daney (2007). Daney argumentou que é fundamental para o cineasta militante um ponto de vista claro e coerente a fim de transmitir a mensagem política do filme de maneira eficaz, ao mesmo tempo em que ressaltou a importância de que esse ponto de vista não seja dogmático ou simplista, à fim de preservar a complexidade e as nuances da realidade que o filme se propõe a investigar e comentar. A transmissão da mensagem política no cinema militante deveria se passar sem macular a qualidade artística do filme, o que seria alcançável através da adoção de um ponto de vista reflexivo e crítico.

No pensamento de José Enrique Monterde (1997), características comuns no cinema militante seriam a “supressão da autoria e pontos de vista pessoais (do cineasta ou dos entrevistados) em benefício da coletividade” (Correa, 2015, p. 46), o que parece convergir com certo dilema comentado por André Brasil (2021, p. 12), de que “a cada filme autoral, se reincida e se reforce um regime de propriedade que, muitas vezes, se deseja afinal combater”. Segundo Jean-Claude Bernardet (1994, p. 155), o cinema militante, particularmente as experiências que decorrem de *La hora de los hornos* (1968, Fernando Solanas e Octavio Getino) e da proposição de *Terceiro cinema* (Getino; Solanas, 1969), incluindo aí o cinema militante francês feito junto

¹⁰² Um texto mais ou menos recente de Larissa Pelúcio e Tiago Duque (2020) se presta à crítica – de maneira mais atenciosa do que eu poderia fazer aqui sem estender demais essa digressão – da confusão de se tomar uma posição epistemológica como determinada pela “identidade”, o que, para os autores, teria se desdobrado em eventuais episódios de “cancelamento” a partir do “lugar de fala”. De forma semelhante, o psicanalista e professor Christian Dunker (2017) argumenta que a definição de um “lugar” estanque de onde se fala faz um aceno ao essencialismo: a “identificação” do sujeito com um “lugar”, quando dada logo de partida, desconsideraria contribuições importantes da *desconstrução* de Derrida – eu diria que também da fenomenologia –, que aponta como o “lugar” se constrói através de práticas, não de essências. Ainda segundo Dunker, a busca por uma autoridade imanente sobre certos discursos – no estilo de: quais “identidades” estão autorizadas a falar sobre o quê – dependeria de um pressuposto frágil se perspectivado pela psicanálise, que é o de que o sujeito seria capaz de conhecer a si mesmo a partir da sua auto-identificação.

aos operários no entremeio das décadas de 1960 e 1970, teriam surgido igualmente em oposição ao espetáculo cinematográfico burguês e ao cinema de autor. Na França, à época desse cinema militante realizado pelos próprios trabalhadores e apoiado por figuras como Chris Marker, por viver-se na sombra da *política dos autores* que caracterizaria o cinema burguês (também chamado *segundo cinema*) em seu culto ao suposto indivíduo criador, o combate ao autorismo parecia um chamado ainda maior.

Martírio tece as perspectivas e experiências pessoais de Vincent Carelli junto aos Guarani Kaiowá com questões mais alargadas do panorama político e histórico brasileiro, as quais são evocadas pela palavra dos sujeitos no campo fílmico e/ou intertextualmente através de uma série de arquivos. Na definição de Rubem Caixeta de Queiroz, *Martírio* é “um filme de investigação” (2016a, p. 124)¹⁰³. No trabalho de entendimento exercido pelo filme, expresso através da relação entre montagem, campo, arquivo e narração, como constatou certa vez André Brasil (2018, p. 18), *Martírio* “relaciona a micro e a macropolítica, em investigação histórica de larga amplitude”. Vincent Carelli diz, na narração da introdução do documentário, da intenção de “entender as dimensões desse conflito” a qual o mobilizou em direção à realização do documentário. Simultaneamente a esse trabalho investigativo de entendimento, nos momentos de abordagem histórica em *Martírio*, dentre outros momentos explicativos conduzidos pela locução no filme, o narrador exerce uma posição de *autoridade* em relação ao público, que se expressa na busca por costurar linearmente e racionalmente a interpretação das imagens, dos depoimentos e fatos históricos apresentados pela montagem, pela explicação das tomadas e organização da história em imputações causais; atos que assenta a função e posição do autor.

Martírio, se lido através dos modos de documentário categorizados por Bill Nichols (2005), expressa características do *modo participativo* que marca diversos usos do equipamento direto, mas não prescinde de presentificar outros modos. O *expositivo* aparece pela ênfase no comentário verbal, ligado à “lógica informativa transmitida verbalmente” (Nichols, 2005, p. 143), ao trabalho comprobatório cumprido pelas imagens em relação ao que é dito, à predominância do argumento. O *performático* se manifesta no filme por enfatizar “o aspecto subjetivo e afetivo do cineasta com seu tema” (*Ibid.*, p. 65) sem deixar de lado “uma ênfase vigorosa no impacto social e emocional sobre o público” (*Ibid.*), ou seja, diz da intervenção de Carelli na história, ressaltada em textos diversos de André Brasil (2016a; 2018). O *reflexivo* nos momentos em que a locução cumpre a função do meta-comentário, quando comenta o

¹⁰³ “Martírio não é um filme panfletário ou só militante. É um filme de investigação, que procura se indagar sobre as origens da violência contra os Guarani Kaiowá” (*Ibid.*).

processo de feitura do filme e seus artifícios. Dito isso, o *modo participativo* parece o predominante no filme justamente por fazer um arranjo entre os modos *expositivo* e *performático*, ou seja, pela ênfase na interação entre cineasta e tema, pelo apelo à “ética e a política do encontro” (Nichols, 2005, p. 154), pelo recurso às “entrevistas ou outras formas de envolvimento ainda mais direto” (*Ibid.*, p. 62) e à “imagem de arquivo para examinar questões históricas” (*Ibid.*, p. 63). O *modo participativo* se trata daquele em que “temos a sensação de que testemunhamos uma forma de diálogo entre cineasta e participante que enfatiza o engajamento localizado, a interação negociada e o encontro carregado de emoção” (*Ibid.*, p. 162), entrelaçando o pessoal e o mundo histórico. O caráter explicativo da narração que conduz o filme, contudo, faz importante assinalar outra vez a influência do *expositivo*.

A locução em *Martírio* comporta uma tensão entre, por um lado, uma forte carga subjetiva por parte do diretor e, por outro, algum norte de objetividade no tom didático e informativo que se expressa na retomada dos momentos históricos, na apresentação de números, fatos e nas imputações causais que os conectam. Dito de outra maneira, o uso da narração no filme conserva algumas particularidades notáveis, que penso poder explicar com dois movimentos principais e paradoxais entre si: a assunção de um sujeito narrador (Carelli) e a diluição desse sujeito. Sabemos quem nos fala no interior do filme. Há um “eu” em jogo, um sujeito que é nomeado e que aparece também em frente à câmera. Essa forma de se posicionar é talvez o mais honesto que se possa fazer em termos de narração e autoria em documentário. Difere da “voz de Deus” (Guimarães, 2008, p. 14) que marca presença em alguns outros documentários comentados em capítulos anteriores, voz que tudo sabe, mas da qual pouco se sabe, pois esconde o corpo e a emoção de quem enuncia. Ao se assumir como primeira pessoa desde a primeira inserção de sua voz no filme (“Fui levado ao Mato Grosso do Sul...”), Carelli assume o filme como *ponto de vista*.

Imagens 43A a 43L: Planos-travesseiro



3min 19s

13min 10s

21min 3s



21min 27s



24min 38s



34min 36s



48min 36s



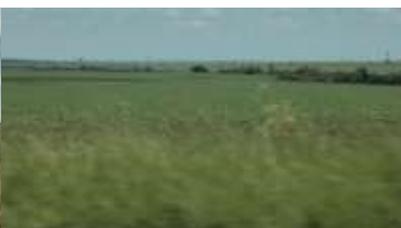
52min 57s



1h 6min 24s



1h 14min 23s



2h 7min 33s



2h 12 min 42s

Fonte: Itaú Cultural Play

Em *Martírio*, diversas vezes os planos-travesseiro, aqueles que fazem a ligação e simultaneamente a separação entre duas diferentes cenas ou dois diferentes espaços, se dão com imagens tomadas pela janela de carros em movimento na estrada (imagens 43A a 43L). Em uma primeira e mais óbvia camada, a escolha indica o trânsito de Vincent Carelli pelo território durante a realização do filme. Ao mesmo tempo, dá a ver a fisionomia do Mato Grosso do Sul, meta-texto cuja escritura se prolonga pelo documentário, e simultaneamente contexto no qual se passa a história que vemos e ouvimos. A desigual partilha do espaço se faz sentir visualmente nas gigantescas proporções do latifúndio que recorrem a cada nova estrada, por toda a extensão dos planos-travesseiro, enquanto o escanteado espaço legado aos indígenas é percorrido nos mais das vezes a pé por quem porta a câmera. Por último, os planos-travesseiro simbolizam a carona que pegamos com Carelli ao longo do filme, que nos transporta. Enquanto Carelli em cena nos guia eventualmente como motorista, Carelli-narrador divaga, como se, nesse momento tão propício para a reflexão que é o da estrada, se pusesse a conectar os fios do que viu e viveu entre uma parada e outra, e a compartilhar conosco esses pensamentos. Em suma, o efeito para

o público de muitos desses planos-travesseiro é o de que estamos em sua carona, ouvindo-o ao volante, enquanto transportamo-nos juntos em direção à continuidade dos acontecimentos. São momentos nos quais, após nos encontrarmos com os Kaiowá, com materiais de arquivo, com idas e vindas no tempo e no espaço, voltamos ao fio mais fundamental da costura de *Martírio*, que são as experiências, a mobilidade e o ponto de vista de Vincent Carelli.

A voz narradora do autor, sua trajetória, subjetividade e corpo estão amplamente implicadas no filme. Vincent Carelli não se resguarda no antecampo, entra de corpo no quadro. Pesquisadores como Michael Renov (2004) e Laura Rascoroli (2009) vêm notando no documentário contemporâneo, se em comparação com os modelos que o precedem, uma espécie de primazia do eu, quando o documentarista deixa de mediar o filme dos bastidores e passa a ocupar a cena, misturando-a explicitamente às suas inquietações pessoais. Nessa operação na qual a presença cênica do diretor, de sua voz, e a explicitação do íntimo reforçam individualidade e autoria, o cineasta se entrega a um relato de si e do seu entorno próximo. Se *Martírio* se encaixa nessa tendência, é certamente com ressalvas. A posição de Vincent Carelli no interior do filme, de um “militante que filma, cineasta que intervém” (Brasil, 2018, p. 6), escapa a qualquer individualismo ou solipsismo, justamente por pôr-se a serviço de uma causa que lhe é externa. A semelhança de *Martírio* com um filme ensaio, ao trazer elementos reflexivos, quebra a proximidade com o modelo *observativo* que acompanhou as primeiras experiências globais do cinema *direto*, ao mesmo tempo em que contempla certos critérios — já comentados via Serge Daney (2007) — para que um filme militante não seja meramente dogmático. A reflexividade é, portanto, um ingrediente fundamental da maneira com que esse filme se faz político e/ou nele se realiza a militância. Nas palavras de André Brasil (2021, p. 5), a permeabilidade entre campo e antecampo, particularmente presente no cinema indígena, “permite o posicionamento interno do diretor e de sua equipe, expostos à relação com os sujeitos filmados”, e rompe com o regime representativo clássico ao tirar do ocultamento o “próprio ato de olhar (e do corpo daquele que olha).” (*Ibid.*). Nesses momentos *Martírio* dá a ver a construção sempre em processo de um engajamento que transcorre por três décadas desde antes do filme, mas que nele não se recalca, continua; processo que é, afinal, a movência do filme.

André Brasil identifica três gestos constitutivos do lugar de fala em *Martírio*, sendo o primeiro a “elaboração de um discurso didático, que priorize a explicação histórica” (Brasil, 2018, p. 4), e outros dois que “retiram *Martírio* da posição de distanciamento esclarecido sobre a realidade do ‘outro’ [construído pelo didatismo], para [então] implicá-lo na história em aliança com aqueles que são filmados” (*Ibid.*). O primeiro deslocamento em relação a um discurso didático e de explicação histórica é imiscuí-los à intervenção no presente”. Se trata justamente

da “recusa aos limites entre narrar e intervir, entre cena e mundo, o que instaura um lugar de fala liminar, que permite passar sem cessar de um a outro” (*Ibid.*, pp. 4-5). O último é a voz indígena. Nas palavras de André Brasil (2016a, p. 153) “ainda que os enquadramentos [do filme] sejam sóbrios e ainda que a voz [da locução] seja clara e determinada, variam os tons e os efeitos que produzem”, de maneira que *Martírio* se debate com o trabalho e de encontrar a medida que não está dada a priori entre os diferentes tons da narração:

[...] Do tom pedagógico, que retoma os arquivos da história do país para reposicioná-los, ao comentário militante, que analisa com parcialidade a situação política, passando pelo confessional que, novamente sem arroubos, expressa quase em segredo para a câmera o insustentável da situação. (*Ibid.*)

Para Brasil (2018), portanto, Carelli toma a palavra em primeira pessoa na narração em *Martírio* ora em tom militante, ora confessional, ora pedagógico. A constatação pode lançar luz ao ordenamento do presente capítulo. O tópico que daqui segue sobre *A voz do autor* se divide em outros dois: “6.1.1 O pedagógico” e “6.2.2 O subjetivo”, esse último que equivale ao que Brasil chamou de “confessional”. Após eles, no tópico seguinte, o trabalho versa, sobre “A escuta do filme e a autoria indígena”. O que Brasil (2016a) chama de “comentário militante” não figura aqui como um tópico acerca da voz do filme, mas aparece ao longo do capítulo, assim como em outros capítulos, diluído ao longo da tese. O tópico “6.2 A escuta do filme e a autoria indígena” se divide em outros dois, que buscam compreender e explicar as maneiras com que os indígenas partilham a autoria do filme, e como sua cosmovisão se presentifica na fala e pensamento do autor e do documentário.

6.1.1 O pedagógico

Antes de expressar um discurso pedagógico, *Martírio* se tece em um gesto de aprendizado/entendimento. É um aprendizado em sua feitura desde as pesquisas prévias ao filme, passando pelos processos de filmagem, até a montagem que os organiza. É um gesto pedagógico como produto final: um ato comunicacional e de partilha com o público, uma expectativa de transmissão do entendimento de determinada realidade; ainda que o entendimento seja sempre incompleto, ainda que a transmissão seja sempre imperfeita. Essa transmissão pedagógica em direção ao público foi observada por outros autores e pelos diretores do filme: como exemplos esparsos, cito Gilmar Galache (2017, p. 45), que comenta em sua dissertação de mestrado como *Martírio* (2016) e *Corumbiara* (2009), filmes de Vincent Carelli, “abordam temas polêmicos e desconhecidos para a maior parte da população brasileira”,

atuando “como filmes informativos para a sociedade e, ao mesmo tempo, de denúncia sobre as injustiças em volta da questão indígena”; e André Brasil (2018, p. 4), que identificou que o filme assume “como tarefa a elaboração de um discurso didático, que priorize a explicação histórica”, em um “generoso e estratégico didatismo” (*Ibid.*, p. 8).

A palavra documentário carrega em si algo da autenticidade do documento, da prova, da evidência, da autoridade, do credível. A pedagogia não é condição *sine qua non* para a militância ou para a política em cinema, sequer no documentário, mas eventualmente, e em *Martírio* em particular, é uma das maneiras de agir. O didatismo ou tom pedagógico – me refiro indistintamente a um mesmo espírito – se manifesta nesse filme principalmente quando a narração explica acerca das pessoas, lugares e acontecimentos que aparecem em tela, ou em transposições do *micro* ao *macro* e vice-versa as quais extravasam o local e a imagem e levam a viagens temporais de maior escala; enfim, nas remitentes intentas operadas também pela montagem de fazer a história remeter ao presente, de tornar ambos compreensíveis e visíveis. Sobre o efeito pedagógico e mobilizador das imagens que operam para fazer saber do genocídio e da expropriação das terras dos Guarani Kaiowá, o codiretor Ernesto de Carvalho relatou certa vez em entrevista:

Às vezes, você indignar as pessoas não leva muito longe, muito além da catarse momentânea. Acho que a energia direcionada aos Guarani-Kaiowá entrou um pouco nesse estanque, mas acho que é aí que o filme dialoga com as pessoas [...] que ele emociona tanto as pessoas, é como se ele desse um conteúdo real para essa catarse. Se você pega e fala, ‘eu tenho solidariedade com os Guarani-Kaiowá’, é uma solidariedade meio abstrata, é uma revolta meio abstrata. O Martírio pega e fala: essa é a história, isso é o que aconteceu. É uma lacuna enorme na nossa formação [saber o que aconteceu], por isso que as pessoas se sentem muito mobilizadas pelo filme. Acho que com essa informação a gente está indo um pouco mais além. Estamos num momento político no país de muita confusão, a informação com uma leitura serena sobre o processo histórico, ela tranquiliza e foca as pessoas. O filme faz isso, ele dá um pouco de foco. (Carvalho *in* Sul21, 2017, online)

O que poderia, afinal, uma linguagem didática ou pedagógica no trabalho militante que o filme encampa? Um caminho de resposta possível se dá através de um livro de Jacques Rancière, *O espectador emancipado* (2012). O autor indaga acerca das mútuas implicações entre arte e política e, ao que mais interessa ao presente tópico, traça uma crítica à arte pedagógica, crítica a qual podemos relacionar a *Martírio* e, dentre o campo do documentário, ao modelo clássico/expositivo que engloba de Robert Flaherty a John Grierson. Rancière questiona a suposição feita pelos artistas que se usam de uma linguagem pedagógica, de “uma relação de continuidade entre as formas sensíveis da produção artística e as formas sensíveis

segundo as quais são afetados os sentimentos e os pensamentos de quem as recebe” (*Ibid.*, p. 53). Em outras palavras, Rancière lança dúvida sobre a continuidade funcional entre a intenção na produção da obra e a leitura do público sobre a mesma; duvida da suposição de que, por exemplo, uma arte que pretenda chocar acabe chocando e não apenas, por exemplo, anestesiando ou banalizando as imagens do sofrimento. O artista que opera no modelo pedagógico apostaria “que a arte nos torna revoltados quando nos mostra coisas revoltantes, que nos mobiliza [...] e que nos transforma em oponentes do sistema dominante ao se negar como elemento desse sistema.” (*Ibid.*, p. 52).

A crítica de Rancière converge à de Comolli (2015) quando o último questiona a efetividade da proposta dos realizadores do cinema militante que, através da montagem e narração, pretenderam direcionar ou domar o olhar do público, como comentado no tópico “4.1 Intervir na história”. Essa posição excessivamente dogmática por parte dos documentaristas seria sabotada pelo próprio potencial sensível do cinema, pela ambiguidade constitutiva do espetáculo, pela capacidade crítica e interpretativa do público. Para Rancière, em certa afinidade, a política da arte extravasa a intenção do autor: uma obra não se torna automaticamente política porque pedagogicamente “mostra os estigmas da dominação e as mazelas sociais” (*Ibid.*, p. 52) ou “ridiculariza os ícones reinantes” (*Ibid.*). A suposição de que a arte teria algo a ensinar a um público a quem falta certo saber fere o pressuposto caro a Rancière de uma igualdade das inteligências. Para o autor, o artista pedagógico, partindo do pressuposto de uma “estrutura global de ilusão” (*Ibid.*, p. 33) a ser combatida e a qual explicaria a ignorância do público, apostaria na eficácia do “discurso do mestre” (*Ibid.*, pp. 13-4), e assim sua arte operaria uma hierarquia entre valores de saber do *mestre* (o próprio artista que enuncia pedagogicamente) e do *ignorante* (o público, que é infantilizado nessa relação).

Rancière fala em dois regimes de busca pela eficácia política da arte nos quais se expressa alguma expectativa pedagógica, ambos rastros do racionalismo da Teoria Crítica e que, segundo ele, estão abalados e que, paradoxalmente, seriam os que mais balizam o que se pensa atualmente sobre as correlações entre arte e política. Um deles é o *regime da mediação representativa*, o qual opera com imitações que permitam ao espectador reconhecer a si mesmo e ao mundo em que vive e, assim, coloca a forma sobre o conteúdo, revivendo a primazia do idealismo sobre a materialidade. O segundo regime é o regime da busca pela *imediatez ética*, que visa eliminar “a singularidade das operações por meio das quais a política cria uma cena de subjetivação própria” (*Ibid.*, p. 74), ou seja, que, em favor da postulação de uma ética universal, ignoraria a intransponibilidade entre diferentes formas de política. Essa intransponibilidade, para Rancière, se passa porque diferentes formas de política são enraizadas em experiências,

demandas, interesses e formas de organização social específicas. A busca pela *immediatez ética*, ao privilegiar uma determinada forma de política em detrimento de outras, não permitiria que as demandas e interesses específicos de cada luta fossem adequadamente valorizados e reconhecidos. Nesse regime “não há arte propriamente dita, mas imagens que são julgadas em função de sua verdade intrínseca e de seus efeitos sobre o modo de ser dos indivíduos e da coletividade” (Rancière, 2010, p. 24), uma vez que esse regime se baseia na ideia de que a arte pode servir como um meio de expressão direta da verdade e da justiça. Um exemplo dado por Rancière para o modelo da *immediatez ética* é Brecht, que rompe com o regime representativo, mas não com a pedagogia.

O que Rancière valoriza como foco do mais pleno potencial de operação política da arte é uma terceira via, que se desprenderia da camisa-de-força do engajamento: o *regime estético da arte*, que se passa no âmbito da *metapolítica*, através de posições e movimentos dos corpos, repartições do visível e do invisível e de maneiras de organizar e reconfigurar o sensível no espaço fílmico, produzindo novas formas de experiência, subjetividade e de possível que não se prestam a um cálculo determinável. O regime estético da arte seria um modelo de

[...] eficácia paradoxal: é a eficácia da própria separação, da descontinuidade entre as formas sensíveis da produção artística e as formas sensíveis através das quais os espectadores, os leitores ou os ouvintes se apropriam desta [...] a suspensão de qualquer relação determinável entre a intenção do artista, a forma sensível apresentada num lugar de arte, o olhar de um espectador e um estado de comunidade. (Rancière, 2012, p. 56)

A arte no regime estético, para Rancière, é dada

[...] pela inscrição em uma certa forma de apreensão sensível. A estátua [pensada no regime estético] é uma ‘livre aparência’. Ela se opõe, assim, duplamente a seu estatuto representativo: ela não é uma aparência referida a uma realidade que lhe serviria de modelo. Também não é uma forma ativa imposta a uma matéria passiva. Ela é uma forma sensível heterogênea em relação às formas ordinárias da experiência sensível marcadas por essas dualidades [...] atividade que não tem outro fim além dela mesma, que não se propõe a qualquer tomada de poder efetiva sobre as coisas e sobre as pessoas. (RANCIÈRE, 2010, p. 25)

Nesse regime, a arte teria a potência de criar novas possibilidades de ação política, de abrir espaços para a emergência de novos sujeitos políticos e de novas formas de organização social, reconhecendo a importância de cada luta política específica. Para Rancière esse regime é o mais promissor e o que permite que a arte e a política sejam pensadas em conjunto. Impossibilitado de agir diretamente no mundo, um filme operaria pela instauração de cenas que se articulam,

não sem tensões, a outras cenas do mundo vivido e que, tematizando a política ou não, convocam a uma experiência estética que reorganiza a disposição do próprio mundo para além do momento de fruição do filme. Na esteira desse pensamento, a radicalidade possível no campo do documentário no contexto contemporâneo seria a de “uma potência singular de presença, de aparição e de inscrição, que rasga o ordinário da experiência” (*Ibid.*, p. 17). A realização do potencial político da arte pedagógica parece em Rancière dificultada, ou ao menos com as dificuldades identificadas. Tal posição não lhe é original nem exclusiva, visto que ecoa, por exemplo, Serge Daney, para quem, nas palavras de Amaranta Cesar:

[...] o ‘fardo do cinema militante’ é ‘ver no produto artístico não mais do que um produto neutro, transmissor sem potencialidade da popularização de ideias elaboradas em outro lugar’. Em seus termos, a ‘eterna pobreza do cinema militante’ seria sua concepção instrumentalista na qual o cinema apresenta-se como ‘uma máquina de tradução’ daquilo que se manifesta fora dele, na luta (DANEY, 2007, p. 72). (Cesar, 2017b, pp. 12-3)

Para Rancière, no contexto contemporâneo, fundado na ruína das perspectivas e expectativas de emancipação política coletiva que marcaram a arte moderna:

O que a experiência e a educação estéticas prometem não é um auxílio das formas da arte à causa da emancipação política. É uma política que lhes seja própria, uma política que opõe suas próprias formas àquelas que as invenções em dissenso dos sujeitos políticos constroem. Essa ‘política’ deve, então, ser chamada de metapolítica. A metapolítica é, geralmente, o pensamento que tem como proposta acabar com o dissenso político mudando de cena, passando das aparências da democracia e das formas do Estado para a infracena dos movimentos subterrâneos e das energias concretas que os fundam. (2010, p. 28)

Há, em *Martírio*, metapolítica nas diversas passagens da cena à infracena, quando, como escreveu André Brasil (*in Brasil et al.*, 2017, p. 239), o filme se refugia das imagens de arquivo da TV Senado e do centro do poder político: “quando a experiência dessas imagens se torna insuportável”, são tomadas “as vias menores, alternativas, as estradas de terra que levam às retomadas”. Não em prejuízo a isso, *Martírio* parece reter em seu próprio horizonte de expectativas uma operação também na política institucional, que consiste em exhibir as falas e rostos do discurso anti-indígena, o que não significa refazer a aliança entre radicalidade artística e radicalidade política de outrora. O foco de Rancière e, segundo ele, do campo da arte contemporânea, na eficácia estética das imagens, leva o que é “político” para caminhos outros em relação ao que constituiu até então como “militante”, já que esse último estaria por definição emaranhado em dimensões não apenas e não primeiramente assentadas no regime estético e

metapolítico, mas também a uma operação sobre a política representativa e a transmissão ao público de certa mensagem que depende de certo saber dos cineastas e indígenas.

Rancière buscou retirar a política da arte de um ensimesmamento canônico onde a Teoria Crítica a teria colocado e o qual não teria produzido até então efeitos políticos verificáveis, senão um certo enquadramento do que a arte política deveria ser, segundo ele mesmo. Permito-me, para os fins da presente pesquisa, conservar a desconfiança de que, talvez, até certo ponto ou em certo ponto, a intenção de Rancière de tirá-la desse ensimesmamento acabe por flertar com outro ensimesmamento. Assim, não compartilho de antemão a crença na ineficácia da pedagogia na arte de intenções políticas, nem o pressuposto de que as práticas políticas da arte não se adequem como instrumentos que fornecem formas de consciência e energias mobilizadoras em proveito de políticas outras que não as propriamente cinematográficas, assim como não suponho de antemão que não saiam de si mesmas para se tornarem formas de ação política coletiva, visto que essa crença, ao que tudo me parece, feriria as expectativas do filme.

Essa outra clausura do político, que talvez perca de vista o que há de além-da-arte no cinema militante, se dá quando Rancière propõe que a política que cabe às imagens não estaria em seus conteúdos, nem na mensagem que deseja transmitir, nem na convocação do público a assumir uma postura crítica diante das imagens que lhe atravessam: em outras palavras, no constante acionamento de negativas que, a seu modo, hierarquizam e potencialmente desprezam politicidades. Isso não significa que um filme como *Martírio* não tenha valor estético ou estratégias políticas formais, mas uma não homologia entre as definições de *militante* e o que Rancière considera como potencialmente político na arte. Dito isso por ora, não completamente à revelia de sua formulação do *político* – a qual, de fato, é também operacionalizada ao longo do trabalho –, nem com as potências de uma *política das imagens*, pensar a politicidade de *Martírio* passa pela estética, pela invenção formal, por uma política imanente às imagens, bem como também pela intenção do artista em criar um *continuum*, uma “identidade de causa e efeito” (Rancière, 2012, p. 18), entre uma mensagem pedagogicamente enunciada ou uma situação pedagogicamente descrita (a História e o presente do genocídio, por exemplo) e o agir do público. Essa intenção se materializa em *Martírio* em uma maneira de narrar interpretando e informando, mas também, para além do texto fílmico em si, nas maneiras de distribuir e atribuir sentido ao filme por parte dos realizadores, que, em contextos diversos, afirmaram em *Martírio* a intenção de uma *ferramenta* política (Carvalho *in* Sul21, 2017; Carelli *in* Brasil *et al.*, 2017, p. 237; Almeida *in* PPGIS UFSCar, 2022).

Recolocar a pergunta feita por Rancière do que é e o que pode o exercício pedagógico em um filme como *Martírio* não implica supor de antemão o sucesso das intenções e dos procedimentos pedagógicos, mas se trata também de não descartar de antemão a possibilidade de um bom encontro entre a intenção do artista e a leitura do público. Não descartar, por exemplo, a suspeita de que, em um cenário no qual a desinformação política parece normalizada e mesmo venerada como alternativa anti-sistema aos meios de informação e comunicação¹⁰⁴, se parte significativa da população brasileira tivesse contato com filmes como *Martírio*, poder-se-ia, a partir também da *contrainformação* (Brenez, 2017) desse cinema e de seu esforço pedagógico e sensível, despertar mais do que indignação e revolta – efeitos mais comuns da arte de denúncia conforme Rancière (2012) –, mas sensibilidade com a perspectiva e experiência dos sujeitos do filme. Suspeito, se poderia suscitar aproximação e comunidade com os outros, e, como decorrência, outras maneiras de conhecê-los, de proceder e pensar em relação a eles, além de desdobrar possíveis ações políticas a partir da operação do filme. Se alguns filmes contemporâneos ainda insistem em denunciar de forma direta, conservando certa fé na imagem e na palavra, é porque elas ferem, mesmo sem garantias sobre os seus efeitos, e talvez construam ou reconstruam redes de apoio e formas efetivas de comunidade.

Cabe indagar também se está mesmo ou como está pressuposta na arte pedagógica uma desigualdade fundamental de posições entre o mestre e o ignorante – o artista e o público –, “dois tipos de inteligência separados por um abismo” (Rancière, 2012, p. 14); se não seria o caso de pensarmos que o autor do filme, em seu esforço educativo, e o público em sua posição de escuta, tratem-se, afinal de contas, de posições provisórias; posições dialógicas se compreendidas em uma perspectiva mais alargada que o filme em si. O público não seria, assim, perspectivado como detentor apenas de saber de ignorante e o artista não estaria também em uma posição de detentor de todo o saber, mas de detentor de certa experiência específica a ser compartilhada, experiência a qual envolve certos saberes: no caso de *Martírio*, as experiências de Carelli no convívio com os Guarani e Kaiowá e na pesquisa de campo e bibliográfica que fundamentam o filme. A palavra de Carelli, seja em suas inflexões pedagógicas, militantes ou confessionais, pode, no processo comunicacional que se estende para além do filme, ser

¹⁰⁴ Aqui refiro a estratégias da extrema-direita, especificamente, mas não somente no Brasil, que vêm investindo na estratégia de fomento de certa ignorância em respeito às vozes dos meios de comunicação, da academia, dos especialistas, dos consensos científicos e das minorias. Esse esforço se expressa, no caso brasileiro, desde o negacionismo científico aplicado à pandemia do Covid-19 até o questionamento, desconectado de qualquer fato técnico, do resultado das eleições de 2022. Se trata, de alguma forma, de uma resistência à informação, ou da construção de circuitos alternativos de informação que têm como parte fundamental o afastamento paranoico de qualquer fonte que não se alinhe às narrativas negacionistas, independentemente da fundamentação técnica ou não dessas fontes.

respondida, contestada, somada. Logo, essa posição provisória de mestre, além de não ser uma posição que domina o uso da locução no filme, é também gestada a partir de um processo de pesquisa e escuta – afinal, não se nasce mestre – que começa antes e continua no interior do documentário. Perspectivada dessa maneira, a arte pedagógica pode realizar à sua maneira uma perspectiva emancipadora: sem partir do pressuposto de uma irrestrita *igualdade das inteligências* entre autor e público, sem negar as diferenças de saberes entre público e artistas, mas justamente propiciando a partilha de diferentes experiências e saberes, especialmente em se tratando do *modo participativo* de documentário no qual o cineasta, em posição de mediador de um outro mundo, adentra, ouve e experimenta algo de novo para si mesmo e para o espectador.

Se na leitura de Comolli (2015) o cinema militante, na busca por uma intervenção fora das imagens, se afastaria do cinema pelo seu apego instrumental à causa; pode ser que a didática e mesmo a convencionalidade dos procedimentos formais de *Martírio*, notadamente seu recurso à locução pedagógica que retoma o exercício do documentário clássico, tratem-se de uma maneira particular e contingente de operação em certo desafio do presente. De uma resposta a um chamado da própria urgência da qual o filme desponta; mesmo que considerando, como sintetizou André Brasil (2010, p. 9), que a eficácia política de um filme “nunca (ou raramente) será direta e seu alcance, a maioria das vezes, não vai além do limite do próximo”.

Quanto a Rancière, parece interessante ainda reter do seu posicionamento a dimensão do ruído no processo comunicacional instaurado pelo filme e que fere as expectativas de um *continuum* entre causa e efeito; ou, para somar às palavras de Viveiros de Castro (2004; 2011), de certa *equivocidade* que faz do processo comunicacional um processo errante. Não há garantias de que a mensagem captada será a mesma que se intencionou emitir, mas, se formos com generosidade ao que há de pedagógico em *Martírio*, ao que há de produtivo em sua expectativa de um efeito político na urgência, quiçá de um efeito na política representativa, suas escolhas estético-narrativas são respostas ao desafio de se debater com a heterogeneidade entre a política do filme e outros regimes de enunciação política, respostas incontornavelmente atravessadas pelo desafio de “controlar o equívoco”. Em outras palavras, pensar a eficácia política da arte pedagógica sem descartá-la ou substituí-la por outro modelo implica em compreender e assumir o ruído em, apesar de tudo e afinal de contas, operar a comunicação e a transmissão de uma, ou umas, mensagens.

6.1.2 O subjetivo

A força da marca que a experiência com os kaiowá legou na perspectiva e subjetividade de Carelli se expressa no filme de maneira confessional em cena captada ainda entre 1988 e 1989, a qual vai aparecer apenas ao fim do longa-metragem, quando faltando cerca de dez minutos para o seu encerramento. Trata-se de uma cena calma, cujo ritmo em desaceleração em relação ao geral do filme indica, por convenção na linguagem cinematográfica, a proximidade do fim da projeção. Vemos no início dessa cena um rezador abrir uma oca cedo pela manhã, ainda no escuro, sem o uso de qualquer recurso de iluminação à exceção da lua cheia no céu (imagem 44A). O cineasta o acompanha com a câmera na mão. Depois de um corte, vemos o rezador no interior da oca, que viemos a saber mais tarde, é uma casa de reza. Com um *mbaraka* em uma mão e uma cruz de madeira na outra, abençoa o aposento (imagem 44B). A câmera permanece na parte externa da estrutura, seu olho penetrando frontalmente pela porta aberta, havendo-se com o fato de não haver lá dentro qualquer fonte de luz. Após um corte, a câmera no mesmo lugar, o rezador está outra vez à frente da casa, purificando a entrada (imagem 44C). O silêncio é grande, cortado apenas pelo cacarejar de um galo, pelo tocar suave do *mbaraka*, por alguém que fala dentro da casa, e pelos murmúrios do rezador. Um corte leva a um plano ambiente do horizonte, cuja função narrativa é elíptica: indica que a manhã vai se formando, o sol começa a aparecer.

Imagens 44A a 44C: Abertura da casa de reza



2h 29min 6s

2h 29min 53s

2h 30min 20s

Fonte: Itaú Cultural Play

Após um corte, voltamos à frente da casa de reza (imagem 45A). Já é dia. Uma menina de idade que deve variar entre seis e oito anos quebra a estaticidade e a simetria do plano. Varre o chão do pátio com uma vassoura artesanal construída de materiais do bioma local. O plano seguinte é de grande beleza (imagem 45B): a câmera, estática, dispõe no centro vertical da imagem a porta da casa, prostrando-se reta e frontalmente a ela. Uma cruz de madeira cravada no pátio, também alinhada frontalmente à porta, fica entre a casa e a câmera e contribui para o

desenho simétrico que se forma. A edificação de estilo tipicamente indígena, maior objeto no quadro, contribui à harmonia da composição pela retidão com que foi construída e, a um só tempo, por sua organicidade. Toda a imagem pode ser resumida em diferentes tons de azul, verde e marrom, conferindo simplicidade e equilíbrio à tela. Árvores ao fundo conferem movimento sutil à composição; seu verde partilha o fundo quase que em igualdade ao azul celeste. O pátio de terra batida sobre o qual tudo se passa é homogêneo em termos de cor e relevo, somando ao cuidado que emana do quadro e fazendo coro ao zelo que emerge da construção da casa, da construção do enquadramento, e da menina que, ao varrer, atualiza o ato de zelar.

Imagens 45A a 45C: Menina varre o chão no preparo para o curumim pepy



2h 30min 36s

2h 30min 39s

2h 31min 7s

Fonte: Itaú Cultural Play

Há certo cuidado pelos gestos na maneira com que a câmera em *Martírio* se relaciona com os sujeitos à sua frente, gestos aparentemente tão importantes na forma de comunicar dos Guarani e Kaiowá. Essa afinidade dos gestos leva o filme, em sua relação com os indígenas, muito além do mero centramento na palavra, mas a uma observação cuidadosa para a comunicação de forma mais ampla. Vincent Carelli fala, sobre as imagens acima, em voz over: “Em quarenta anos de indigenismo, convivi pouco com os Guarani Kaiowá, mas eles me marcaram profundamente por sua coragem e sua espiritualidade. Numa das últimas filmagens na década de 1990 registrei um batizado de crianças, o curumim pepy.”¹⁰⁵.

Imagens 46A a 46I: Curumim pepy

¹⁰⁵ Segundo a tese de Eliel Benites (2021), o *kunumi pepy* seria mais precisamente uma cerimônia de perfuração de lábios dos meninos que cumpre a função social de um ritual de iniciação masculina, enquanto o ritual de batismo de crianças em sentido estrito seria outro, o *mitã jehecha*. *Curumim*, palavra usada por Carelli na narração do filme, vem de *kunumi*, palavra usada por Benites, ambas podendo ser traduzidas como menino, tratando-se, portanto, o *kunumi pepy* e o *curumim pepy* do mesmo ritual. Sobre o ritual, ver também o curta-metragem *Kunumy Pepy* (2010, Ascúri), na aldeia Panambizinho, em Dourados/MS.



2h 31min 20s



2h 31min 24s



2h 31min 28s



2h 31min 42s



2h 32min 6s



2h 32min 13s



2h 32min 21s



2h 32min 26s



2h 32min 31s

Fonte: Itaú Cultural Play

Sobre e entre essas palavras de Carelli, vemos imagens do ritual e ouvimos os cânticos que o embalam (imagens 45C e 46A a 46I). A firmeza da comunidade no ritual leva adiante a beleza coordenada e simétrica das imagens anteriores. No ritual, crianças e adultos estão trajados e ornamentados de acordo com o mesmo padrão, cantando em grupo. Dentre as dezenas de pessoas presentes no ritual, dentre os planos que foram incorporados ao filme, as que eventualmente olham para a tela o fazem com firmeza: ninguém vacila ou levanta qualquer suspeita de quebra de decoro ou de suspensão da auto-mise-en-scène. A consciência comum que parece integrá-los na cerimônia de batismo confirma a impressão de certa pureza obstinada que vem sendo elaborada desde o início da cena.

Imagens 47A a 47F: Despedida



2h 32min 43s



2h 32min 53s



2h 32min 57s



2h 33min 3s



2h 33min 6s



2h 33min 10s

Fonte: Itaú Cultural Play

Após o batismo, Carelli se prepara para a despedida, quando os anfitriões lhe surpreendem entoando firmemente um canto de boa viagem. O relato na narração, transcrito abaixo, se passa sobre as imagens acima (47A a 47F), dividindo o plano sonoro com o próprio canto captado *in loco*:

Antes da partida, um grupo sai da casa de reza entoando um canto dos céus para abençoar a nossa viagem. Tive que conter a emoção para firmar a câmera. Mas com um quilômetro de estrada não aguentei. Parei o carro, desci e chorei convulsivamente. Chorei de emoção diante da beleza dos seus mantras, do carinho com que tratam seus aliados, da sua alegria de viver para além da penúria material em que vivem, do desprezo e do ódio que os cercam, da violência que sofrem. Deste dia em diante, toda vez que deixo uma aldeia, e não foram poucas, sou tomado pela mesma comoção.

O relato de foro íntimo, o tremor das mãos (imagens 47B e 47C), misturam emoção e luta, militância e subjetividade. Afastam Carelli da posição de um mestre onisciente e o lançam em direção a um plano de horizontalidade com os demais testemunhos que compõem o filme. Esse momento confessional de comoção e lágrimas é um ponto que dá partida à própria concepção e finalização de *Martírio*, já que, conforme diz o próprio Carelli em entrevista após o lançamento do documentário, foi no momento daquela cena que ele tomou

[...] a decisão de que precisava contar. Chamei a Tita e disse: ‘Tita, se eu não contar isso, eu não disse nada. Eu preciso contar isso, tal como aconteceu’. A partir daquele momento, os Guarani e Kaiowá tinham ganhado o meu coração. Não tinha jeito. Eu precisava dizer essas coisas. (Carelli *in Brasil et al.*, 2017, p. 246)

O comentário do autor, seja através da locução, seja através de cartilhas na tela como em *Nanook, o esquimó* (1922, Robert Flaherty), é uma marca constitutiva de longa data no documentário, que cumpre importante papel, por exemplo, na experiência do documentário *direto* brasileiro em sua fase seminal na década de 1960. Dito isso, diferenças são sensíveis no uso da locução em cada contexto. No caso de *Martírio*, ao não esconder o autor sob a voz neutra e cientificista que conduz filmes como *Viramundo* e *Maioria Absoluta*, e principalmente ao se afastar da suposta neutralidade que rege o documentário clássico, o resultado é a construção de um encontro menos desigual entre *cinasta* e *outro* no ato da gravação; o que também se passa pela escuta generosa que o filme faz em relação aos indígenas. Escusado dizer, porém, que, no campo do documentário engajado brasileiro, a virada em direção a uma postura mais participativa entre cineastas e sujeitos do filme, entre campo e antecampo, não é uma invenção de *Martírio*, mas foi praticada já no fim da década de 1970 em certas abordagens documentais da greve do ABC, ou mesmo antes, em experiências mais pontuais como *Jardim Nova Bahia*. Em todo o caso, a experiência do locutor em *Martírio* é fortemente marcada pelo encontro com o mundo indígena. Esse sujeito dilui-se, abre-se, deixa-se atravessar pela potência de um contato que é, afinal, o que move o filme. Esse encontro, como viemos a saber logo no primeiro minuto de projeção, é com os rezadores Kaiowá. Mas não apenas. A esse processo de abertura e escuta, dedico os subtópicos subsequentes.

6.2 A escuta do filme e a autoria indígena

Pensar a abertura de *Martírio* à escuta aos indígenas e a parte que cabe aos indígenas na autoria do filme leva ao que André Brasil caracterizou como terceiro gesto constitutivo da voz desse documentário: abrir-se para “abrigar certos traços e modos da experiência e do pensamento dos Guarani e Kaiowá” (Brasil, 2018, p. 6), já que “[...] se em sua montagem, *Martírio* explica, por meio de seu enquadramento atento, ele precisa antes escutar e aprender” (*Ibid.*, p. 11). Logo, se por um lado *Martírio* coaduna à perspectiva do diretor-enunciatário-narrador Vincent Carelli em primeira pessoa e de forma eventualmente bastante confessional como demonstrado no tópico anterior, por outro lado, a maneira com que Carelli acompanha a trajetória indígena confere-lhes importância de grandes proporções na voz, pensamento e perspectiva do filme.



1h 29min 26s

1h 29min 30s

1h 30min 1s

Fonte: Itaú Cultural Play

A cedência da palavra, que envolve colocar a si mesmo em posição de escuta, e que lega ao filme algo de indiciário através do depoimento, aparece com intensidade em *Martírio*, por exemplo, quando a montagem retoma as imagens de Marçal de Souza (imagem 48A a 48C), liderança Kaiowá que discursou para o Papa em novembro de 1980, quando o pontífice visitava o Brasil. Conforme a narração, Marçal seria “a primeira voz Guarani Kaiowá que se faz ouvir nacionalmente, eco de um movimento de resistência já em curso”. Enquanto isso, vemos no filme o Papa ouvindo concentradamente a Marçal, cabeça baixa e olhos fechados. Marçal fala-lhe em postura à vontade, em alto som, da “nossa miséria, a nossa tristeza pela morte de nossos líderes assassinados friamente por aqueles que tomam o nosso chão”. O ativista foi, três anos mais tarde, “assassinado com seis tiros, o primeiro na boca”, conta a narração logo a seguir. Marçal foi morto por seu ativismo por demais intempestivo: um *contemporâneo* (Agamben, 2009) e uma *vida nua* (Agamben, 2010), nos sentidos atribuídos por Agamben. Seu destino lamentavelmente não difere muito do das demais lideranças indígenas da região hoje chamada Mato Grosso do Sul trinta anos mais tarde ou mais cedo, como *Martírio* demonstra ostensivamente. O gesto do filme através da retomada da imagem de Marçal e de sua constelação com casos semelhantes e mais recentes não está em apontar Marçal como portador de um saber excepcional entre os demais Kaiowá, nem em tomá-lo como expressão de um tempo passado, mas em colocar ao filme mesmo, ao público e ao Papa, em situação de escuta da palavra de Marçal, ela mesma eco de tantas outras vozes. A palavra lançada pelo ativista no passado é ainda atual, enquanto sua escuta é um projeto sempre ainda por finalizar, no qual o filme se empenha em colaborar.

Na sequência que retoma a imagem e a palavra de Marçal de Souza, os três gestos citados por Brasil (2018) como constitutivos do lugar de fala em *Martírio* se entremeiam: o didatismo, a recusa dos limites entre narrar e intervir, e a abertura ao pensamento indígena. O didatismo emana da pedagogia da palavra do rezador, não mais do diretor, mas da perspectiva política e cosmológica Kaiowá mediada por Marçal. A recusa dos limites entre narrar e intervir se expressa na própria revivência espectral da imagem e palavra de Marçal apesar do que lhe

fizeram os pistoleiros, revivência que, à sua maneira, intervém no curso da história. Finalmente, a abertura à experiência e pensamento indígena, se presentifica aqui no testemunho de Marçal e, ao longo do filme, de tantos outros Kaiowá. Essa abertura é o caso também da música do *Bro MC's*, o primeiro grupo de rap indígena a gravar um disco no país, que toca nos créditos finais do filme. Para André Brasil (*Ibid.*, p. 7), o “trabalho ininterrupto de aproximação e abertura à experiência e ao pensamento do ‘outro’ constitui a tessitura mesma de *Martírio*”.

Dito isso, o diretor, e de forma mais ampla os diretores, têm autoridade inarredável na partilha de visibilidades e negociação de diferenças e vozes que ocorrem no interior do filme. Em *Martírio*, como em tantos outros documentários engajados já citados, o grupo realizador detém o domínio sobre um processo que transcorre, e ao qual as pessoas filmadas são submetidas. A disputa entre ruralistas e indígenas no campo fílmico em *Martírio*, disputa que foi apresentada eventualmente como binária em “5.1 O problema do ‘ser’”, é inevitavelmente triangulada pela presença dos cineastas. O documentário é fruto do encontro (Freire, 2012). O estilo *direto* em particular propicia, demanda, que o filme se teça no entorno de certos encontros, de maneira que a posição do autor em *Martírio* se dá, então, em relação. Esse filme, e o documentário de maneira geral, só podem se passar porque mobilizados por uma relação de forças complexa entre campo e antecampo, que envolve desejo e violência. Mesmo que o documentário seja fundado em uma busca por colaboração, conserva uma diferença de posição de enunciação no seu interior, que, mais ou menos partilhada, pertence sempre em última instância ao cineasta¹⁰⁶, cuja presença “faz diferença”. A relação da qual parte o documentário não pode ser em igualdade de posições, porém tampouco é uma relação cujas forças operem em fluxo unidirecional.

São três, em *Martírio*, os momentos em que as imagens são captadas pelos próprios indígenas e, portanto, nos quais se desarranja certo regime de posições na autoria. Cito esses momentos em ordem de aparição: primeiro, as imagens das manifestações contra a PEC 215 em uma plenária do Congresso em Brasília, comentadas no tópico “5.2 Política e dissenso”, captadas pelo realizador indígena Kamikia Kisêdjê que aprendeu com a Mídia Ninja a técnica de streaming. Segundo, o embate entre os indígenas de Apyka’i e o Ministério Público, representado pela Polícia Federal, a ser melhor explorado adiante ainda neste capítulo nos tópicos subsequentes, captadas pelo kaiowá Oriel Benites. E, por último, o ataque dos

¹⁰⁶ Como sintetiza Marcius Freire (2012, p. 32): “[...] ao deter o controle sobre a montagem, o realizador detém o controle sobre o produto final; mesmo que as escolhas dos elementos que vão dar a sua mise en scene, mesmo que as relações com os sujeitos filmados tenham sido marcadas por eventuais conflitos de interesse, raramente isso aparece no filme, pois tudo pode ser eliminado na montagem. Um documentário é quase sempre, portanto, o resultado de uma relação de poder, cujo produto final é o emblema da supremacia do realizador nessa relação.”

pistoleiros que encerra o longa-metragem, captado com uma câmera de vídeo mini-DV emprestada por Vincent Carelli aos indígenas acampados que, depois de longa batalha judicial¹⁰⁷, retomaram Pyelito Kue e se instalaram na sede da fazenda que havia sido construída sobre sua antiga aldeia (imagem 49A), cena comentada também no tópico “4.1 Intervir na história”. A entrega da câmera é visível no filme (imagens 49B e 49C) e materializa fortemente a busca coextensiva a ele, durante as filmagens, de intervenção no curso dos acontecimentos. Logo no dia seguinte à entrega da câmera, pela manhã, no que se constitui certamente em alguns dos planos mais marcantes do longa-metragem, os indígenas filmam com essa mini-DV um gesto de intimidação de pistoleiros contratados por fazendeiros: dois homens em uma moto se aproximam da cerca da fazenda ostentando uma arma, explodem fogos de artifício em direção ao acampamento indígena e disparam tiros; imagens que não poderiam decorrer na presença de Vincent Carelli e da equipe do filme. A aparente ausência de espectadores (que não os próprios indígenas) é uma condição para a ação dos pistoleiros: um mal encontro com um espírito da floresta, afinal, se dá apenas quando estamos sozinhos.

Imagens 49A a 49C: Entrega da câmera em Pyelito Kue



2h 9min 13s

2h 13min 37s

2h 13min 40s

Fonte: Itaú Cultural Play

Sobre o trecho do filme que foi captado com a mini-DV a qual aparece manuseada pelos indígenas nas imagens acima, Marcos Aurélio Felipe escreveu:

Na sequência final, quando um jovem Kaiowá grava o ataque das milícias ao território retomado, no MS, no qual está encurralado com seus parentes, esse redimensionamento do lugar do Outro é um dado narrativo, e não apenas uma abstração antropológica. Nesse registro de dentro, com a câmera instável, mas firme em seus propósitos, esse Guarani Kaiowá se movimenta em busca do documento e captura os ‘pistoleiros’ que montam o cerco. Sob o risco do real, que nos invade através das lentes indígenas, sentimos a necessidade do registro apesar do perigo iminente, pois a justiça não aceitava denúncias sem

¹⁰⁷ Os Guarani Kaiowá tinham garantido a posse da terra em liminar em outubro de 1991. Depois, uma liminar inesperada da juíza federal Suzana Camargo concedida aos fazendeiros ganhou a causa, pegando a Funai de surpresa. Retomadas e reintegrações de posse se sucedem a partir daí.

provas e elas precisavam ser produzidas para denunciar o processo secular de violação humana. Momento ímpar na escritura de Vincent Carelli, do VNA e de uma ética documental que amplia o espaço do cinema como espaço do político, lugar de participação e interferência. (Felipe, 2020, pp. 34-5)

Para Marcos Aurélio Felipe (2019, p. 13), a obra de Vincent Carelli estaria equidistante entre o modelo etnográfico e a autonomia da mídia indígena. Em *Martírio*, após as últimas imagens filmadas, quando se instaura o silêncio e a tela preta que demarcam o fim do filme, vemos, antes dos créditos finais, uma citação atribuída a Rithy Panh, cineasta que filmou o sistema de violência e tortura no Camboja: “Mais que criar, filmar é ‘estar com’, de corpo e alma... Tomar deliberadamente partido por acreditar que nada é imutável”. Sintetizou certa vez André Brasil (2018 p. 17) que “Martírio, trata-se, antes de tudo, de ‘filmar com’, colocar-se ao lado daqueles que sofrem, aprendendo com eles a retirar do sofrimento a força para permanecer na terra e lutar por ela.”. Assim, à exceção desses momentos em que são incorporadas na montagem imagens produzidas por indígenas, *Martírio* trata-se, constato eu, de um filme ao lado dos indígenas, atravessado pelos indígenas, mas não exatamente “por” indígenas. Abro a partir daí algumas questões, que de alguma forma orientam os dois tópicos seguintes no presente capítulo.

A realização do filme materializa, desde o financiamento coletivo, a importância de uma rede de solidariedade no entorno da causa Guarani e Kaiowá. Essa rede contava já, segundo foi divulgado pelo VNA previamente ao lançamento do filme, com o apoio da Assembleia Geral dos povos Guarani e Kaiowá, com a Universidade Federal de Grande Dourados, com a Universidade Federal de Minas Gerais e com o Ministério Público Federal de Mato Grosso do Sul. Uma rede já vinha em formação também progressivamente a qualquer divulgação do filme, de forma mais ou menos difusa, mas mormente ligada aos próprios movimentos políticos indígenas autônomos, como pela carta publicizada em 2012 pelo acampamento de Pyelito Kue. Se tratava então de, em um primeiro momento, acioná-la para o financiamento coletivo, e em um segundo, quando o filme já estivesse pronto, de ampliá-la através dele. O documentário também objetivou disseminar entre os próprios Guarani e Kaiowá os meandros de uma história que não era e nem é do conhecimento de todos. Assim entendido, a solidariedade é fundamental para a luta; mas, dependendo da maneira com que se manifesta e do olhar com que é perspectivada, pode deixar descoberta a reivindicação de protagonismo.

A importância da autonomia indígena na captação de suas imagens foi, de certa forma, observada no projeto de financiamento coletivo de *Martírio* (Catarse, 2013): dentre os objetivos declarados da proposta, destaca-se equipar os acampamentos indígenas com câmeras de vídeo,

a fim de captar as ameaças e os atos violentos que viessem a ocorrer. Essa reivindicação de autonomia audiovisual foi sendo complementada por outras iniciativas como o trabalho de Luciana Oliveira com o *Programa de Extensão Imagem Canto Palavra no Território Guarani e Kaiowá*¹⁰⁸ a partir da Universidade Federal de Minas Gerais em parceria com o VNA. Dito isso, mesmo a pedagogia dos não indígenas na formação de cineastas indígenas eventualmente sofre críticas quando se discute protagonismo e representatividade. A própria Luciana Oliveira (*in* Flores; Flores; Oliveira, 2020 p. 545) comenta “um desejo dos componentes da Ascuri que preconizam que indígenas é que devem ensinar o fazer do cinema a indígenas”, de forma que, como o projeto de Oliveira e o VNA, ou, melhor dito, de forma diferente de ambos, a Associação Cultural dos Realizadores Indígenas (Ascuri) oferece desde 2013 oficinas de formação audiovisual. Idealizada em 2008, criada no fim de 2009, regularizada como ONG em 2012, a Ascuri reúne um grupo de jovens realizadores indígenas do Mato Grosso do Sul em vistas de maior autonomia na construção de suas auto-representações.

Gilmar Galache (2017), integrante da Ascuri, em sua dissertação de mestrado, critica também, nos filmes feitos sobre a questão indígena por cineastas não indígenas, a escolha de certas representações políticas: “ao eleger figuras mais importantes que outras, representantes mais representativos que outros” (*Ibid.*, p. 49), esses filmes acabariam “atuando como ferramenta política, mas de um tipo de política triangular e vertical já condenada, onde uma pessoa representa todos da ‘base’” (*Ibid.*), enquanto, ainda na perspectiva de Galache, a “luta deve ser horizontal e coletiva, não deve haver representações individuais” (*Ibid.*). Certamente a crítica pode operar em *Martírio*, que elege, dentre os Kaiowá com quem a equipe de filmagem entra em contato, e dentre a variedade de depoimentos captados, algumas pessoas a aparecerem mais do que outras (Emília Romero, Cacique Damiana, Helena Borvão, Ambrósio, são alguns exemplos). Daí que, conforme a lógica de Galache, alguns depoimentos e personagens serão tomados pelo público, devido à operação do filme, como representativos do todo. O cineasta indígena, por já estar “dentro” da comunidade, prescindiria da mediação dos informantes nativos dos quais *Martírio* lança mão, bem como, talvez, esse cineasta indígena pudesse transitar de maneira diferencial entre os espaços de socialização e de luta, de maneira mais profícua que o cineasta estrangeiro. Ao cineasta indígena é possível a captura de certas imagens que só lhe aparecem a si, como o ataque dos pistoleiros em Pyelito Kue. O modo da Ascuri buscar na enunciação coletiva o fim de certa representação e do autorismo passa pela maneira de assinar grupalmente os filmes; combatendo assim a “forma vertical e hierárquica” do

¹⁰⁸ < <https://guaivirykaiowa.org/> >.

cinemão (*Ibid.*). A autoria indígena parte da reivindicação por uma tardia tomada de palavra frente a um extenso silenciamento histórico; tomada de palavra, contudo, que não cessa de existir em *Martírio*. A reivindicação pela auto-representação imanente à autoria indígena passa também pela inclusão em um conjunto de práticas outrora exclusivas a uma minoria, digamos assim, dos brancos urbanos de classe média; inclusão que, ainda que de forma tímida, acontece em *Martírio* nas citadas cenas de autoria indígena. A reivindicação envolve também a superação de um estado de exotismo e subalternidade¹⁰⁹ ao qual, de alguma forma, os povos indígenas estariam sujeitos pelo próprio ato de figurar como objeto de interesse de um cineasta estrangeiro.

Segundo a montadora de *Martírio*, o longa-metragem foi calcado nas estratégias Kaiowá de o que e como relatar; esse seria o chão da montagem (Tatiana Almeida in PPGIS UFSCar, 2022, online). Ainda de acordo com Tatiana Almeida, no primeiro movimento de *Martírio*, entre as décadas de 1980 e 1990, a intenção predominante teria sido captar depoimentos dos Guarani e Kaiowá para entender o processo de expropriação dos seus territórios ancestrais e os métodos de resistência e sobrevivência a esse processo. Houve uma primeira tentativa de montagem através desses depoimentos, na qual, contudo, a narrativa ficou fragmentária, já que cada comunidade falava da sua trajetória em particular. A partir daí, no segundo momento de ida a campo do documentário, e na última versão do filme na montagem, Carelli entra em cena mais desinibidamente na figura de mediador. O cinema aliado, evidentemente, é algo diferente do cinema por indígenas.

Para além do binômio “voz do autor” e “escuta do outro” que foram exploradas no presente capítulo até então, e para além também dos momentos de cedência da palavra ou da câmera explorados no presente tópico, nos tópicos seguintes me detenho em como o autor mesmo, em sua postura no interior do filme, é transpassado pelo outro.

6.2.1 Devir-pós-colonial

Se, como firmado anteriormente, *Martírio* trata-se sobretudo de um filme “ao lado” dos indígenas, o que resta explorar, a ser feito agora, é dizer do aprendizado impresso no próprio filme a partir da experiência do diretor com os Kaiowá. Bem percebeu Leandro Saraiva (2019), quando comentando o mesmo documentário, que “a montagem dos fragmentos da vida indígena

¹⁰⁹ Aludo ao conceito de subalternidade elaborado pelo italiano Antonio Gramsci (1977 [1929-35]), mais propriamente às apropriações pós-coloniais do conceito.

sufocada pelo agronegócio, se dá por um aprendizado progressivo do próprio filme, de entendimento do sentido profundo da resposta histórica dos Guarani-Kaiowá”, de forma que “Vincent documenta sua adesão à visão histórica e profética dos índios”. Se *Martírio* em certos trechos dirige certa pedagogia ao público, ela se funda, antes, em um processo de escuta e aprendizado que é constitutivo tanto do filme quanto do seu autor. O filme se põe e nos põe a escutar, sujeitando-nos todos ao impensado desse encontro. Assim, se por um lado *Martírio* adere à perspectiva do diretor de uma forma personalizada, por outro, a maneira com que Carelli acompanha a trajetória e luta Guarani Kaiowá concede-lhes parte substantiva na voz do filme e, mais do que isso, na voz e pensamento do diretor. A força transformadora do encontro se expressa, por exemplo, com a cena do batizado de crianças na qual o diretor admite profunda comoção com a visão de mundo dos Guarani Kaiowá. Se há nessa cena algo de confessional, como afirmado em tópico anterior – “6.1.2 O subjetivo” –, se trata de uma confissão das emoções de Carelli frente à força do encontro com o modo de ser dos indígenas.

A escuta de Carelli é, em parte, favorecida pela longa extensão de tempo em que se passa: o contato do diretor com os Kaiowá se dá (com intervalos) ao longo de três décadas. Comparativamente, *Moana, o homem perfeito* (1926, Frances Flaherty e Robert Flaherty), um dos filmes precursores do documentário em geral e do documentário etnográfico em particular, é filmado a partir de uma imersão de dois anos por parte dos irmãos Flaherty nas ilhas Samoa. A densidade de tempo através da qual se tece *Martírio* é alargada também em relação ao imediatismo e ineditismo das primeiras experiências do direto brasileiro na década de 1960, quando os entrevistados eram, geralmente, recém conhecidos dos cineastas. Decorre do contato alargado de *Martírio* um maior distanciamento reflexivo entre cineastas e material fílmico, e uma maior aproximação afetiva entre cineastas e sujeitos do documentário, que propicia um gesto de entendimento mútuo mais prolongado e a maturação das maneiras de captar e compartilhar entre ambos os polos. Dito isso, a extensão do contato não dá conta por si de definir a maneira de escuta que tece o filme.

A comunicação da perspectiva política e cosmológica indígena e a escuta que *Martírio* lhes lega provocam no exercício do documentário um deslocamento de grande proporção em relação ao etnocentrismo do documentário clássico, ainda que recorram ambos na figura do autor não indígena. Já no cinema verdade de Jean Rouch, diferente do positivismo do documentário etnográfico clássico, o contato, como impresso no filme, é admitido como

etnografia participativa e como *antropologia compartilhada* (Herszenhut, 2014)¹¹⁰. Da parte de *Martírio*, dentre os já explicitados limites, há, na esteira do que foi feito por Jean Rouch, a busca por essa antropologia compartilhada. Para mais além do pensamento e prática de Jean-Rouch, a forma de escuta praticada em *Martírio* é de alguma forma correlata à da fase contemporânea no documentário e a certas mudanças nos paradigmas dominantes nas Ciências Sociais ocorridas principalmente no último terço do século XX, em um contexto que penso poder nomear como Pós-Colonial, o qual passou a apontar mais enfaticamente que o contexto que lhe antecede, ou pelo menos de outra maneira, para o dialógico e para a valorização dos saberes e vozes silenciados no processo modernizador. O prefixo “pós” nesse caso é produto de uma “dupla inscrição” (Hall, 2011, p. 112), que implica a um só tempo na constatação da superação do tempo cronológico da colonialidade e na expectativa de superação das epistemes adjacentes a este tempo. Dizer Pós-Colonial como superação do tempo cronológico colonial não se trata de um atestado de óbito da colonialidade enquanto prática, ou seja, não é a constatação de um rompimento absoluto com o passado e seus retornos. É na análise crítica da sobrevivência e das brechas da colonialidade, nas relações entre povos e diferenças sociais, que o Pós-Colonial enquanto perspectiva analítica opera: sondando por formas diversas de narrar e pensar a história, na direção de reler o processo transnacional e transcultural que é a colonialidade, de maneira a desestabilizar as perspectivas hegemônicas a partir do Ocidente colonizador.

Marcos Aurélio Felipe (2019, p. 102) já havia afirmado que o VNA tem “lentes pós-coloniais”. Explicar através da perspectiva indígena o conflito fundiário no Mato Grosso do Sul e o projeto de modernização conservadora via agronegócio que lhe é contíguo, como o faz *Martírio*, são, justamente, elaborar, a partir de epistemes locais, uma crítica ao saber/fazer colonial. A perspectiva pós-colonial “deriva” dos *estudos culturais*¹¹¹, proposta metodológica voltada para a relação entre Comunicação e Cultura, que às liga às relações de poder, mudança

¹¹⁰ Debora Herszenhut (2014) investe em estabelecer uma relação entre a prática de Jean Rouch e a prática do Vídeo nas Aldeias através da ideia de “antropologia compartilhada”. Sua pesquisa, contudo, antecede *Martírio*, que é de 2016.

¹¹¹ Os Estudos Culturais são, na maioria das vezes, historicizados a partir da sua linha britânica, surgida no *Centre for Contemporary Culture Studies* (CCCS), núcleo marginal de pesquisa fundado em 1964 na Birmingham University, Inglaterra, cujos autores fundadores foram Edward Thompson, Raymond Williams e Richard Hoggart. O programa de pesquisa se expandiu e internacionalizou a partir da década de 1980. Não obstante, conforme Robert Stam (2013, p. 248), “[u]ma genealogia mais internacional e difusa dos estudos culturais poderia ser vinculada ao trabalho de figuras como Roland Barthes na França, Leslie Fiedler nos Estados Unidos, Frantz Fanon na França e no norte da África e C.R.L. James no Caribe, todos ativos na década de 1950.” Eduardo Restrepo acrescenta nessa história o trabalho de autores latino-americanos como Jesús Martín-Barbero, ou mesmo australiano e asiáticos os quais nem sempre apelaram ao nome estudos culturais; tradições que não poderiam ser entendidas “como simples extensões dos pressupostos e elaborações” da vertente do CCCS (Restrepo, 2012, p. 136).

e contestação social, mesclando de maneira particular uma abordagem que poderia ser chamada culturalista ou antropológica a elementos de uma visão sociológica. Por isso, se trata de um campo de estudos de constituição *transdisciplinar* como define Ana Carolina Escosteguy (2004, pp. 137-8), se não *indisciplinar*, como define Richard Johnson (2004, p. 22). Ao se voltar às cosmovisões indígenas, *Martírio* expressa um “contextualismo radical”; característica que, para o antropólogo colombiano Eduardo Restrepo (2012, p. 133), seria uma das marcas da perspectiva analítica dos *estudos culturais*.

O paradigma Pós-Colonial que decorre e se entremeia aos Estudos Culturais se origina no entorno de ex-colônias como a Índia, Argélia e Jamaica, muitas vezes pensando os processos de emancipação nacional desses países e seus desdobramentos. Autores relevantes na perspectiva são naturais desses lugares, como Stuart Hall, Gayatri Spivak, Dipesh Chakrabarty, Ranajit Guha, Homi Bhabha, Edward Said – oriundo da Palestina, onde não compete exatamente falar em emancipação do colonial –, ou, mais indiretamente, Frantz Fanon e Jacques Derrida. Valoriza-se na perspectiva dos Estudos Pós-Coloniais, através de acionamentos do pensamento Pós-Estruturalista, o caráter relacional dos processos de identificação, compreendidas as identidades como produtos contextuais da diferença, estabelecidas como agenciamentos, gestos em certa medida ativos por parte dos sujeitos. Outra matriz de pensamento fortemente correlata é a chamada De(s)colonial, oriunda da América Latina, materializada no pensamento do peruano Aníbal Quijano e outros. Na leitura que proponho, ao invés de operarmos com uma divergência entre Pós-Colonial e De(s)colonial, pensemos em forças que operam em um mesmo sentido (o sentido decolonial) e emergem em um mesmo contexto (o contexto pós-colonial).

Um dos livros seminais do pensamento Pós-Colonial é *O orientalismo: o oriente como invenção do ocidente*, do palestino-estadunidense Edward Said (2007 [1978]), que expõe e analisa, a partir da teoria do discurso, a forma com que os sistemas ocidentais de conhecimento subordinam material e politicamente o mundo não ocidental, ou seja, “a forma pela qual o Ocidente vem historicamente representando o Outro colonizado” (Adelman, 2016, p. 199), no caso o Oriente. Nas palavras de Sérgio Costa, uma

[...] relação que produz e reproduz o outro como inferior ao mesmo tempo que permite definir o nós, o si mesmo, em oposição a este outro, ora representado como caricatura, ora como estereótipo, e sempre como uma síntese aglutinadora de tudo aquilo que o nós não é e nem quer ser. (Costa, 2006, p. 86)

Esta apresentação que o discurso colonial realiza do “colonizado como uma população de tipos degenerados com base na origem racial” – expressão de Homi Bhabha (1998, p. 111) – ecoa no discurso anti-indígena que *Martírio* dá a ver. No texto *O ocidente e o resto*, Stuart Hall (1996) alarga o sentido de orientalismo para todas as sociedades não ocidentais¹¹². Aníbal Quijano, que elabora uma crítica da colonialidade na e a partir da América-Latina, constata, historicamente, em convergência com o diagnóstico do *Orientalismo* e de Stuart Hall, que

[...] a codificação das diferenças entre conquistadores e conquistados na ideia de raça, ou seja, uma supostamente distinta estrutura biológica [...] situava a uns em situação natural de inferioridade em relação a outros. Essa ideia foi assumida pelos conquistadores como o principal elemento constitutivo, fundacional, das relações de dominação que a conquista exigia. Nessas bases, conseqüentemente, foi classificada a população da América, e mais tarde do mundo, nesse novo padrão de poder. (Quijano, 2005, p. 117)

Essa operação da perspectiva colonial leva a que as cosmovisões e os saberes Guarani Kaiowá tenham sido silenciados, desqualificados e legitimados pelas circunstâncias históricas, em favor de um conhecimento e modo de vida considerado verdadeiro, o colonial. Ao evocar esses outros saberes, desligando-os do seu assujeitamento, a perspectiva dos Estudos Pós-Coloniais demonstra ostensivamente a permeabilidade e politicidade das formas de identificação. Um rastro Pós-Colonial em *Martírio*, portanto, se encontra em pretender promover entre público e indígenas, entre Carelli e os indígenas que seja, uma identificação, ainda que provisória, que suspende hierarquizações.

A convergência da perspectiva do filme com a perspectiva analítica Pós-Colonial pode ser desenhada, ainda, partindo de duas das características apontadas por Sérgio Costa (2006, p. 118) como definidoras do pensamento Pós-Colonial, ou, ao menos, como altamente presentes nele: primeiro, “a crítica ao modernismo enquanto teleologia da história” – essa crítica se expressa em *Martírio* no espaço dado aos depoimentos de várias lideranças indígenas na reconstituição histórica dos acontecimentos e nas análises do presente, na crítica de Carelli ao modelo positivista do SPI, dentre outros momentos – e, segundo, a “busca de um lugar de enunciação híbrido” (*Ibid.*), que implica em um deslocamento em direção ao “entremeio das fronteiras culturais” (*Ibid.*, p. 130). Ao abrir espaço à voz do outro, se tensiona o “lugar de fala” do filme e do diretor no interior do filme. Dito de maneira melhor amarrada ao que foi abordado no começo do capítulo: dentre os três gestos constitutivos do lugar de fala de *Martírio* encontrados e nomeados por André Brasil (2018) – o discurso didático voltado à explicação

¹¹² Hall não foi, contudo, o primeiro a pensar nessa oposição em termos mais globais. Ver: (Stam, 2013, p. 296).

histórica, a hibridação entre narrar e intervir são os dois primeiros –, o terceiro deles, que é abrir-se para “abrigar certos traços e modos da experiência e do pensamento dos Guarani e Kaiowá” (*Ibid.*, p. 6), acontece tanto nos momentos em que os sujeitos indígenas tomam a palavra, quanto, no que nos interessa no presente tópico, na maneira com que o diretor, em posição de autor no filme, em sua fala, reverbera o contato com o pensamento indígena que o constitui, colocando a si mesmo em um lugar de enunciação fronteiriço.

Nessa busca por “um lugar de enunciação híbrido” (Costa, 2006, p. 118) – conscientemente ou não por parte dos seus autores, pouco parece importar –, *Martírio* debate-se com o binarismo branco/indígena, tensão que parece sair acalorada pela movência dos realizadores e do filme para além das fronteiras simbólicas e territoriais associadas a cada uma dessas categorias. Através das vivências de Carelli, de suas palavras e das palavras dos indígenas, *Martírio* rompe com a polaridade colonial entre o branco ocidental e o não branco selvagem e com a hierarquia simbólica entre raças e saberes que daí decorre. O distanciamento praticado pelo cineasta em relação à perspectiva dos políticos-agricultores dificulta que posicionemos o diretor narrador de forma estanque como um falante de dentro/fora da sociabilidade e perspectiva indígena ou não indígena. Carelli media o mundo indígena com o mundo não indígena, trafega e opera traduções entre mundos, passeia geográfica e epistemologicamente entre eles, em uma relação de negação e cumplicidade com o *logos* ocidental. Seu corpo está para o branco, sua feitura é possibilitada a partir da inserção na técnica e burocracia dos brancos, mas a experiência do autor é no filme em grande medida com os indígenas, assim como o seu pensamento como expresso no filme, e o pensamento do filme de forma geral, e sua própria experiência de vida pregressa conforme inteligível pelo filme e em entrevistas. Essa posição de hibridez¹¹³, que aqui chamo de “Devir-pós-colonial”, é, antes de tudo, no caso de Carelli, um aprendizado constituído no processo de militância. Através do estar junto, devém-se (o) outro. De maneira adjunta a isso, para fora do filme, o trânsito vivenciado pelo diretor e representado no filme constrói um diálogo entre esses mundos ao trazer os indígenas a falarem conosco, o seu público, com o público dos festivais de cinema, das redes sociais e dos outros espaços de circulação que o documentário puder alcançar. *Martírio* realiza uma construção *intercultural* que diz respeito ao contato entre indígenas e não indígenas no

¹¹³ Esse conceito em particular foi importante nos debates dos Estudos Culturais Latino-Americanos, particularmente na obra Néstor García Canclini (2005). A hibridização diz muito respeito à formação social da América Latina, aos debates no entorno do pós-moderno e a certos processos que tomavam corpo à época e tomam corpo no contemporâneo.

interior do filme, mas, em outra camada, realiza uma construção *intercultural* na reverberação do filme enquanto objeto na cultura e nos contatos que disso decorrem.

O trabalho teórico de autoras ligadas à perspectiva Pós-Colonial, como a socióloga ugandesa-britânica Avtar Brah (2006)¹¹⁴, permite ir além de algumas concepções presentes nos debates no entorno de lugar de fala, mormente associadas ao pensamento de Djamila Ribeiro (2017), como a ideia de que certos marcadores de diferença, como a raça/fenótipo ou a classe, emanariam posições de sujeito, experiências, subjetividades e perspectivas típicas e, no limite, irreduzíveis. Em *Diferença, diversidade, diferenciação*, Avtar Brah (2006) parece ter atentado mais enfaticamente à ideia de que as posições de sujeito, as subjetividades e as experiências, ao passo em que são produto da identidade, são também – e talvez mesmo: antes – constituidoras dela.¹¹⁵ Valorizar a subjetividade como *locus* de experiência da diferença, e como força transformadora do *self*, elucida uma dimensão negligenciada pela formulação de Djamila Ribeiro (2017): os processos de subjetivação. Já Avtar Brah oferece ferramentas analíticas para pensar tanto as *relações sociais* em nível macro – que parecem, afinal de contas, o foco de Djamila Ribeiro – como, em nível micro, a *subjetividade*, cuja construção como local de experiência e elaboração das diferenças e das identidades importa porque “as emoções, sentimentos, desejos e fantasias mais íntimas da pessoa, com suas múltiplas contradições, não poderiam ser compreendidas puramente em termos dos imperativos das instituições sociais” (Brah, 2006, p. 367); e porque uma identidade coletiva não necessariamente espelha a “especificidade da experiência de vida de uma pessoa esboçada nas minúcias diárias de relações sociais” (*Ibid.*, p. 372). A subjetividade, para Avtar Brah, “não é nem unificada nem fixada, mas fragmentada e constantemente em processo” (*Ibid.*, p. 368); local no qual damos “sentido a nossas relações com o mundo” (*Ibid.*, p. 371) é, portanto, a subjetividade a “modalidade em que a natureza precária e contraditória do sujeito-em-processo ganha significado ou é experimentada como identidade” (*Ibid.*, p. 372).

¹¹⁴ Autora judia que nasceu na Índia, tendo crescido em Uganda, morado nos Estados Unidos e, finalmente, na Inglaterra.

¹¹⁵ Avtar Brah faz uma reformulação construcionista da perspectiva analítica das *interseccionalidades*, perspectiva surgida na década de 1990 e elaborada pela advogada estadunidense Kimberlé Crenshaw. Buscando “capturar as consequências entre duas ou mais formas de subordinação” (Piscitelli, 2008, p. 267), Crenshaw expôs como diferentes formas de opressão e/ou desigualdade se articulam estruturalmente. Avtar Brah (2006), por sua vez, propõe que da articulação de diferenças decorrem tanto desigualdades quanto possibilidades de agência. Nessa reformulação das interseccionalidades engendrada por Brah, são levadas em conta “políticas de agência diversificadas, que envolvem coerção, negociação, cumplicidade, recusa, mimesis, compromisso e revolta” (Piscitelli, 2008, p. 268), mantendo em vista, na maneira com que os sujeitos vivenciam suas identidades e diferenças, também os processos de subjetivação e agência.

Assim perspectivados, os processos de identificação e diferenciação não estão dados a priori, nem as posições subjetivas e afetivas dos cineastas são dedutíveis a partir de seus corpos, mas passam por certos “investimentos psíquicos que fazemos” (*Ibid.*, p. 370). Nessa esteira, o sujeito – no que nos interessa, os cineastas em campo no filme – é efeito de discursos, instituições e práticas, mas “tanto consciente como inconscientemente desempenha novamente posições em que está situado e investido, e novamente lhes dá significado” (*Ibid.*, p. 374). Essa abordagem abre espaço para uma teoria da agência que, por sua vez, permite a compreensão do devir-indígena vivenciado por Vincent Carelli como expresso no filme, para além da sua mera “identificação” em algum polo de uma separação binária. O gesto autoral em *Martírio*, apesar da condução em primeira pessoa na maior parte do filme, trata-se, a um só tempo, de uma abertura ao pensamento indígena, que se dá ora pelos momentos de fala dos próprios indígenas como nos citados depoimentos de Helena Borjão – no tópico “2.1 Martírio” – e Marçal de Souza – no tópico “6.2 A escuta do filme e a autoria indígena” –, e ora por uma despersonificação por parte de Carelli, como demonstrado no presente tópico através de uma aproximação com a perspectiva Pós-Colonial. O primeiro gesto talvez seja de compreensão mais óbvia, o segundo, mais sutil, mas a interculturalidade e a hibridização cultural Pós-Coloniais – o foco dessa perspectiva na análise e crítica dos rastros contemporâneos da colonialidade e, portanto, em problemas humanos –, parecem pouco para dar conta da totalidade do gesto de diluição do autor no interior de *Martírio*. Vai-se além no filme. A isso, se dedica o tópico seguinte.

6.2.2 Devir-cosmopolítico

Há algo mais em desconstrução para além da operação Pós-Colonial de desidentificação da voz do filme como branca/indígena; um outro binarismo talvez ainda mais naturalizado, e que no filme é mais sutilmente criticado, cuja desconstrução decorre da política que Carelli aprende e grava com os Kaiowá, e que trata-se, afinal, da diferença entre o humano e o não humano. É esse gesto ainda mais sutil de despersonificação do autor, ou, se assim quisermos, um desdobramento mais sutil da despersonificação do autor frente ao pensamento indígena que foi comentada no tópico anterior, que é o tema do presente tópico. A abertura ao pensamento indígena em *Martírio* não apenas põe em contato diferentes culturas, ou seja, não se limita à hibridez do multiculturalismo, mas encampa um esforço de dar ouvidos e voz a outros mundos que não o indígena, a outros seres e agências e a com eles estar em conjunção. Ao deixar o texto fílmico ser permeado pela perspectiva indígena, o filme dá, em verdade, um passo além: abre-se à cosmopolítica.

Essa abertura se constata, por exemplo, na já citada cena em que Vincent Carelli e Tônico Benites visitam Bonifácio (imagens 31A a 31F) e sua plantação de bananas e mandioca, cujas ramas foram introduzidas entre as linhas da horta de soja de um fazendeiro. Deflagra-se aí não apenas uma lição de agroecologia, um gesto de resistência política e um sopro de vida à flora nativa, mas uma luta interespecie na qual a sobrevivência que está em jogo é mais do que a humana. O pensamento indígena que aprendemos a aprender em *Martírio* nos convida a perceber que, como na prática silenciosa da plantação de Bonifácio, há algo mais que, inebriados sob a lógica da mercadoria, talvez tenhamos esquecido de semear. A mesma (cosmo)lógica recorre de forma geral na religião Kaiowá, no seu gesto perseverante de religação com o entorno, com o local e com o que lhe é imanente.

Imagens 50A a 50C: Negociação com a Polícia Federal em Yvy Katu



1h 49min 46s

1h 50min 17s

1h 50min 27s

Fonte: Itaú Cultural Play

Há outra cena, já após a metade do filme, em que se expressa um devir-cosmopolítico, a qual vale a pena retomar aqui mais detidamente. Se trata da retomada de Yvy Katu. A cena é precedida por outra, também em Yvy Katu, em que assistimos a um grupo indígena negociando uma ordem de despejo com um agente da polícia federal o qual é amparado por outros, esses armados. O agente (imagem 50A, de preto na direita do quadro) fala de uma ordem judicial de despejo que está na iminência de ser cumprida, e aconselha os indígenas a deixarem o local de sua moradia antes que sejam retirados por força policial. Durante a intimidadora conversa, busca identificar a liderança indígena ali presente, já que, em suas palavras, caso os indígenas não evacuem o local em consonância com a determinação judicial: “esse líder responde criminalmente. Por que? Porque ele disse: eu não vou cumprir uma ordem judicial”. O líder criminalizável, contudo, não aparece. Após um corte, uma senhora (imagem 50B, no centro do quadro) lhe responde em português precário: “Ninguém não é líder. Nenhum líder. Todo mundo tá o líder: é criança, até o cachorrinho é líder. Não tem líder aqui”. Vários do grupo se manifestam no mesmo sentido.

A diluição do poder e da responsabilidade da liderança da comunidade à própria comunidade (incluindo o cachorrinho, como diz a senhora) expressa uma outra concepção de política em relação àquela pensada pela força policial do Estado. Mesmo os adereços dos indígenas presentes na cena da negociação com a polícia em Yvy Katu, feitos com folhas, penas de aves nativas e urucum, dizem da estreita relação desse povo com um certo arranjo interespécie que compõe o seu entorno e sua comunidade. Esse é um dos momentos minoritários do filme em que as imagens não são captadas por Vincent Carelli ou Ernesto de Carvalho, mas por um cinegrafista indígena, Oriel Benites. A presença dos cinegrafistas não indígenas na situação seria ilegal. A diluição do poder de controle pessoal da câmera pelos diretores do documentário na cena, talvez, se afine a essa outra concepção de política. Dessa perspectiva, se os Estudos Culturais e Pós-Coloniais se voltaram a pensar o cosmopolitismo e a hibridez, ou seja, uma multiplicidade cultural que vem formando a vida urbana e social no mundo outrora colonial, e se são ambas perspectivas úteis para pensar a colonialidade expressa na lógica estatal e na sua força policial em cena, a cosmopolítica, por sua vez, clama por pensar as formas de estar e relacionar-se com os animais, com a t(T)erra, com os espíritos e com tudo o que compõe o mundo indígena, visto que *indígena* é, por definição, em relação com a terra de onde se emerge.

Imagens 51A a 51R: Dia do despejo em Yvy Katu



1h 53min 38s



1h 53min 45s



1h 54min 2s



1h 54min 49s



1h 54min 56s



1h 55min 9s



1h 55min 11s



1h 55min 14s



1h 55min 18s



1h 55min 21s



1h 55min 24s



1h 55min 30s



1h 55min 34s



1h 55min 44s



1h 55min 46s



1h 55min 56s



1h 56min



1h 56min 44s

Fonte: Itaú Cultural Play

O embate com o policial federal é seguido na montagem por uma viagem temporal ao passado através da retomada de imagens do curta-metragem *Yvy Katu, a Terra Sagrada* (2003, Eduardo Duwe), que conta o começo da retomada desse mesmo tekoha. *Yvy Katu, a Terra Sagrada* foi lançado no mesmo ano da retomada de *Yvy Katu* e do enfrentamento com fazendeiros que se vê nas suas imagens (51A a 51C). Entre as imagens de Eduardo Duwe, em 2003, e as *Martírio*, gravadas em 2013 (51D a 51R), Carelli situa o conflito através da locução:

Depois do enfrentamento com os fazendeiros [em 2003], os Guarani aceitam aguardar a decisão da justiça permanecendo em 10% do território retomado.

Depois de dez anos de espera [ou seja, em 2013], os índios retomam a área total que havia sido demarcada pela Funai em 2005. No dia do despejo a tensão é grande.

No fim dessas palavras e das imagens do filme de Eduardo Duwe (imagens 51A a 51C), estamos de volta a 2013, frente às imagens do dia do despejo. Talvez se tratem, a partir daí, de alguns dos planos mais fortes do filme pela quantidade de pessoas reunidas, pela firmeza que se capta em seus olhares, danças e cantos, pelo esmero na elaboração da caracterização do grupo (imagens 51D a 51R). No meio da multidão em círculo, toma a palavra um orador em pé (imagens 51E e 51Q a 51R) que não é identificado nominalmente, e que se põe a tecer um discurso de força à altura das imagens, sobre o qual interessa deter especial atenção:

Não temos dinheiro. Não temos nada para oferecer ao fazendeiro. Mas temos coragem suficiente para derramar o sangue que corre em nossas veias por essa terra. Até que essa terra seja nossa. [até então suas palavras são em Guarani, transcritas a partir da legendagem do filme. Após um corte, segue falando em português:] Nós tamo em pé, mas cheirando vela ao nosso redor. Qualquer momento nós podemo' perder a nossa vida e aí o fazendeiro tem dinheiro, tem recurso, pra ir lá falar: não, o índio morreu à toa, o índio é vagabundo. Puxa o livro [e confere] se nós índio dependia dos brancos, dependia do governo pra sobreviver, quando era tudo mato. Nós não dependia de ninguém pra sobreviver! Nós não precisava pedir terra, nós não precisava pedir cesta básica, nós não precisava pedir proteção, porque nós tinha tudo dentro da natureza! E o não índio veio, tirou tudo da gente, e agora é nós que somos vagabundo? É nós que somos invasor? [...]

O discurso, de tom espontâneo e visceral, prossegue. O excerto acima, contudo, parece suficiente para dar prosseguimento ao presente tópico. A cosmopolítica, afinal, se trata justamente de uma perspectiva na qual a política não se reduz à *polis*¹¹⁶, não se reduz à cidade-estado e, portanto, no qual os vínculos, relações e agentes constitutivos da política não estão centrados no mundo humano: como diz o orador anônimo na cena de retomada de Yky Katu, não se dependia dos brancos quando era tudo mato. Dessa perspectiva, o problema “cultural” dos Estudos Culturais e Pós-Coloniais é, talvez, demasiado humano; enquanto tomar-se pela perspectiva cosmopolítica e Kaiowá implica na reivindicação de algo mais, que é a retomada, a permanência, e a um só tempo a contínua constituição de uma relação em que as pessoas e o território estão juntos em comunidade. O excedente da perspectiva cosmopolítica em relação ao humano e à *polis* passa pelos próprios espaços que constituem o mundo Kaiowá – sendo

¹¹⁶ A abertura da política para além da “polis” está inscrita em “cosmopolítica”: “cosmo” é justamente o que impede a “política” de um fechamento abrupto que contenha apenas o humano. De maneira complementar, nesse arranjo, a “política” também endereça ao “cosmo” um desafio: trazer, à sua multiplicidade infinitesimal, uma figura do comum.

“Kaiowá” traduzível como “da mata alta” ou “da floresta densa” –, que não dizem apenas da relação entre metrópoles e (ex-)colônias, nem apenas das relações sociais entre colonizadores e colonizados, já que o “cosmos” inscrito em “cosmopolítica” evoca a floresta, palavra cuja raiz remete a um “fora” dos limites citadinos.

Uma das camadas do que se pode apreender com a fala do orador na cena acima descrita, para além da violência contra os indígenas que está em primeiro plano, é a destruição de um meio-ambiente, o qual traz à reboque a destruição de um modo de vida. Os territórios das chamadas populações tradicionais são uma das últimas fronteiras de expansão do agronegócio. O índio não dependia de ninguém para sobreviver quando era tudo mato, diz o orador de Yvy Katu. Está aí dito nas entrelinhas que a presença dos brancos, do modo de vida e da ética dos brancos, acarretaram no fim do mato, ou pelo menos em um grande ataque e grave ameaça ao mato e ao que lhe é contíguo: os animais, as plantas, os espíritos e povos da floresta. A fala do orador chega muito perto de dizer algo que nunca é dito no filme, mas que o filme nos ensina a ouvir se a ele atentarmos em toda a sua extensão e sutileza: o martírio Guarani e Kaiowá opera como uma passagem em direção ao martírio da Terra. A dor humana vista nas imagens, narrada nas vozes também humanas, é uma passagem à compreensão e sentimento do martírio do mato, do ar, dos rios, dos guardiões, dos antepassados, dos animais, e de todos os entes entrelaçados na *teko porã* e constitutivos da mesma: o “bem viver” Kaiowá que implica na convivência harmoniosa entre cosmos, natureza e humanidade.

Não obstante, se o foco dos Estudos Culturais, que escorre para o Pós-Colonial, é, como já se pode supor, na “cultura”, os pensamentos indígenas e cosmopolíticos parecem operar com ênfase na dissolução, também, do binômio “natureza” x “cultura”, tão caro à Antropologia clássica e ao pensamento ocidental de forma geral. Se os Estudos Culturais e Pós-Coloniais se voltaram a pensar as relações entre diferentes culturas humanas e suas maneiras de introjetar a colonialidade e as diferenças, a mirada cosmopolítica parece, sem ignorar as contribuições anteriores, perspectivar a forma com que diferentes “naturezas” são pensadas e articuladas, sem o determinismo que porventura é legado à ação do não humano (supostamente sem “cultura”). Há aí algo do Animismo¹¹⁷, da ideia de que o cosmos seja povoado de agências e subjetividades; diferente, portanto, do Naturalismo, que diz das relações sujeito-objeto (Stengers, 2017) e que

¹¹⁷ Na síntese do antropólogo francês Philippe Descola (1997, p. 256): “[...] o animismo é a crença de que os seres naturais são dotados de um princípio espiritual próprio, e de que os homens podem, então, estabelecer com estas entidades relações de um tipo particular e geralmente individual: relações de proteção, de sedução, de hostilidade, de aliança ou de troca de serviços.”.

foi o carro-forte do cientificismo moderno¹¹⁸. Dito de maneira mais acessível, não há no animismo, como não há na cosmopolítica em sua forma característica no pensamento indígena, a suposição de uma hierarquia entre o humano e as outras coisas da “natureza”, pois elas são também imbuídas de agência, subjetividade e de modalidades de vida. Esse deslocamento prático-ontológico em relação à tradição Naturalista ocidental é um gesto que desenrola implicações epistemológicas, políticas e existenciais de grande monta. Assim, quando o público formado a partir do olhar ocidental ouve uma fala como a do orador anônimo de Yvy Katu, o choque é o de que o enunciatário e os receptores do discurso partem de concepções de mundo e de sentido das coisas do mundo diferentes.

Assim, se o Pós-Colonial se volta para colocar em crise a historiografia moderna, em parte através da identificação e dissoluções de padrões, descontinuidades e hibridizações nas manifestações culturais, através da identificação e combate ao racismo e a outras formas de hierarquização, a perspectiva cosmopolítica parece dar um passo atrás – como o *idiota* de Isabelle Stengers (2005) – e colocar em crise não apenas a colonialidade, mas todo um mundo, a partir não apenas de outras narrativas e representações sobre esse mundo, mas da emergência de outros mundos que existem concomitantemente e transversalmente. Em outras palavras, o discurso do orador indígena anônimo trata tanto da recusa de uma episteme colonial quanto da busca de uma alternativa a toda a ambiência que o mundo não indígena funda, e da reativação ou reivindicação de uma outra ecologia possível. A cosmopolítica é, em grande medida, sobre a formação de pontes. A conexão entre o que passa a existir ou deixa de existir em cada sistema que constitui um mundo e as muitas diferenças que isso pode fazer para as outras existências que têm com ela uma relação de interdependência é essa conexão. Essa aproximação com a Terra, com os animais, os rios, e todos aqueles que não têm voz nem representatividade política, é um aceno muito profundo à “parcela dos sem-parcela” da qual trata Jacques Rancière (1996), talvez, justamente por exceder o humano, em uma reivindicação ainda mais profunda do que a explicitada por Rancière. Esse desafio assumido em *Martírio* não trata apenas da inserção dos não contados na política, mas de uma operação adjunta que, em sua articulação com a operação

¹¹⁸ Na concepção naturalista o mundo é composto de objetos, sendo o sujeito um caso particular dentre os objetos. O ser humano seria uma espécie à parte dos animais e da natureza porque tem cultura, cognição, linguagem, etc. A revolução científica entre os séculos XVI e XVII afirma a ontologia naturalista definitivamente: o homem é o criador de mundos, cognitivamente, uma vez que o mundo é o que o homem conhece a partir de suas categorias. A física cartesiana se tornará porta-voz dessa visão ao separar a matéria física e a mente humana; realizando a partir daí uma ciência objetiva e empírica, buscando explicar e prever o comportamento da matéria física com base em leis naturais. Já no pensamento indígena o homem não é especialmente diferente dos animais, exceto pelo que todas as espécies são diferentes umas das outras. Nesse mundo, constituído de sujeitos e não mais de objetos, as causas tornam-se razões. Toda a forma de existência (animada ou não) possui uma dimensão humana, de maneira que, ainda que todas as coisas constitutivas da “natureza” sejam diferentes entre si, o humano é o mais parecido com todas as demais.

anterior, a torna mais complexa: de inserir, compreender e seguir sujeitos de uma concepção de política *outra*, a qual extrapola a *polis*, e que convoca agentes não humanos e, no limite, não corpóreos (os espíritos, Ñanderuvusu, etc.) para a constituição de um comum.

É ao alargar o que se pode entender como uma comunidade política em direção a uma comunicação com o mundo não humano, ao buscarmos compreender a linguagem das sementes nativas de Bonifácio, do “mato” e do “cachorrinho”, enfim, que a figura do mediador operacionalizada pelo filme toma relevância: fazendo do desafio de alcançar plenamente essa comunicação entre-mundos uma plataforma para a invenção estética e política. Esse efeito se constrói ao longo do filme, e no mediador Vincent Carelli ao longo do tempo, pelo contato com o *tekoymã*, que diz respeito aos valores tradicionais guardados pelos indígenas, especialmente pelos rezadores, mais velhos e lideranças (Benites, 2021). Como sugeriu André Brasil (2016b, p. 126), os rezadores e rezadoras que assistimos atravessarem a noite fazendo contato com os espíritos dos seus antepassados na cena inicial do filme (imagens 1A a 1C) são diplomatas que tecem relações políticas tanto dentro do mundo humano – entre o seu povo e os demais povos – quanto entre humanos, bichos e espíritos. Para dizer como Eduardo Viveiros de Castro (2011, p. 468), eles “tomam a seu cargo as relações interespecies, operando em uma arena cosmopolítica onde se defrontam as diferentes categorias socionaturais”. No interior do filme e em relação ao seu público, essa posição diplomática de mediação é assumida pelo autor, o que passa justamente pela afecção desse mediador pelo entorno que experimenta. Isso está nas já citadas relações entre Carelli e o mundo indígena, mas também na relação com todas as outras forças e presenças que compõem esse mundo.

O diplomata, seja ele o autor do filme ou um sujeito que guie seu olhar e seus passos, exerce uma função pedagógica; a operação ocorre em outros documentários brasileiros militantes recentes como *Na missão, com Kadu* (2016, Aiano Bemfica, Kadu Freitas, Pedro Maia de Brito) e *Guardiões da floresta* (2019, Jocy Guajajara e Milson Guajajara). São filmes que, como *Martírio*, usando da estilística do *direto*, apresentam ao público um mundo ao acompanhar(mos) alguém. Devido à situação conflituosa na qual a câmera penetra em todos esses filmes, muitas vezes o diplomata é o cineasta, que deve prosseguir o caminho eventualmente só ou pouco acompanhado, e que apresenta os agentes e forças em jogo na medida em que se expõe a eles e expõe seus afetos e emoções em relação aos mesmos. O afeto e a objetividade da situação não se dígladiam, mas, justamente, dependem da sua correlação: o filme ganha conforme a intensidade cresce mutuamente. No pensamento de Isabelle Stengers, é justamente o deixar-se afetar que constitui a cosmopolítica, que a revela. Na definição da etnologista francesa Jeanne Favret-Saada (2005 [1990], p. 155), leitora de Stengers, (definição)

a qual podemos transpor sem muitos constrangimentos da Antropologia ao trabalho do *direto*, “a modalidade de ser afetado” seria “uma dimensão central do trabalho de campo”. Quanto a nós, o público, é na possibilidade de nos deixarmos afetar e sermos afetados pelo trabalho do diplomata, que somos então capazes de perceber as forças, vetores e agentes em jogo, em uma perspectiva expandida para além do etnocentrismo e, quiçá, do humano.

7 CONCLUSÕES

Para cumprir o objetivo geral da pesquisa – compreender o que *Martírio*, em sua potência de intervenção no conflito que tematiza, endereça à relação entre documentário e militância no Brasil –, trilhamos alguns passos ao longo do texto. O primeiro deles, no capítulo “2 Martírio e seu contexto de emergência”, tratou de apresentar esse documentário e o conflito que tematiza e que o envolve, conflito esse que é a disputa por terras entre, de um lado, os indígenas Guarani-Kaiowá, e, de outro, o poderio econômico do agronegócio amparado pelo poderio político da bancada ruralista. No capítulo seguinte, “3 Documentário e militância”, coube abordar o que é documentário, a relação entre documentário e militância, e a maneira com que isso se passou e se passa no Brasil; relação à qual, supõe o problema de pesquisa, *Martírio* endereça alguma coisa. A definição de documentário militante discutida no terceiro capítulo pode ser exposta de maneira sumária como se referindo àqueles filmes a serviço de uma luta política que não é *no* cinema, e que assim instrumentalizam a si mesmos e ao cinema em favor de uma causa.

A passagem que contém o segundo e o terceiro capítulo permite, introdutoriamente, contextualizar a produção de Vincent Carelli em relação às problemáticas do documentário brasileiro contemporâneo e de suas práticas produtivas, especialmente do documentário militante e de estilo direto. Trata-se de um diretor cuja obra é mutuamente constitutiva a um processo de engajamento e militância, o qual, por sua vez, move o próprio filme, que foi gravado ao longo de três décadas de contato com os Guarani e Kaiowá e com o conflito que os envolve, claramente interessado em intervir no mesmo.

A discussão entre os capítulos “2 Martírio e seu contexto de emergência” e “3 Documentário e militância” abre caminho ao “4 O filme no conflito”. O capítulo “4 O filme no conflito” começa abordando essa expectativa de intervenção no curso dos acontecimentos a relativo curto-prazo. *Martírio* teve sua feitura retomada em 2012, em função da aceleração da violência contra indígenas no Mato Grosso do Sul. Em 2013, foi divulgado pelo VNA um financiamento coletivo (Catarse, 2013) que viabilizou economicamente a finalização do documentário. O filme veio a ser lançado em 2016. Os modos com que a expectativa de intervenção atravessa o interior do filme são abordados ao longo dos capítulos 4, 5 e 6. A intervenção se estende, enfim, à espécie de convite à sensibilização e quiçá mobilização que, de forma explícita ou tácita, emana ou busca emanar em direção ao público, fazendo do filme uma caixa de ressonância de certa postura e perspectiva.

Abordar a problemática da intervenção, como faz o capítulo 4, implica em perspectivar a relação entre a política e o filme também para além da maneira pela qual a política se manifesta no filme, mas em relação ao seu modo de circulação e aos seus efeitos pragmáticos em determinado contexto sociopolítico. A ambiência midiática onde o filme opera é um dos campos em que se passa o conflito, e, como os demais – a política institucional, o direito, o espaço –, sitiada por forças econômicas. Ao passo em que *Martírio* figura nos nichos específicos de apreciação de cinema, nos festivais, nos espaços de luta e em meios de circulação afeitos ao indigenismo, a mídia hegemônica lança campanhas pró-agronegócio com grande poder de difusão, a exemplo da encampada pela Rede Globo, “Agro é tech, agro é pop, agro é tudo”, reinsertando a perspectiva Kaiowá em certa invisibilidade e remontando o discurso desenvolvimentista que historicamente assola os indígenas. A operação do filme em uma luta na qual incidem diversos outros conteúdos intermediários é incomensurável. É um efeito que não se presta ao cálculo simples, que é da singularidade do não reproduzível, e cujo impacto não se encontra encerrado. Frente a tanto, a questão do que pode um cinema militante não se trata de imputar um poder sobrenatural ao cinema em geral ou ao filme em específico, mas de apostar na eficácia dos agenciamentos e das redes que operam antes e depois do filme em si, sem separar por um abismo diferentes tipos de política – a estética no filme e as lutas indígenas –, mas sim apostando nos seus atravessamentos. É preciso fazer um trabalho de simpatia, de sedução para conseguir fazer com que elementos heterogêneos venham a se conectar. A problemática sobre a heterogeneidade entre a política no filme e política fora dele (Rancière, 2010; 2012), e sobre as maneiras com que o filme pode desdobrar intervenções, ou as desdobra em uma política que se dá em outra ordem, congrega uma multiplicidade de fatores, sempre particulares de filme a filme, variando de acordo com seus temas, orçamentos, equipes realizadoras, com o clima político e institucional, etc.

No caso de *Corumbiara*, longa-metragem anterior de Vincent Carelli em relação à *Martírio* e de espírito semelhante, os registros audiovisuais do “índio-do-buraco” tinham como objetivo garantir proteção a esse último sobrevivente de uma etnia pouco conhecida e criminosamente dizimada; bem como, na síntese de Debora Herszenhut (2014, p. 51), “fazer com que as políticas públicas e conflitos políticos nestes locais sejam pensados e trabalhados sob novas perspectivas diante desta narrativa tão emocionantemente trágica para os olhos de qualquer cidadão brasileiro”. Nas palavras de Jean-Claude Bernardet (2011, p. 159), *Corumbiara* foi feito para “denunciar um massacre [...] apresenta indícios, vestígios que possam comprovar o massacre”. As provas reunidas pelo documentário foram insuficientes, assim, as garantias legais aos sobreviventes não foram atingidas. Frente à impossibilidade de “[...]”

incriminar os culpados e levá-los aos tribunais, o que se impõe é contar a história. Contar a história e torná-la pública com veemência substitui uma ação concreta e necessária, mas impossível nas atuais condições sociais e políticas”, concluiu Bernardet (*Ibid.*).

Compreender o que pode o documentário militante passa grandemente por considerar o contexto no qual o filme e a luta que encampa se inserem. Em termos de cinema, *Corumbiara* e *Martírio* se situam no contexto da pós-retomada do cinema brasileiro – como foi situado principalmente no tópico “3.4 Sobrevivência do documentário militante na fase contemporânea” –, e que ambienta certa democratização das condições de realização audiovisual e a conseqüente emergência de realizadores e grupos de realização indígenas, autonomizados e/ou reivindicantes de autonomia. Se trata, adjuntamente, de um contexto no qual o cinema aliado às lutas se prolifera. Indagar o efeito de *Martírio* em relação à pós-retomada do cinema brasileiro passa por considerar que não trata-se simplesmente de um filme que emerge como produto de uma estrutura de forças, mas sim, também, de uma força que tensiona com as demais; que, em sua presença, lapida novos lugares de enunciação, maneiras de enunciar, e avança o debate sobre as condições de vida indígenas, a distribuição de terras, dentre tantos outros temas que o atravessam. A influência do filme sobre outros filmes talvez seja menos perceptível do que concreta, já que nem todas as suas ressonâncias e emanações se dão de maneira explícita; podem ser de ordem estéticas em outros filmes, operacionais nos modos de fazer, ou de outra ordem. O que filmes como *Martírio* e *Corumbiara* endereçam, por exemplo, ao que se veio discutindo e praticando no Brasil acerca de uma ética do encontro no documentário, é uma pergunta ainda a se responder, com a qual a presente tese talvez possa contribuir.

Martírio em particular, e o modo de realização do VNA em geral, conservam certo paralelismo com o pensamento indígena, que é o da abertura, e com o *cinema direto*, que é o da relação com o outro. Os efeitos do trabalho da ONG, se compreendida sua obra e prática em conjunto e em toda a sua extensão, são mais facilmente apontáveis em relação ao cinema e ao documentário brasileiro do que os de *Martírio* em particular: mais de uma centena de filmes realizados, séries de televisão, redes formadas e cineastas indígenas capacitados, equipamento audiovisual de aldeias, digitalização de um acervo de imagens dos povos indígenas brasileiros (Nunes, 2022), e ponto de partida para tantos outros coletivos, cineastas e filmes. A crescente ação de grupos e comunicadores indígenas, decorrentes diretos ou não das oficinas do VNA, é mais ou menos concomitante à diminuição do financiamento e das atividades da mesma ONG, de forma que é possível especular que *Martírio*, tal como *Adeus, Capitão* seis anos mais tarde, que conservam a posição de mediação e autoria aos cineastas não indígenas, dão sobrevida a

uma forma em cinema que vem dando espaço a outras maneiras de realizar que minimizam a mediação não indígena. A emancipação comunicacional indígena parece um feliz e provável rumo para o desenvolvimento de suas lutas, e não principia em *Martírio* nem no VNA: remonta a experiências no Brasil de 1970 com os Kayapó dentre outras, e pode também ser resgatada transnacionalmente no Canadá, na Austrália e em outros países, como exposto no tópico “2.6 Vídeo nas Aldeias” ou no trabalho de Juliano José de Araújo (2019). A autonomia comunicacional indígena pode, ainda, ser costurada à atuação contemporânea do zapatismo, e a iniciativas brasileiras recentes como o projeto Comunicação Kuery dos Mbyá-Guarani que atua desde 2013, ou a Ascuri na qual atuam realizadores Kaiowá. Vincent Carelli (*in III Fronteira*, 2017), em certa entrevista após *Martírio*, reconheceu e saudou essa autonomia: os indígenas “estavam na internet desde muito antes do que eu [...] os índios tão a mil”. Dito isso, se o VNA não inaugura a mídia indígena, certamente antecede e inspira muitas experiências semelhantes no Brasil; e o faz com grande amplitude territorial e volume de produção. Enfim, o caminho da emancipação comunicacional materializado em iniciativas de diversas etnias não parece redundar na dispensa irrestrita das forças aliadas como a de Vincent Carelli e do VNA, nem de outras forças atuantes ou que possam vir a emergir e com as quais se possa tecer alianças.

O capítulo “5 O conflito no filme” aborda as estratégias no interior do documentário, a partir de seus recursos propriamente fílmicos, para informar e sensibilizar acerca dos temas e acontecimentos que narrativiza. A divergência entre a perspectiva indígena e a perspectiva dos fazendeiros acerca do entendimento do devido uso da terra, divergência no entorno da qual o filme investe e se desenvolve, leva a crer que não há, ou pelo menos não parece poder haver, espaço para que ambas se realizem a um só tempo no mesmo espaço. Dela se realiza todo um conflito que é mais do que entre perspectivas, mas também físico, e entre grupos socialmente identificáveis. O primeiro tópico do capítulo, “5.1 O problema do ‘ser’”, elabora justamente sobre a mobilização de categorias de identificação e diferenciação como máquinas de guerra por parte dos oradores no interior do filme, nomeadamente as categorias “indígenas” e “brasileiros”, frequentemente colocadas em oposição. O tópico “5.2 Política e dissenso” convoca alguns atos políticos indígenas no interior do filme os quais buscam responder aos discursos anti-indígena então crescentes na política institucional. A análise nesse tópico joga com a ambiguidade da palavra *política* (Rancière, 1996) e adensa o entendimento da maneira com que o filme dá a ver a luta e se engaja nela.

O mesmo capítulo aborda ainda a construção de contranarrativas que o filme opera em relação aos discursos oficiais dos representantes políticos do agronegócio. As contranarrativas

são, conforme Nicole Brenez (2017) – e como apresentado no tópico “4.1 Intervir na história” –, uma das maneiras de operação do cinema militante, em uma temporalidade de médio-prazo. As contranarrativas consistem em evidenciar as fragilidades das narrativas oficiais e, adjuntamente, propor outras linhas interpretativas, outras versões das histórias, o que passa pela visibilização dos minoritários, das suas perspectivas e pela denúncia das violências e espólios por eles sofridos. Sua ocorrência em *Martírio* consiste em um ato de intervenção e parece notável tanto analisando cenas particulares que visam contestar os discursos anti-indígena – como no tópico “5.3 O caso de Itay: o filme como contranarrativa” –, quanto analisando o filme como um todo, que em si constitui uma contranarrativa ao triunfalismo do agronegócio e ao discurso do lobby ruralista.

O último tópico do quinto capítulo se dedica a comentar algumas das dimensões técnicas e estéticas do filme em relação à problemática da invenção formal. A discussão vai no sentido de que, se por um lado *Martírio* lança mão de procedimentos canônicos no documentário como a locução, o roteiro aberto, o estilo direto, os não atores etc., por outro, esses recursos, na maneira com que são convocados e arranjados, são transpassados pela força do presente, de certas experiências, acontecimentos e demandas singulares que desafiam o filme e esses próprios procedimentos. A invenção formal emana das soluções encontradas a partir dessas problemáticas, à luz do conflito e do que demanda a causa que move o filme. A estética e ética indígenas também prestam efeitos à sua dimensão sensível: segundo Carelli (Beira, 2022), *Martírio* foi feito para os indígenas porque um público não indígena talvez desejasse um filme menos extenso. A experiência estética proporcionada, ao nos levar ao encontro dos Guarani e Kaiowá, permite ao público não indígena viver sua própria experiência como experiência de alteridade. A força da sua dimensão instrumental por sobre a dimensão da invenção não se trata, logo, da ausência de pensamento sobre a forma, mas de uma abordagem que realiza de maneira até então inaudita o serviço de fazer saber da problemática das retomadas no Mato Grosso do Sul pela perspectiva indígena em um documentário de tamanha extensão e densidade. Sua convencionalidade estética, seu flerte com o representacional, com a locução pedagógica, são, talvez, ferramentas convocadas pelo próprio esforço de inteligibilidade caro ao filme.

O último capítulo, “6 A voz e o ponto de vista do filme”, relaciona as problemáticas da narração e da autoria no filme. Assim, se o capítulo “5 O conflito no filme” tem como foco a relação conflituosa entre indígenas e ruralistas no que é de ordem estética e narrativa no interior do longa-metragem, o sexto capítulo aprofunda a dimensão da mediação autoral, que triangula o conflito entre indígenas e ruralistas. Vincent Carelli, diretor que assume em primeira pessoa a voz da locução, é *outro* simultaneamente em relação aos indígenas, aos fazendeiros e aos

políticos de carreira. A participação do autor, a sua experiência, sua perspectiva pessoal, a mediação que ele opera entre o público e os mundos que se põem em conflito no interior do documentário, compõem a forma com que *Martírio* opera em sua militância: através do convite a um passeio, de uma mediação didática entre o público e a cena. Na locução, Carelli nos fala através de diferentes tons, dos quais, têm ênfase na análise, o teor pedagógico (6.1.1) e o subjetivo (6.1.2). Ao mesmo tempo, o contato com o conflito e com os indígenas, ao longo das décadas, reverberam no diretor. O foco dos tópicos “6.2 A escuta do filme e a autoria indígena”, “6.2.1 Devir-pós-colonial” e “6.2.2 Devir-cosmopolítico” se dá na postura do diretor em seu contato e atravessamento com os Guarani e Kaiowá e suas perspectivas, e no processo de aprendizado que move o filme e que nele se imprime. Processo que se estende, afinal, em direção ao público, como um convite tácito a acompanhá-lo na posição de aprendiz ou de aprendiz do aprendiz. Isso significa que a posição de mediador assumida pelo cineasta comporta simultaneamente uma postura de aprendizado em relação aos indígenas e de mestre ou mediador em relação ao público; e a um só tempo, o filme se propõe pedagógico e nos permite ver a política de maneira alargada – cosmopolítica – para além da subjetividade, do saber e da voz do mediador que é o cineasta.

Perguntar se, através de sua narrativa, *Martírio* é capaz de desconstruir barreiras, hierarquias e divergências, é algo a ser feito a cada recepção e a cada contexto. De fato, desde o lançamento do filme, houveram muitos retrocessos para os Guarani Kaiowá; o que pode levar à constatação tanto da dificuldade do trabalho do filme quanto de sua importância. No caminho de pensar a “potência de intervenção [de *Martírio*] no conflito que tematiza”, como demanda o objetivo geral de pesquisa, foram convocadas no percurso do texto hipóteses e interpretações construídas alhures que põem à prova o poder do cinema militante: a de que ele acabe por reforçar cisões; de que sensibilize apenas os pré-sensibilizados; de que fomente teleologia e totalizações; e que proponha uma relação improvável de continuidade entre mensagem emitida e mensagem recebida. Cada uma dessas formulações recebeu uma abordagem particular. Se pode especular se, ao operar narrativamente através de certos binarismos – como “estado x indígenas”, ou “ruralistas x indígenas” –, o filme não acabaria por reificar posições e oposições aos olhos de certa parcela do público não indígena. Se isso acontece, a expectativa do filme é certamente contrária: descolar o público do olhar Ocidental, levando-o a conhecer a perspectiva indígena, a reconhecê-la em sua humanidade, em suas semelhanças. Se há algum aprendizado político que se prolonga no percurso do filme e nele se materializa, talvez seja aquele que emana dos rezadores Kaiowá de Jaguapiré que esperam que sua prece seja “[...] uma flecha que vai amolecer o coração do inimigo”; pois, como dito nas palavras de Vincent Carelli (*in Brasil et*

al., 2017, p. 249), o “[...] discurso da conversão, da sedução, justamente por conta dessa atitude não belicosa, acreditando em forças espirituais” é talvez “a chave de compreensão da estratégia de luta dos Guarani e Kaiowá” (*Ibid.*).

Em comparação com as experiências do cinema direto e engajado sessentista, *Martírio* apresenta uma abordagem mais reflexiva e crítica em relação à sua própria posição como documento e ferramenta de militância; marca dos devires contemporâneos em documentário. *Martírio*, se pensado em relação à historicidade do cinema militante no Brasil – explorada nos tópicos “3.3 Documentário direto e militância no Brasil na fase moderna” e “3.4 Sobrevivência do documentário militante na fase contemporânea” –, desloca a militância das questões trabalhistas e das lutas urbanas e campesinas que foram os temas de maior expressividade numérica dentre os filmes dessa tradição, pelo menos em seus dois principais momentos no século XX: a década de 1960 em filmes ligados à UNE e aos CPCs e o trânsito entre as décadas de 1970 e 1980 em filmes ligados aos sindicatos e aos novos agentes políticos no cenário de enfraquecimento da ditadura civil-militar. *Martírio* parte da organização política Guarani-Kaiowá que, por sua vez, se liga a uma dimensão espiritual e a uma forte relação com a natureza, diferentes das formas de luta e visões de mundo que constituem o cinema militante que lhe antecedeu¹¹⁹, e mesmo das visões de mundo e formas de luta que constituem a tradição política de esquerda em particular e não indígena em geral. Dito isso, tal como o movimento indígena, o filme não perde de vista a questão do nacional, mas, justamente por ir ao nacional de um outro ponto de partida, alcança com precisão facetas do ímpeto modernista que são também outras. Nesse exercício, *Martírio* a um só tempo desafia política e militância a abarcarem algo mais, algo que diz respeito, como explorado em “6.2.2 Devir-cosmopolítico”, ao não humano, às relações com a terra, os animais, os seres espirituais, e todos esses outros radicalmente não contados da política.

O trabalho do filme passa, portanto, por situar a luta indígena dentro de questões do nacional, e por situar o público não indígena frente à cosmovisão indígena. O contato propiciado aos espectadores com o mundo Guarani Kaiowá foi tema do tópico “4.2 O filme como ferramenta comunicacional entre mundos”. Esse contato é desafiado pela diferença de perspectivas entre cada grupo, que se radicam em cosmogêneses, metafísicas e línguas distintas. Em uma situação dessa, o possível é “controlar o equívoco” (Viveiros de Castro, 2004; 2011) no processo de comunicação. O massacre e o espólio territorial comunicados pelo filme são fundamentados em dados históricos e empiricamente verificáveis através dos depoimentos, das

¹¹⁹ Esse argumento é tributário do pensamento de Leandro Saraiva (PPGIS UFRSCar, 2022).

cicatrizes nos corpos, dos documentos escritos e audiovisuais aos quais o filme acessa, da observação da partilha desigual do território etc. Assim, são dados e percepções capazes de serem averiguados em diferentes cosmovisões: a aposta militante na verdade das imagens, na eficácia dos depoimentos e dos documentos, é atravessada pela crença no seu poder de transpassar metafísicas. Dito isso, as *verdades metafísicas* de cada grupo, arraigadas em diferentes cosmovisões, são de mais difícil comunicação, embora não impossível. O contato com o mundo indígena propiciado pelo filme, a estética desse mundo que emana para o filme seja a partir da performance dos corpos, da visualidade dos adereços, dos espaços que compõem esse mundo, da palavra e do pensamento, também constituem diferenças significativas em relação ao trabalho de grande parte do cinema não indígena brasileiro, e permitem ao público de *Martírio* visadas sobre as teias de significado construídas na sociabilidade e visão de mundo dos Guarani e Kaiowá, que enriquecem e complexificam o ato comunicacional do filme.

A contemporaneidade desse pensamento que o filme ajuda a escutar desfaz a imagem do indígena como uma figura do passado, folclórica ou anacrônica. Na sua maneira de pôr-se em contato e em posição de escuta com os mais velhos, com as lideranças e com os materiais históricos, o filme entrega um registro que funciona tanto como uma ferramenta de engajamento no presente quanto como um arquivo de longo prazo das lutas, formas de vida e concepções de mundo, bem como das violências e espólios sofridos pelas comunidades abordadas, com potencial de afecção em públicos tanto não indígenas quanto indígenas. Isso significa que parte do poder do filme está em sua devolutiva às próprias comunidades indígenas. Vincent Carelli (*in Brasil et al.*, 2017, p. 238) comentou, na ocasião de certo retorno aos acampamentos e aldeias onde *Martírio* foi filmado, após seu lançamento:

[...] foi lindo. Esse filme tem gerado depoimentos muito emocionados... uma velhinha do Rio de Janeiro, de 88 anos, me escreveu uma longa carta à mão, agradecendo. Entre os índios, foi uma catarse. Genito [Gomes], lá no Guaiviry, chorou, me abraçava... os jovens kaiowá... nossa, uma resposta muito emocionante.

Ainda conforme Carelli (Beira, 2022), muitos jovens indígenas, após assistirem ao filme, teriam comentado que conheciam fragmentos da história, mas que o longa-metragem propiciou ligar os diferentes fragmentos. Ao contar essa história muitas vezes desconhecida pela juventude e, em todo o caso, uma história que ganha importância para cada comunidade em particular justamente por permitir conhecer e se relacionar com as experiências dos outros de maneira inter-comunidades, o documentário adquire importância para os próprios indígenas. Pelo passeio geográfico que o filme faz, pelo encontro com diferentes interlocutores e

momentos históricos, sua maneira de tecer os acontecimentos e dados que levanta são relevantes mesmo para os conhecedores da luta.

O filme militante é, em uma temporalidade imediata, uma ferramenta de luta; mas, em uma temporalidade mais ampla, opera como um arquivo de certo estado das coisas. As imagens de *Martírio* têm tanto um sentido enquanto filme pronto, como também operaram em sua circulação pregressa nas redes, quando serviram inclusive enquanto peça jurídica. Essa significação e a circulação dessas imagens, evidentemente, não se encontram encerradas, de maneira que seus fragmentos e ideias podem sobreviver e comparecer em materiais midiáticos vindouros. O documentário foi difundido pelos meios de circulação do cinema comercial e dos festivais, mas também acionou outros circuitos em que pudesse gerar engajamento, produzir algum tipo de experiência crítica para os espectadores, alianças, energia para a luta, ou então reavivar a imaginação política e inspirar novas formas de ação coletiva. Embora os avanços na luta Kaiowá desde 2016 sejam, no melhor dos casos, modestos, e embora também a violência não tenha cessado, o filme ajudou a ampliar o alcance da perspectiva numérica e economicamente minoritária no conflito. Por fim, o filme também pode, talvez, em sua perspectiva cosmológica, atualizar o próprio conceito de documentário militante em sua formulação original no fim da década de 1960 e começo da década de 1970 (Getino; Solanas, 1969; Daney, 2007), diferindo da leitura de mundo marxista que mobilizava aqueles filmes e teóricos, sem perder de vista, contudo, as lutas. A contemporaneidade e a força de *Martírio* indicam que esse tipo pode se renovar e se reinventar, propiciando re-perspectivar, à luz de um outro contexto, outras demandas e de outra concepção política, as próprias críticas ao cinema militante.

REFERÊNCIAS

- ADELMAN, Miriam. **A voz e a escuta**: encontros e desencontros entre a teoria feminista e a sociologia contemporânea, 2. ed., São Paulo: Blucher, 2016. 246 p.
- AGAMBEN, Giorgio. **Homo Sacer**: O poder soberano e a vida nua I. Tradução de Henrique Burigo. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.
- AGAMBEN, Giorgio. O que é o Contemporâneo? *In*: AGAMBEN, Giorgio. **O que é o Contemporâneo?** e outros ensaios. Chapecó, SC: Argos, 2009.
- ALMEIDA, Mauro. Anarquismo Ontológico e Verdade no Antropoceno. **Ilha**, Florianópolis, v. 23, n. 1, p. 10-29, 2021.
- ALMEIDA, Mauro. Guerras culturais e relativismo cultural. **Revista Brasileira de Ciências Sociais**, v. 14, n. 40., p. 5-14, 1999.
- ALMEIDA, Mauro. Narrativas agrárias e a morte do campesinato. **Ruris**, Campinas, v.1, n. 2, p. 157-186, set. 2007.
- ALMEIDA, Paulo Sérgio; BUTCHER, Pedro. **Cinema, desenvolvimento e mercado**. Rio de Janeiro: BNDES/Aeroplano. 2003.
- ALVARENGA, Clarisse Maria Castro de. A agência das mulheres indígenas com o cinema. *In*: **Socine**, XXII, 2018, Goiania/GO. Anais eletrônicos. Disponível em: < <https://bit.ly/3kZABWv> >. Acesso em: 9 abr. 2023.
- ALVARENGA, Clarisse Maria Castro de. **Da cena do contato ao inacabamento da história**: Os últimos isolados (1967-1999), Corumbiara (1986-2009) e os Arara (1980-). 24 jun. 2015. 273p. Tese (Doutorado em Comunicação Social) – Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2015.
- ALVARENGA, Clarisse Maria Castro de; BELISÁRIO, Bernard. O cinema-processo de Vincent Carelli em Corumbiara. **Revista Olhares Transversais**, Belo Horizonte, p. 72-98, 2015.
- AMBIENTE BRASIL. Entenda a polêmica em torno da mineração em terras indígenas. 2019. **National Geographic**. Disponível em: < <https://bit.ly/41aJMHí> >. Acesso: em 9 abr. 2023. Publicado em: 2 dez. 2019.
- ANCINE. **Anuário Estatístico do Cinema Brasileiro 2017**. Online. 2018. ISSN 2358-5536. Acessível em: < <https://bit.ly/43cUyPj> >. Acesso em 9 abr. 2023.
- ANDERSON, Benedict. **Imagined communities**: reflections on the origin and spread of nationalism. London: Verso. 1991.
- ARAÚJO, André Corrêa da Silva de. **Deleuze e o problema da comunicação**. 2020. 175p. Tese (Doutorado em Comunicação) – Faculdade de Biblioteconomia e Comunicação, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2020.
- ARAÚJO, Juliano José. A encenação nos documentários do projeto Vídeo nas Aldeias. *In*: **Socine**, XIX, 2015, Campinas/SP. Anais eletrônicos. Disponível em: < <https://bit.ly/30qttJ7> >. Acesso em: 9 abr. 2023.

ARAÚJO, Juliano José. **Cineastas indígenas, documentário e autoetnografia: um estudo do projeto Vídeo nas Aldeias**. Bragança Paulista-SP: Margem da Palavra, 2019.

ARAÚJO, Juliano José. Cineastas indígenas e enunciação no documentário. *In: Socine*, XV, 2011, Rio de Janeiro/RJ. Anais eletrônicos. Disponível em: < <https://bit.ly/3qnxNU4> >. Acesso em: 9 abr. 2023.

ARAÚJO, Juliano José. Documentário e estética autoetnográfica. *In: Socine*, XVI, 2012, Sao Paulo/SP. Anais eletrônicos. Disponível em: < <https://bit.ly/38IIwZ5> >. Acesso em: 9 abr. 2023.

ARAÚJO, Juliano José. O documentário autoetnográfico do projeto Vídeo nas Aldeias. *In: Socine*, XX, 2016, Curitiba/PR. Anais eletrônicos. Disponível em: < <https://bit.ly/2O7uK5v> >. Acesso em: 9 abr. 2023.

ARAÚJO, Juliano José. Práticas fílmicas do projeto Vídeo nas Aldeias. *In: Socine*, XVIII, 2014, Fortaleza/CE. Anais eletrônicos. Disponível em: < <https://bit.ly/3t6SZ2t> >. Acesso em: 9 abr. 2023.

AUMONT, Jacques; MARIE, Michel. **A Análise do filme**. Texto & Grafia: Lisboa, 2011.

AUMONT, Jacques; MARIE, Michel. **Dicionário teórico e crítico de cinema**. Campinas, SP: Papyrus. 2003.

BALESTRO, Mayara. A Brasil Paralelo não quer que você leia esta entrevista. Entrevista concedida a: Débora Lopes. **Intercept**, Online. 19 mai. 2022. Acessível em: < <https://bit.ly/3hXEJsW> >. Acesso em 9 abr. 2023.

BALIEIRO, Fernando de Figueiredo. **Carmen Miranda entre os desejos de duas nações: cultura de massas, performatividade e cumplicidade subversiva em sua trajetória**. São Carlos/SP: UFSCAR, 2014.

BANDEIRA, Philipi Emmanuel Lustosa. **Documentário radical ou a ficção como colaboração: invenção, disjunção e cinema compartilhado. Devir e cosmovisão em As Hipermulheres**. 26 jun. 2017. 148p. Dissertação (Mestrado em Comunicação) – Universidade Federal de Pernambuco, Recife. 2017.

BARQUETE, Samuel Lobo. Professores e Cineastas: a escola indígena sob o risco do cinema. *In: Socine*, XXII, 2018, Goiania/GO. Anais eletrônicos. Disponível em: < <https://bit.ly/3qzzwFH> >. Acesso em: 9 abr. 2023.

BARONE, João Guilherme. Assimetrias, dilemas e axiomas do cinema brasileiro nos anos 2000. **Revista Famecos**, v. 18, n. 3: Imaginário e Tecnologias. Porto Alegre/RS: PUCRS, p. 916-932, 2011.

BASSI, Bruno Stankevicius. Fumigações ilegais de agrotóxicos são arma na guerra contra camponeses e indígenas. Online. **De olho no Paraguai**. 2018. Disponível em: < <https://bit.ly/3NitZiG> >. Acesso: em 9 abr. 2023. Publicado em: 29 ago. 2018.

BASSI, Bruno Stankevicius. Mato Grosso do Sul se consolida como símbolo do genocídio indígena. Online. **De olho nos Ruralistas**. 2021. Disponível em: < <https://bit.ly/3NEy80t> >. Acesso: em 9 abr. 2023. Publicado em: 31 dez. 2021.

BASSI, Bruno Stankevicius. Preso, ex-prefeito no MS é acusado de crimes nos dois lados da fronteira. Online. **De olho no Paraguai**. 2017. Disponível em: < <https://bit.ly/3yM15ne> >. Acesso: em 9 abr. 2023. Publicado em: 16 nov. 2017.

BAUDRILLARD, Jean. **In the Shadow of Silent Majorities**. Nova York: Semiotext(e). 1983.

BBC. Carta sobre 'morte coletiva' de índios gera comoção e incerteza. **BBC Brasil**. 2012. Acessível em: < <https://bbc.in/3sKo1wM> >. Acesso em: 9 abr. 2023.

BEIRA - Festival de Cinema de Porto Velho. MESA DE CONVERSA - Alianças entre o cinema e os povos indígenas. 2012. Online. **Youtube**. Acessível em: < <https://bit.ly/3RyCqIk> >. Acesso em 9 abr. 2023.

BENITES, Eliel. **A Busca do Teko Araguayje (jeito sagrado de ser) nas retomadas territoriais Guarani e Kaiowá**. 18 jun. 2021. Tese (Doutorado em Geografia) – Programa de Pós-Graduação em Geografia, Universidade Federal da Grande Dourados, Mato Grosso do Sul, 2021.

BENITES, Tônico. **Rojerokyhina ha roikeyvytekohape (Rezando e lutando)**: o movimento histórico dos Aty Guasu dos Ava Kaiowa e dos Ava Guarani pela recuperação de seus tekoha. 2014. Tese (Doutorado em Antropologia Social) – Museu Nacional/Universidade Federal do Rio de Janeiro, Programa de Pós-graduação em Antropologia Social, Rio de Janeiro, 2014.

BENITES, Tônico. Trajetória de luta árdua da articulação das lideranças Guarani e Kaiowá para recuperar os seus territórios tradicionais tekoha guasu. **Revista de Antropologia da UFSCar**, v. 4, n. 2, p.165-174, jul.-dez. 2012.

BERNARDET, Jean-Claude. **Cineastas e Imagens do Povo**. São Paulo, Editora Brasiliense. 1985.

BERNARDET, Jean-Claude. Corumbiara. In: ARAÚJO, Ana Carvalho Ziller (Org.). **Vídeo nas Aldeias 25 anos: 1986-2011**. Olinda/PE: Vídeo nas Aldeias, 2011. p. 159.

BERNARDET, Jean-Claude. **O autor no cinema**. Brasiliense: Editora da Universidade de São Paulo. 1994.

BESSIRE, Lucas. Olhando do chão para cima: Um relato da turnê do Vídeo nas Aldeias. In: ARAÚJO, Ana Carvalho Ziller (Org.). **Vídeo nas Aldeias 25 anos: 1986-2011**. Olinda/PE: Vídeo nas Aldeias, 2011. p. 187-90.

BHABHA, Homi. **O local da cultura**. Trad: Myriam Avila, Eliane Livia reis, Glauce Gonçalves. Belo Horizonte, Editora UFMG, 1998.

BORGES, André. Após promessa de dobrar recursos, governo corta orçamento do Meio Ambiente. 2021. **Uol**. Disponível em: < <https://bit.ly/3GJnXWe> >. Acesso: em 9 abr. 2023. Publicado em: 23 abr. 2021.

BRAGA, J. L. Circuitos de Comunicação. In: BRAGA, José Luiz. *et al.* (Orgs.). **Matrizes Interacionais: a comunicação constrói a sociedade**. ed. Campina Grande: EDUEPB - Editora da Universidade Estadual da Paraíba, 2017. v. 2., p. 43-64.

BRAH, Avtar. Diferença, diversidade, diferenciação. **Cadernos Pagu**, n. 26. Campinas, p. 329–376, 2006.

BRASIL, André. Antecampo com aspas: estratégias reflexivas em filmes indígenas. *In: Socine*, XVII, 2013, Florianópolis/SC. Anais eletrônicos. Disponível em: < <https://bit.ly/30rVQqu> >. Acesso em: 8 mar. 2021.

BRASIL, André; BELISÁRIO, Bernard. Desmanchar o cinema: variações do fora-de-campo em filmes indígenas. *Revista Sociologia e Antropologia*. Rio de Janeiro, v. 6., n 3, p. 601–634, 2016.

BRASIL, André; CESAR, Amaranta; LEANDRO, Anita; MESQUITA, Cláudia. Nomear o genocídio: uma conversa sobre Martírio, com Vincent Carelli. *Revista Eco-Pós*. ISSN 2175-8889, v. 20, n. 7, 2017.

BRASIL, André. Apresentação. *Devires*, Belo Horizonte, v. 7, n. 2, p. 7-10, 2010.

BRASIL, André. Cineastas-guardiões: hipótese sobre a autoria no cinema indígena. *In: Encontro Anual da Compós*, XXX, Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, jul. 2021.

BRASIL, André. Retomada: teses sobre o conceito de história. *In: Catálogo do Forum.doc*. Belo Horizonte: Filmes de Quintal, 2016a.

BRASIL, André. Rumo a Terra do Povo do Raio: retomada das imagens, retomada pelas imagens em Martírio e Ava Yvy Vera. *In: Encontro Anual da Compós*, XXVII, Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais, Belo Horizonte, jun. 2018.

BRASIL, André. Ver por meio do invisível. *Revista Novos Estudos*, Cebrap: São Paulo, v. 35, n. 3. p. 125-146, 2016b.

BRASIL. Congresso Nacional. Câmara dos Deputados. Comissão Externa destinada a acompanhar a luta da comunidade indígena Guarani-Kaiowá, do Mato Grosso do Sul, para permanecer às margens do Rio Hovy, próximo ao território tradicional Pyelyto Kue/Mbarakay. **A luta da comunidade indígena Guarani-Kaiowá** [recurso eletrônico]: relatório final da ... / coordenador: Sarney Filho. – Brasília: Câmara dos Deputados, Edições Câmara, 2014. 73 p. – (Série comissões em ação ; n. 28)

BRASIL. Decreto no 91.214, de 30 de Abril de 1985. Cria o Ministério da Reforma e do Desenvolvimento Agrário - MIRAD, dispõe sobre sua estrutura, e dá outras providências. **Diário Oficial da República Federativa do Brasil**. 1985. Disponível em: < <https://bit.ly/3ghzdjE> >. Acesso em: 27 maio 2023.

BRASIL. Decreto No 91.766, de 10 de Outubro de 1985. Aprova o Plano Nacional de Reforma Agrária - PNRA, e dá outras providências. **Diário Oficial da República Federativa do Brasil**. 1985b. Disponível em: < <https://bit.ly/3ToMPYM> >. Acesso em: 27 maio 2023.

BRENEZ, Nicole. História das formas, 1960 – 2000. *Recine*, Revista do Festival Internacional de Cinema de Arquivo, Rio de Janeiro, n. 3, p. 36-57, dez 2006.

BRENEZ, Nicole. L'art le plus politique. *The Brooklin Rail*. Online. Disponível em: < <https://bit.ly/3AhfEQb> >. Acesso em: 9 abr. 2023. Publicado em: abr. de 2012.

BRENEZ, Nicole. Contraataques. *In: DIDI-HUBERMAN, Georges (Org.). Insurrecciones*. 1a ed. Espanha: Museu Nacional d'Art de Catalunya, 2017. p. 61-75.

CAMPOS, Ana Cristina. IBGE: insegurança alimentar grave atinge 10,3 milhões de brasileiros. **Agência Brasil**. 2020. Online. Acessível em: < <https://bit.ly/3t3LGLd> >. Publicado 17 set 2020. Acesso em 9 abr. 2023.

CARDENUTO, Reinaldo. O cinema de Leon Hirszman e as comunhões do popular. *In*: 19º FESTCURTASBH. **Catálogo do 19º Festival Internacional de Curtas de Belo Horizonte**. HILÁRIO, Bruno *et al.* (Orgs). Belo Horizonte: Fundação Clóvis Salgado, 2017. 408 p.

CARELLI, Vincent. Conferencia Vincent Carelli: "Video nas aldeias". DocumentaMadrid. **Youtube**. 2018. Acessível em: < <https://bit.ly/3A8Be5Z> >. Acesso em 9 abr. 2023. 1'58".

CARELLI, Vincent. DEBATE | Martírio: Vincent Carelli, Tatiana Almeida e Esther Hamburger. **Youtube**. CINUSP Paulo Emílio. Debate de 4 abr. 2017. 2017b. Acessível em: < <https://bit.ly/3yoOFPg> >. Acesso em 9 abr. 2023.

CARELLI, Vincent. Indigenismo de estado e indigenismo alternativo. *In*: ARAÚJO, Ana Carvalho Ziller (Org.). **Vídeo nas Aldeias 25 anos: 1986-2011**. Olinda/PE: Vídeo nas Aldeias, 2011. p. 46-51.

CARELLI, Vincent. Vincent Carelli e o martírio dos Guarani Kaiowá. [Entrevista concedida a] CORDEIRO, Marcelo. **Diálogos do Sul**. Online. Acessível em: < <https://bit.ly/2YT9QbG> >. 2017. Acesso em 9 abr. 2023.

CARNEIRO, Janaina Teixeira. **O vídeo nas Aldeias: o uso do audiovisual como expressão da resistência cultural indígena**. 2014. 85p. Trabalho de conclusão de curso (Bacharelado em Estudos Culturais e Mídia) – Instituto de Artes e Comunicação Social, Universidade Federal Fluminense, Niterói. 2014.

CARVALHO, Igor. Ataque a indígenas em Caarapó, há três anos, foi articulado por Whatsapp. 2019. **De olho nos ruralistas**. Disponível em: < <https://bit.ly/3wOVA5I> >. Acesso: em 9 abr. 2023. Publicado em: 16 jun. 2019.

CASTILHO, Alceu Luís; BASSI, Bruno Stankevicius. Brasileiros protagonizam conflitos agrários no Paraguai. Online. **De olho no Paraguai**. 2017a. Disponível em: < <https://bit.ly/3yMizzC> >. Acesso: em 9 abr. 2023. Publicado em: 12 nov. 2017.

CASTILHO, Alceu Luís; BASSI, Bruno Stankevicius. Do lado paraguaio, ameaça aos Guarani Kaiowá passa por um megalatifundiário brasileiro. Online. **De olho no Paraguai**. 2018. Disponível em: < <https://bit.ly/38YZBLY> >. Acesso: em 9 abr. 2023. Publicado em: 31 ago. 2018.

CASTILHO, Alceu Luís; BASSI, Bruno Stankevicius. Proprietários brasileiros têm 14% das terras paraguaias. 2017b. **De olho no Paraguai**. Disponível em: < <https://bit.ly/3MsV1DX> >. Acesso: em 9 abr. 2023. Publicado em: 6 nov. 2017.

CATARSE. **Guarani Kaiowá - Financiamento Coletivo**. 2013. Disponível em: < <https://www.catarse.me/kaiowa> >. Acesso em 9 abr. 2023.

CERNICCHIARO, Ana Carolina. Do fim do mundo à abertura da história: cinema e resistência ameríndia. *In*: **Socine**, XXI, 2017, João Pessoa/PB. Anais eletrônicos. Disponível em: < <https://bit.ly/3cljMRY> >. Acesso em: 9 abr. 2023.

CERNICCHIARO, Ana Carolina. Vídeo nas Aldeias e a fabulação indígena. *In: Socine*, XX, 2016, Curitiba/PR. Anais eletrônicos. Disponível em: < <https://bit.ly/3qvRwAM> >. Acesso em: 9 abr. 2023.

CESAR, Amaranta. Cinema como ato de engajamento: documentário, militância e contextos de urgência. **C-Legenda** - Revista do Programa de Pós-graduação em Cinema e Audiovisual, n. 35, Rio de Janeiro: Universidade Federal Fluminense, p. 11-23, 2017b.

CESAR, Amaranta. Pode a imagem salvar? Cinema indígena, filmes de retomada e resistência cultural. *In: BRANDÃO, Alessandra; LIRA, Ramayana (Orgs.). A sobrevivência das imagens*. Campinas, SP: Papirus, 2015. p. 49-61.

CESAR, Amaranta. Que lugar para a militância no cinema brasileiro contemporâneo? Interpelação, visibilidade e reconhecimento. **Revista Eco-Pós**, v. 20, n. 2, p. 101-21, 2017^a.

CHACON, Clarice. GUIMARÃES, Vitor. O documentário que leva à vingança: uma entrevista com Adirley Queirós. **Revista Territórios Transversais**, v.1, n. 3, p. 30-32, 2015.

CHIAVENATO, Júlio José. **A guerra contra o Paraguai**. Editora Brasiliense. 1996.

CIMI. Cartografia de ataques contra indígenas, 2021. **Conselho Indigenista Missionário**. Página inicial. Disponível em: < <https://bit.ly/2vQJmtx> >. Acesso em: 9 abr. 2023.

CIMI. Caveirão, tiros e feridos: o ataque de seguranças privados e policiais às retomadas Guarani e Kaiowá. 2020. **Conselho Indigenista Missionário**. Online. Disponível em: < <https://bit.ly/3tcx38u> >. Publicado em 7 jan. 2020. Acesso em: 9 abr. 2023.

CIMI. Nota sobre o suposto suicídio coletivo dos Kaiowá de Pyelito Kue. **Conselho Indigenista Missionário**. Online. 2012. Disponível em: < <https://bit.ly/2ZWjknm> >. Acesso em: 9 abr. 2023.

CIMI. Retirada de crianças Guarani e Kaiowá de suas famílias é denunciada na ONU. 2018. **Conselho Indigenista Missionário**. Online. Disponível em: < <https://bit.ly/3t6jRzJ> >. Acesso em: 9 abr. 2023.

CLASTRES, Hélène. **Terra sem mal**: o profetismo Tupi-Guarani. São Paulo: Brasiliense. 1978.

COMOLLI, Jean-Louis. Como filmar o inimigo? *In: GUIMARÃES, César; CAIXETA, Rubens (Orgs.). Ver e poder*: a inocência perdida: cinema, televisão, ficção, documentário. Belo Horizonte: Editora UFMG. 2008. p. 123-34.

COMOLLI, Jean-Louis. O espelho de duas faces. *In: YOEL, Gerardo (Org.). Pensar o cinema*: imagem, ética e filosofia. São Paulo: Cosac Naify, 2015.

COMOLLI, Jean-Louis. Teórico do cinema Jean-Louis Comolli fala sobre o mundo das telas de celular. [Entrevista concedida a] Úrsula Passos. **Folha de S. Paulo**. Online. 30 set 2016. Acessível em: < <https://bit.ly/3gB7cUG> >. Acesso em: 9 abr. 2023.

CORREA, Marcos. **Filmar operários**: entre a ação política e a comunicação alternativa na produção documental nas décadas de 1970/80. 2015. 273p. Tese (Doutorado em Comunicação Social) – Universidade Metodista de São Paulo, São Bernardo do Campo, 2015.

COSTA, Gilson Moraes. Cinema indígena: transbordamentos estéticos e políticos. *In: Socine*, XXII, 2018, Goiania/GO. Anais eletrônicos. Disponível em: < <https://bit.ly/38ovJ86> >. Acesso em: 9 abr. 2023.

COSTA, Sérgio. **Dois atlânticos**. Belo Horizonte: editora UFMG. 2006.

DANEY, Serge. **A rampa**: Cahiers du Cinéma 1970-1982. Tradução e posfácio: Marcelo Rezende. Cosac Naif: São Paulo, 2007.

D'ANGELO, Helô. Plataforma online Vídeo nas Aldeias disponibiliza documentários de cineastas indígenas. Online. 27 abr. 2018. **Revista Cult**. Disponível em: < <https://bit.ly/39eLdyC> >. Acesso em 9 abr. 2023.

DANTAS, Dimitrius. Em encontro inédito, sete ex-ministros do Meio Ambiente denunciam 'desmonte' da pasta no governo Bolsonaro. 2019. **O Globo**. Disponível em: < <http://glo.bo/3wYesxW> >. Acesso: em 9 abr. 2023. Publicado em: 8 mai. 2019.

DA-RIN, Silvio. **Espelho partido**: tradição e transformação do documentário. Rio de Janeiro: Azougue Editorial. 2004. 448p.

DEBORD, Guy. **A sociedade do espetáculo**. Tradução: Estela dos Santos Abreu. Rio de Janeiro: Contraponto, [1967] 1997.

DELEUZE, Gilles. **A imagem-tempo**. São Paulo: Editora Brasiliense. 2007.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **Mil platôs**: capitalismo e esquizofrenia 2. São Paulo: Editora 34. 1995. 129 p.

DELEUZE, Gilles. **Diferença e repetição**. São Paulo: Graal, 2006.

DELEUZE, Gilles; PARNET, Claire. **Diálogos**. Trad. de Eloísa Araújo Ribeiro. São Paulo: Escuta, 1998.

DELEUZE, Gilles. **Proust e os signos**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2003.

DE OLHO NOS RURALISTAS. Histórico pecuarista de Regina Duarte inclui apoio a fazendeiros contra indígenas no MS: “Voltei a sentir medo”. 2020. Online. **De olho nos ruralistas**. Acessível em: < <https://bit.ly/3vOd2Xo> >. Acesso em: 9 abr. 2023. Publicado em em: 31 jan. 2020.

DERRIDA, Jacques. **O monolinguismo do outro ou a prótese de origem**. Porto: Campo das Letras. 1996.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **Sobrevivência dos vaga-lumes**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011.

DOLCE, Julia. Favorecimento de delegado a fazendeiro comprova denúncia antiga, diz advogado do Cimi. 2019. **De olho nos ruralistas**. Disponível em: < <https://bit.ly/3wPwans> >. Acesso: em 9 abr. 2023. Publicado em: 8 abr. 2019.

DUBOIS, Philippe. **O ato fotográfico e outros ensaios**. Campinas: Papyrus. 2012.

DUNKER, Christian. Psicanálise, gênero e lugar de fala | Christian Dunker | Falando n'isso 135. **Youtube**. 2017. Disponível em: < <https://bit.ly/36J1pEG> >. Acesso em 9 abr. 2023.

- EISENSTEIN, Sergei. **O sentido do filme**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002.
- ESCOSTEGUY, Ana Carolina. Estudos Culturais, uma introdução. *In*: SILVA, Tomaz Tadeu da. (Org.) **O que é, afinal, Estudos culturais?**. 3. ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2004.
- FAGIOLI, Julia. **Por que as imagens se põem a tremer?** Militância e montagem em O fundo do ar é vermelho, de Chris Marker. 2017. 270p. Tese (Doutorado em Comunicação Social) – Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal de Minas Gerais, Minas Gerais, 2017.
- FAVRET-SAADA, Jeanne. Être Affecté. Trad: Paula Siqueira. **Cadernos de campo**, São Paulo, n. 13, p. 155-161, 2005 [1990].
- FELIPE, Marcos Aurélio. **Ensaio sobre o cinema indígena no Brasil & outros espelhos pós-coloniais**. Porto Alegre: Sulina. 2020.
- FELIPE, Marcos Aurélio. Variações sobre o documentário de Vincent Carelli – (Des)fazendo o novo. **Doc On-Line**, n. 25, p. 6-46, 2019.
- FERNANDES, Sarah. Redução de programas sociais levaria Brasil à fome mesmo sem pandemia. 2020. **De olho nos ruralistas**. Disponível em: < <https://bit.ly/3yYzMWQ> >. Acesso: em 9 abr. 2023. Publicado em: 10 nov. 2020.
- FIDELIS, Cid Nogueira; MARQUES, Márcia Gomes. O indígena no cinema documental. **III Encontro Centro-Oeste de História da Mídia**. ALCAR - Associação Brasileira de Pesquisadores de História da Mídia/Centro-oeste. UFMS. Junho de 2016.
- FIGUEIREDO, Patrícia. Número de mortes de lideranças indígenas em 2019 é o maior em pelo menos 11 anos, diz Pastoral da Terra. **G1**. 2019. Acessível em: < <https://glo.bo/30bWnfS> >. Acesso em: 9 abr. 2023.
- FLORES, Valdomiro; FLORES, Tereza Amarília; OLIVEIRA, Luciana de (Orgs.). **Ñe'ẽ Tee Rekove = Palavra Verdadeira Viva**. Belo Horizonte, Minas Gerais: PPGCOM/UFMG, 2020.
- FONTINELE, Naara. Documentário? - Formas críticas, engajadas e experimentais no cinema brasileiro (1964-1983). *In*: 19º FESTCURTASBH. **Catálogo do 19º Festival Internacional de Curtas de Belo Horizonte**. HILÁRIO, Bruno *et al.* (Orgs). Belo Horizonte: Fundação Clóvis Salgado, p. 183-97, 2017. 408 p.
- FREIRE, Marcius César Soares. **Documentário: ética, estética e formas de representação**. São Paulo: Annablume, 2012.
- FUKUYAMA, Francis. **The End of History and the Last Man**. New York: The Free Press, 1992.
- GALACHE, Gilmar. **Koxunakoti itukeovo yoko kixovoku - Fortalecimento do jeito de ser terena: o audiovisual com autonomia**. 2017. 123p. Dissertação de Mestrado (Sustentabilidade junto a Povos e Territórios Tradicionais) – Centro de Desenvolvimento Sustentável da Universidade de Brasília, Brasília, 2017.
- GALLOIS, Dominique. Donos, detentores e usuários da arte gráfica kusiwa. **Revista de Antropologia**, USP, São Paulo, v. 55, n. 1, p. 19-49, 2012.

GARCÍA CANCLINI, Néstor. **Diferentes, desiguais e desconectados**. Rio de Janeiro: UFRJ, 2005.

GARCÍA ESPINOSA, Júlio. Por un cine imperfecto. **Rocinante**, Caracas, p. 11-32, 1970 [1969].

GAUTHIER, Guy. **O documentário**: um outro cinema. Campinas, SP: Papirus. 2011.

GENTE, Terra da. Desaparecimento de vaga-lumes pode estar relacionado com “poluição luminosa”. **G1**. 2019. Online. Acessível em: < <https://glo.bo/3exn9Yy> >. Acesso em 9 abr. 2023.

GETINO, Octavio; SOLANAS, Fernando. Hacia un tercer cine: Apuntes y experiencias para el desarrollo de un cine de liberación en el tercer mundo. **Revista Tricontinental**, Havana, n. 13, p. 119-120, out. 1969.

GLOBAL Forest Watch. 2022. Página inicial. Disponível em: < <https://www.globalforestwatch.org/> >. Acesso em 9 abr. 2023.

GOMES, Angela Nelly dos Santos. Decolonialidade e resistência no cinema indígena da Amazônia. In: **Socine**, XXIV, 2021, São Paulo/SP. Anais eletrônicos. Disponível em: < <https://bit.ly/3XApk0p> >. Acesso em: 9 abr. 2023.

GONÇALVES, Claudia Pereira. **Divino Tserewahú, Vídeo nas Aldeias Et alii**: uma etnografia de encontros intersocietários. Tese (Doutorado em Antropologia Social) – Centro de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2012.

GONÇALVES, Renata. (Re)politizando o conceito de gênero: a participação política das mulheres no MST. **Mediações**, Londrina, v. 14, n. 2, p. 198-216, Jul/Dez. 2009.

GONZALES, Amelia. O 'pito' das Nações Unidas no Brasil por falta de atenção aos direitos humanos. 2017. **G1**. Online. Acessível em: < <https://glo.bo/30HIXdk> >, acesso em 9 de abr. 2023.

GRAMSCI, Antonio. **Quaderni del carcere**. 2. ed. Torino: Einaudi. 1977 [1929-35].

GUIMARÃES, Antônio Sérgio Alfredo. **Classes, Raças e Democracia**. São Paulo: Editora 34, 2002.

GUIMARÃES, César. As imagens dos guarani e kaiowá resistem. In: BRANDÃO, Alessandra; LIRA, Ramayana (Orgs.). **A sobrevivência das imagens**. Campinas, SP: Papirus, 2015. p. 35-47.

GUIMARÃES, César; GUIMARÃES, Victor. Da política no documentário às políticas do documentário: notas para uma perspectiva de análise. **Revista Galáxia**, São Paulo, n. 22, p. 77-88, dez. 2011.

GUIMARÃES, Clotilde Borges. **A introdução do som direto no cinema documentário brasileiro na década de 1960**. 2008. 182p. Dissertação (Mestrado em Estudos dos Meios e da Produção Mediática) – Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2008.

GUIMARÃES, Victor. Que fazer? **Revista Cinética**, 28 set. 2016. Disponível em: < <http://revistacinetica.com.br/nova/que-fazer> >. Acesso em 9 abr. 2023.

GUTFREIND, Cristiane Freitas. Algumas questões sobre o filme político brasileiro. **Revista Sessões do Imaginário**, Porto Alegre, v. 17, n. 28, p. 22-9, janeiro de 2012.

HALL, Stuart. **Da Diáspora: identidades e mediações culturais**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011.

HALL, Stuart. Quem precisa de identidade? *In*: SILVA, Tomas Tadeu (Org.). **Identidade e diferença: a perspectiva dos estudos culturais**. Petrópolis: Vozes, 2000.

HALL, Stuart. The West and the Rest. Discourse and power. *In*: HALL, Stuart; HELD, David; HUBERT, Don; THOMPSON, K. (Orgs.) **Modernity: introduction to the modern societies**. Oxford: Blackwell. p. 185-227. 1996.

HERSZENHUT, Debora Fernandes. **Militância, performance e devires imagéticos: o cinema indígena brasileiro através das três décadas do projeto Vídeo nas Aldeias**. 04 dez. 2014. 186p. Dissertação (Mestrado em Sociologia e Antropologia) – Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro. 2014.

HOLANDA, Karla. Documentário brasileiro contemporâneo e a micro-história. **Revista Devires**, Belo Horizonte, v. 2, n. 1, p. 86-101, 2004.

IBGE. **O Brasil indígena: os indígenas no Censo Demográfico 2010**. Brasília, DF: Ministério da Justiça, Funai, IBGE, 2010.

IHU. Muita terra para pouco índio?. Online. **Instituto Humanitas Unisinos**. 7 mar 2019. Acessível em: < <https://bit.ly/3XAwLz> >. Acesso em 9 abr. 2023.

III FRONTEIRA - Vincent Carelli sobre 'O Espírito da TV' e 'Yakwa'. [Produzido por] Fronteira Festival. Goiânia/GO, 18 mar. 2017. **Youtube**. Vídeo (27 min e 56 seg). Disponível em: < <https://bit.ly/382G1L4> >, acesso em 9 abr. 2023.

IKEDA, Marcelo. As políticas públicas para o audiovisual: impasses da gestão da Ancine no governo Bolsonaro. **Cinemas Revista Eptic**, vol. 24, n. 1, p. 22-41, jan-abr 2022. Disponível em: < <https://bit.ly/3N8XyU6> >. Acesso em 27 maio 2023.

IKEDA, Marcelo. **O cinema independente brasileiro contemporâneo em 50 filmes**. Porto Alegre: Editora Sulina, 2020. 175 p.

IKEDA, Marcelo. O “cinema de garagem”, provisoriamente: notas sobre o contexto de renovação do cinema brasileiro a partir da virada do século. **Aniki**, vol. 5, n. 2, ISSN 2183-1750, p. 457-479, 2018.

IKEDA, Marcelo. O “novíssimo cinema brasileiro”: sinais de uma renovação. **Cinemas d'Amérique latine** [Online], 18 de abr de 2014. Disponível em: < <http://journals.openedition.org/cinelatino/597> >. Acesso em 9 abr. 2023.

ISA, Instituto Socioambiental. **Guarani Kaiowá**. Online. Acessível em: < <https://bit.ly/3beiLLT> >. Acesso em: 27 maio 2023. [s/d].

IZÁ PEREIRA, Lorena; FERNANDES, Bernardo Mançano. Ciclos de estrangeirização e concentração da terra no Paraguai. **Retratos De Assentamentos**, Araraquara, v. 21, n. 2, p. 13-44, 2018.

JOHNSON, Richard. O que é, afinal, Estudos culturais? *In*: SILVA, Tomaz Tadeu da. (Org.). **O que é, afinal, Estudos culturais?** 3ª ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2004. 240 p.

JULLIER, Laurent; MARIE, Michel. **Lendo as Imagens do Cinema**. São Paulo: Senac, 2009.

KIMO, Paula de Souza. **Modulações das imagens insurgentes**: a variação do antecampo nos atos de disputa política. 27 jun. 2017. 182p. Dissertação (Mestrado em Comunicação Social Instituição de Ensino) – Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte. 2017.

LANDIM, Raquel. Insegurança alimentar atinge 36% do Brasil, revela pesquisa. 2022. **CNN**. Disponível em: < <https://bit.ly/3M2DFNk> >. Acesso: em 9 abr. 2023. Publicado em: 25 mai. 2022.

LEANDRO, Anita. O tremor das imagens: notas sobre o cinema militante. **Devires**, Belo Horizonte, v. 7, n. 2, p. 98-117, jul-dez 2010.

LIMA, Rafaella Pereira de. **Cultura, movimentos sociais e lutas sociais**: a experiência da produção de vídeo popular pela Brigada de Audiovisual da Via Campesina. 2014. 192p. Dissertação (Programa de Pós-Graduação em Serviço Social) – Mestrado em Serviço Social, Universidade Federal de Juiz de Fora, 2014.

LINS, Consuelo; MESQUITA, Cláudia. **Filmar o real**: sobre o documentário brasileiro contemporâneo. Rio de Janeiro: Zahar. 2008. 96 p.

LOPES, Fabiana Ferreira. **Serras da desordem, Corumbiara e a memória**. 05 set. 2013. 113p. Dissertação (Mestrado em Meios e Processos Audiovisuais Instituição de Ensino) – Escola de Comunicação e Artes, Universidade Federal de São Paulo, São Paulo, 2013.

LYOTARD, Jean François. **A Condição Pós-Moderna**. Trad. Ricardo Corrêa Barbosa. 16ª ed. José Olympio Editora, Rio de Janeiro, 2015.

MAGALHÃES, Guilherme. Questão indígena domina avaliação da ONU sobre direitos humanos no Brasil. **Folha de S. Paulo**. Online. 5 de maio de 2017. Acessível em: < <https://bit.ly/2MzkTCx> > Acesso em 4 mar. 2021.

MARIZ, Renata. Ministério do Meio Ambiente bloqueia 95% da verba para o clima. **O Globo**. Disponível em: < <http://glo.bo/3NG3Pqj> >. Acesso: em 9 abr. 2023. Publicado em: 7 mai. 2019.

MARTÍRIO. **IMDB**, 2016. Disponível em: < <https://imdb.to/3idYirn> >. Acesso em: 18 jul. 2023.

MARTÍRIO. **FILMOW**, 2016b. Disponível em: < <https://filmow.com/martirio-t217609/> >. Acesso em: 18 jul. 2023.

MARX, Karl; ENGELS, Friedrich. **A ideologia alemã**. São Paulo: Boitempo, 2002.

MENDES, Berenice. Depoimento. **Nicolau**, Curitiba, ano 1, n. 3, 1987.

MENDONÇA, Daniel de. LINHARES, Bianca. BARROS, Sebastián. O fundamento como “fundamento ausente” nas ciências sociais: Heidegger, Derrida e Laclau. **Revista Sociologias**, Porto Alegre, v. 18, n. 41. p. 164-194, 2016.

MENEZES, Fabio Costa. O espectador no cinema indígena: entre a mediação e o antagonismo. *In*: **Socine**, XXIII, 2019, Porto Alegre/RS. Anais eletrônicos. Disponível em: < <https://bit.ly/2OdvqWI> >. Acesso em: 9 abr. 2023.

MESQUITA, Cláudia. Emergências fílmicas das mulheres sem-terra como sujeitas políticas. **Socine** - Sociedade Brasileira de Estudos de Cinema e Audiovisual, XXIV, 2021, Online. Anais.

MESQUITA, Cláudia. A Caravana Farkas e nós. **Revista Sinopse**, São Paulo, n. 11, ano 8, p. 2-9, set. 2006.

METZ, Christian. **O significativo imaginário: psicanálise e cinema**. Lisboa: Livros Horizonte. 1980.

MONTERDE, José Enrique. **La imagem negada - representaciones de la classe obrera en el cine**. Valencia: Filmoteca de La Generalitat Valenciana, 1997.

MOTA, Regina. **A épica eletrônica de Glauber: um estudo sobre cinema e TV**. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2001.

MUNIZ, Sérgio. Censura, auto-censura, auto-preservação –1964-1985. *In*: 19º FESTCURTASBH. **Catálogo do 19º Festival Internacional de Curtas de Belo Horizonte**. HILÁRIO, Bruno *et al.* (Orgs). Belo Horizonte: Fundação Clóvis Salgado, 2017. 408 p.

MUNIZ, Sérgio. Cinema direto: anotações. **Mirante das Artes**, n. 1, p. 44, jan.-fev. 1967.

MUNIZ, Sergio; CORRÊA, Rogério; BERNARDET, Jean-Claude; ARAÚJO, Mateus; FONTINELE, Naara. Conversa entre Sergio Muniz, Jean-Claude Bernardet, Mateus Araújo e Naara Fontinele. *In*: 19º FESTCURTASBH. **Catálogo do 19º Festival Internacional de Curtas de Belo Horizonte**. HILÁRIO, Bruno *et al.* (Orgs). Belo Horizonte: Fundação Clóvis Salgado, 2017. 408 p.

NAVARRO, Eduardo de Almeida. A influência do tupi antigo e das línguas gerais coloniais na formação do português falado no Brasil. **Revista do Instituto Histórico e Geográfico de São Paulo**, v. 101, p. 49-48, 2017.

NICHOLS, Bill. **Introdução ao documentário**. Campinas/SP: Papyrus. 2005.

NOVELLI TU, Natan. A devastação contínua do meio ambiente e a pressão por mudanças. 2020. **Nexo**. Disponível em: < <https://bit.ly/3MWvIug> >. Acesso: em 9 abr. 2023. Publicado em: 16 dez. 2020.

NUNES, Karliane Macedo. **Imagens indígenas em movimento: história, cultura e cosmovisões nos cinemas Huni Kuni, Kuikuro e Mbyá-Guarani**. 06 jun. 2017. 204p. Tese (Doutorado em Cultura e Sociedade) – Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2017.

NUNES, Karliane Macedo. "Já me transformei em imagem": cinema e devir-indígena na atualidade. *In*: **Socine**, XIX, 2015, Campinas/SP. Anais eletrônicos. Disponível em: < <https://bit.ly/3enrJbS> >. Acesso em: 9 abr. 2023.

NUNES, Mônica. Em seu novo filme, que estreia no Festival 'É Tudo Verdade', Vincent Carelli conta a história e o legado de Krohokrenhum, líder do povo indígena Gavião. Online. **Conexão Planeta**. 2022. Disponível em: < <https://bit.ly/3LOEud7> >. Acesso em: 9 abr. 2023. Publicado em: 4 abr. 2022.

OBSERVATÓRIO DA IMPRENSA. Filmes de Baixo Orçamento. **TV Brasil**. Online. 2014. Disponível em: < <https://bit.ly/3aafwHr> >. Publicado em: 9 dez. 2014. Acesso em 9 abr. 2023.

OLIVEIRA, Rafael. Funai troca antropólogos por “pessoas de confiança” em demarcações. Online. **Revista Exame**. 2019b. Disponível em: < <https://bit.ly/3Lib33n> >. Acesso em: 9 abr. 2023.

OLIVEIRA, Vinícius Andrade. **Intervir na história**: modos de participação das imagens documentais em lutas urbanas no Brasil. 2019. 336p. Tese (Doutorado em Comunicação Social) – Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2019.

ONU BRASIL. ONU lança documentário ‘Guarani e Kaiowá: pelo direito de viver no Tekoha’. 2017. (22m31s). **Youtube**. Disponível em: < <https://bit.ly/2MGjxqp> >. Acesso em: 27 maio 2023.

ORICCHIO, Luiz Zanin. **Cinema de novo**: um balanço crítico da retomada. São Paulo: Estação Liberdade, 2003.

ORICCHIO, Luiz Zanin. Filme conta a trágica saga dos guarani-kaiowá no Brasil. **Revista Exame**. Online. 2016. Disponível em: < <https://bit.ly/2ZVROq0> >. Acesso em: 9 abr. 2023.

O SUL. Violência contra povos indígenas aumentou de 2018 para 2019, diz Cimi. **O Sul**, 30 set. 2020. Acessível em: < <https://bit.ly/3onKLkH> >. Acesso em 9 abr. 2023.

PEDRO, Thomaz Marcondes Garcia. Kisteha: mídias indígenas e política na aldeia Kalapalo Aiha. *In: Socine*, XXIII, 2019, Porto Alegre/RS. Anais eletrônicos. Disponível em: < <https://bit.ly/3qtzxr> >. Acesso em: 9 mar. 2021.

PELBART, Peter Pál. Imagens do (nosso) tempo. *In: FURTADO, Beatriz. Imagem contemporânea - Vol. 2*. São Paulo: Editora Hedra, 2009.

PELÚCIO, Larissa. DUQUE, Tiago. Cancelando o “cuier”. **Contemporânea – Revista de Sociologia da UFSCar**, São Carlos, v. 10, n. 1, p. 125-151, 2020.

PENNA, Hermano. Índios, Memória de uma CPI, de Hermano Penna (de 1968 até 1998). Online. **Blog Acervo Combate Racismo Ambiental**. Publicado em 9 jun. 2013. Acessível em: < <https://bit.ly/3MEuuEz> >. Acesso em: 9 abr. 2023.

PEREIRA, Levi Marques. **Imagens Kaiowá do Sistema Social e seu Entorno**. 2004. Tese (Doutorado em Antropologia Social) – Universidade Federal de São Paulo, 2004.

PLEYNET, Marcelin; THIBAUDEAU, Jean. Económico, ideológico, formal. *In: JELICIÉ, Emiliano (Org.). La cámara Opaca*: Mayo Francés: el debate cine e ideología. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: El cuenco de plata. 2016 [1969]. pp. 59-79

PIMENTEL, Spensy. Martírio: quando os Kaiowá e Guarani fizeram contato. **Revista de Antropologia**. São Paulo, Universidade de São Paulo, Online. v. 60, n.3., p. 329-335, 2017.

PINHEIRO, Sophia. “Sentir, pensar e agir”: o fazer cinematográfico de mulheres indígenas. *In: Socine*, XXIII, 2019, Porto Alegre/RS. Anais eletrônicos. Disponível em: < <https://bit.ly/2OC4qjL> >. Acesso em: 9 abr. 2023.

PISCITELLI, Adriana. Interseccionalidade, categorias de articulação e experiências de migrantes brasileiras. **Sociedade e Cultura**, v. 11, n. 2., p. 263-274, 2008.

PORTO, Igor Araújo. Interações entre técnica e estética: aproximações para o estudo do som direto em externas no Brasil. **Intercom**, 42, 2019, São Paulo. Anais eletrônicos. Disponível em: < <https://bit.ly/3ZUB52E> >. Acesso em: 9 abr. 2023.

PPGIS UFSCAR. [CINEMA INDÍGENA EM DEBATE] Martírio - O avesso indígena da fronteira nacional. **Youtube**. 22 nov 2022. Acessível em: < <https://bit.ly/3Oysizp> >. Acesso em: 9 abr. 2023.

PRYSTHON, Angela. Imagens periféricas: os Estudos Culturais e o Terceiro Cinema. **E-Compós**: Revista da Associação Nacional dos Programas de Pós-Graduação em Comunicação. Online, p. 1-15, 2006.

QUEIRÓS, Adirley. Cine debate: "branco sai, preto fica". [entrevista concedida a:] TVDrone WebTV. **Youtube**. 23 de março de 2015. 129 min 20 seg. Disponível em: < <https://goo.gl/DpZsuy> >. Acesso em: 9 abr. 2023.

QUEIROZ, Ruben Caixeta de. Martírio: o genocídio lento e angustiante de um povo indígena nas lentes de Vincent Carelli. *In*: **Catálogo do Forum.doc**. Belo Horizonte: Filmes de Quintal, 2016.

QUIJANO, Aníbal. Colonialidade do poder, eurocentrismo e América Latina. *In*: LANDER, Edgardo (Org.). **A colonialidade do saber**: eurocentrismo e ciências sociais, perspectivas latino-americanas. Colección Sur Sur. Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina: CLACSO, 2005. p. 117-142.

RAMOS, Fernão Pessoal. **Mas afinal... o que é mesmo documentário?** São Paulo: Editora Senac. 2008.

RAMOS, Mariana Franco. Passando a Boiada: 12 das 45 prioridades do governo no Congresso são no campo. **De olho nos ruralistas**, 10 fev. 2022. Disponível em: < <https://bit.ly/3nVtYtK> >. Acesso: em 9 abr. 2023.

RANCIÈRE, Jacques. A estética como política. **Devires**, Belo Horizonte, v. 7, n. 2, p. 14-36, 2010.

RANCIÈRE, Jacques. **A fábula cinematográfica**. Campinas: Papyrus, 2013.

RANCIÈRE, Jacques. **A partilha do sensível**: estética e política. Trad. Mônica Costa Netto. São Paulo: EXO Experimental/Editora 34, 2005. 72p.

RANCIÈRE, Jacques. **O desentendimento**. Trad. Ângela Leite Lopes. São Paulo: Editora 34, 1996.

RANCIÈRE, Jacques. **O espectador emancipado**. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2012.

RASCOROLI, Laura. **The personal camera**: subjective cinema and the essay film. Nova Iorque: Columbia University, Wallflower Press, 2009.

REDE TVT. Vídeo gravado pelo CIMI denuncia ataque contra guarani kaiowá em MS. **Youtube**. 16 jun. 2016. 3 min e 53 seg. Disponível em: < <https://bit.ly/3e9E974> >. Acesso em 9 abr. 2023.

RENOV, Michael. **The subject of documentary**. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2004.

- RESTREPO, Eduardo. **Antropología y estudios culturales**. Argentina: Siglo Veintiuno, 2012.
- RIBEIRO, Darcy. **Confissões**. 2. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2002 [1997].
- RIBEIRO, Djamila. **O que é lugar de fala?** Belo Horizonte/MG: Letramento. 2017.
- RIDENTI, Marcelo. Artistas e intelectuais no Brasil pós-1960. **Tempo Social**: revista de sociologia da USP, v. 17, n. 1., p. 81-110, 2005.
- ROCHA, Glauber. Eztetyka da fome. *In*: ROCHA, Glauber. **Revolução do Cinema Novo**. São Paulo: Cosac & Naify, 2004.
- ROSA, Guilherme da. Viramundo e a relação entre sujeito e verdade no documentário brasileiro moderno. **Revista Orson**, Pelotas/RS, n. 3, p. 20-29, 2012.
- ROSE, Diana. Análise de imagens em movimento. *In*: BAUER, Martin W.; GASKELL, George (Orgs.). **Pesquisa qualitativa em texto, imagem e som**: um manual prático. Petrópolis, Vozes, 2002.
- ROSSINI, Miriam de Souza. O cinema e a história: ênfases e linguagens. *In*: PESAVENTO, Sandra Jatahy; SANTOS, Nadia Maria Weber; ROSSINI, Miriam de Souza (Orgs.). **Narrativas, imagens e práticas sociais**: percursos em história cultural. Porto Alegre/RS: Asterisco, 2008. pp. 121-47.
- SAID, Edward. **O orientalismo**: o Oriente como invenção do Ocidente. São Paulo: Companhia das Letras, 2007 [1978].
- SALAS, Javier. Robôs e ‘trolls’, as armas que Governos usam para envenenar a política nas redes. **El País**, 24 nov. 2017. Disponível em: < <https://bit.ly/30RIAeg> >. Acesso em: 9 abr. 2023.
- SANCHEZ, Izabela. MS tem o maior número de pessoas indiciadas pela CPI da Funai e do Incra. 2017. **De olho nos ruralistas**. Disponível em: < <https://bit.ly/3apJ5F2> >. Acesso em: 9 abr. 2023. Publicado em: 3 mai. 2017.
- SANSON, Cesar. Wikileaks: governador de MS “zombou” de pedido de terra para Guarani-Kaiowá. 2012. **Instituto Humanitas Unisinos**. Disponível em: < <https://bit.ly/3S7nClv> >. Acesso em: 9 abr. 2023. Publicado em: 31 out. 2012.
- SARAIVA, Leandro Rocha. Cineastas e imagens dos povos – de Cabra Marcado a Martírio. *In*: **Socine**, XXIII, 2019, Porto Alegre/RS. Anais eletrônicos. Disponível em: < <https://bit.ly/3t2fQvV> >. Acesso em: 9 abr. 2031.
- SARAIVA, Leandro Rocha. Enfia essa câmera no rabo. *In*: ARAÚJO, Ana Carvalho Ziller (Org.). **Vídeo nas Aldeias 25 anos**: 1986-2011. Olinda/PE: Vídeo nas Aldeias, 2011. p. 191-195.
- SARAIVA, Leandro Rocha. Maracâmera – o tekoha contra o capital. *In*: **Catálogo do Forum.doc**. Belo Horizonte: Filmes de Quintal, 2016.
- SARAIVA, Leandro Rocha. SOCINE EM CASA - Live 45 - Cineastas e imagens dos povos – de Cabra Marcado para morrer a Martírio. **Youtube**. 2020. Disponível em: < <https://bit.ly/3cfMtPZ> >. Acesso em: 9 abr. 2023. 89 ``30'.

SCHAAN, Eduardo Santos. **Uns Guarani**. Os Mbya e suas alteridades: parentesco, movimento e tempo. 2018. 241p. Dissertação (Mestrado em Antropologia Social) - Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2018.

SELIGMAN-SILVA, Márcio. Violência e cinema: um olhar sobre o cinema brasileiro. **Comunicação & Cultura**, Lisboa, n. 5, p. 95-108, 2008.

SILVA, Tomaz Tadeu. A produção social da identidade e da diferença. *In*: SILVA, Tomas Tadeu (Org.). **Identidade e diferença**: a perspectiva dos estudos culturais. Petrópolis: Vozes, 2000.

SOARES, Julia Alexandra Zortéa. **Imagens abismadas**: culturas e agenciamentos estéticos nos cinemas indígenas. 2015. 85f. Trabalho de conclusão de curso (Bacharelado em Comunicação Social: Relações Públicas) Faculdade de Biblioteconomia e Comunicação, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre. 2015.

SOBRINHO, Gilberto A. Sérgio Muniz no cinema e na TV: experimentação e negociação. **Socine**, XIV, 2010, Recife. Anais eletrônicos. Disponível em: < <https://tinyurl.com/2s38uejf> >. Acesso em 27 maio 2023.

SOBRINHO, Wanderley Preite. A Câmara muda Código Florestal e garante desmate a grandes produtores rurais. **UOL**. 2019. Acessível em: < <https://bit.ly/3N0323O> >. Publicado 29 mai 2019. Acesso em 9 abr. 2023.

SOUZA, Jessé. **A ralé brasileira**: quem é e como vive. Belo Horizonte/BH, UFMG, 2009.

SOUZA, Jessé. **Os batalhadores brasileiros**: nova classe média ou nova classe trabalhadora? 2a ed. Belo Horizonte/BH, UFMG, 2012.

SPIVAK, Gayatri Chakravorty. **Pode o subalterno falar?** Belo Horizonte: UFMG. 2010 [1985].

STAM, Robert. **Introdução à teoria do cinema**. 5. ed. Campinas, São Paulo/SP: Papyrus, 2013.

STENGERS, Isabelle. Reativar o animismo. Trad: Jamille Pinheiro Dias. **Caderno de leituras**, Belo Horizonte/MG: Chão de Feira, n. 62, 2017.

STENGERS, Isabelle. The cosmopolitical proposal. *In*: LATOUR, Bruno; WEIBEL, Peter (Eds.). **Making things public**. MIT Press. p. 994-1003, 2005.

SUL21. 'É a Palestina brasileira': entrevista com Ernesto de Carvalho, co-diretor de 'Martírio'. 23 de abril de 2017. Acessível em: < <https://bit.ly/3bWuVKq> >. Acesso em: 9 abr. 2023.

SURVIVAL BRASIL. Guarani. Online. Acessível em: < <https://bit.ly/3OLJP5I> >. 2020. Acesso em 9 abr. 2023.

TEKOHAS GUARANI E KAIOWÁ. Carta dos Guarani Kaiowá frente a pandemia. **Jornalistas livres**. Online. Acessível em: < <https://bit.ly/3ETNZFi> >. 2020. Acesso em 9 abr. 2023.

TREVISAN, João Silvério. Glauber Rocha, mistificação ou lucidez?. *In*: **Catálogo do Forum.doc**. Belo Horizonte: Filmes de Quintal, 2016.

UOL. Em 2022, Brasil registra pior marca de alertas de desmatamento na Amazônia, segundo Inpe. Online. Acessível em: < <https://bit.ly/3jj1Izf> >. Acesso em 9 abr. 2023.

URBAN, Rafael. Classe roceira: o cinema e a gênese do MST no Paraná. In: **Catálogo do Forum.doc**. Belo Horizonte: Filmes de Quintal, 2020.

VALENTE, Rubens; WIZIACK, Julio. Temer assina parecer que pode parar demarcação de terras indígenas. **Folha de S. Paulo**. Online. 2017. Acessível em: < <https://bit.ly/30ktRZq> >. Acesso em 9 abr. 2023.

VANOYE, Francis; GOLIOT-LÉTÉ, Anne. **Ensaio sobre a análise fílmica**. 2ªed. Campinas: Papirus. 2002.

VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. **A inconstância da alma selvagem e outros ensaios de antropologia**. São Paulo: Cosac & Naify. 2011.

VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. A indianidade é um projeto de futuro e não uma memória do passado. **Prisma Jurídico**, São Paulo, v.10, n. 2, p. 257-268, jul-dez, 2011b.

VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. Perspectival anthropology and the method of controlled equivocation. **Tipití: Journal for the Society of Anthropology of Lowland South America**, v. 2, n. 1, p. 3-22, 2004.

VÍDEO NAS ALDEIAS. Artistas e ativistas prestam solidariedade aos Guarani Kaiowá - 10 anos Movimento Humanos Direitos. **Youtube**. Online. 2014. Acessível em: < <https://bit.ly/3y8KhFN> >. Acesso em 9 abr. 2023.

VÍDEO NAS ALDEIAS. **Vídeo nas aldeias**. Online. Home page. 2009. Disponível em: < <http://www.videonasaldeias.org.br/2009/> >. Acesso em: 9 abr. 2023.

VITRINE FILMES. Martírio. 2020. Online. Disponível em: < <https://bit.ly/3socd5y> >. Acesso em: 9 mai. 2022.

WILLIAMS, Raymond. **Marxismo e literatura**. Rio de Janeiro, Zahar. 1979.

WOODWARD, Kathryn. Identidade e diferença: uma introdução teórica e conceitual. In: SILVA, Tomaz Tadeu (Org.). **Identidade e diferença: a perspectiva dos estudos culturais**. Petrópolis: Vozes, 2000.

XAVIER, Ismail. **Alegorias do Subdesenvolvimento**. Cinema Novo, Tropicalismo, Cinema Marginal. São Paulo: Cosac Naify, 2014.

XAVIER, Ismail. **O cinema brasileiro moderno**. 3. ed. São Paulo: Paz e Terra, 2001.

XAVIER, Ismail. **O discurso cinematográfico**. 3. ed. São Paulo: Paz e Terra, 2005.

FILMOGRAFIA

ABC da greve. Leon Hirszman. Brasil. 75 min. 1990.

A cantoria. Geraldo Sarno. Brasil. 15 min. 1969.

A chegada do trem à estação. Marcel Koehler. França: Lumière. 50 seg. 1896.

Acidente de trabalho. Renato Tapajós. Brasil. 19 min. 1977.

A classe roceira. Berenice Mendes. Brasil. 29 min. 1985.

Adeus, Capitão. Vincent Carelli e Tatiana Almeida. Brasil. 175 min. 2022.

A Febre do Rato. Cláudio Assis. Brasil. 110 min. 2011.

A Festa da Moça. Vincent Carelli. Brasil. 18 min. 1987.

A Humilhação e a dor. Renato Tapajós. Brasil. 31 min. 1986.

A luta do povo. Renato Tapajós. Brasil. 30 min. 1980.

Amarelo Manga. Cláudio Assis. Brasil. 101 min. 2002.

Amigo Secreto. Maria Augusta Ramos. Brasil. 130 min. 2022.

Amuhuelai-Mi (Ya No Te Iras). Maia Luisa Mallet. México. 11 min. 1971.

Aos ventos do futuro. Hermano Penna. Brasil. 40 min. 1989.

A revolta do buzu. Carlos Pronzato. Brasil. 66 min. 2004.

Aruanda. Linduarte de Noronha. Brasil. 22 min. 1959.

A saída dos operários da fábrica Lumière. Louis Lumière. França. 49 seg. 1895.

As Hiper Mulheres. Carlos Fausto, Leonardo Sette e Takumã Kuikuro. Brasil. 79 min. 2011.

À sombra de um delírio verde. An Baccaert, Cristiano Navarro e Nicola Muñoz. Argentina, Bélgica, Brasil. 29 min. 2012.

Atrás da Porta. Vladimir Seixas. Brasil. 92 min. 2010.

Ava Yvy Verá - A terra do povo do raio. Genito Gomes, Valmir Cabreira, Jhonn Nara Gomes, Jhonaton Gomes, Edina Ximenez, Dulcídio Gomes, Sarah Brites, Joilson Brites. Brasil. 52 min. 2016.

Audiência pública (?). Ernesto de Carvalho, Leon Sampaio, Luís Henrique Leal, Marcelo Pedroso. Brasil. 19 min. 2014.

Baixio das Bestas. Cláudio Assis. Brasil. 80 min. 2006.

Bang bang. Andrea Tonacci. Brasil: Belair Filmes. 80 min. 1971.

Braços cruzados, máquinas paradas. Roberto Gervitz E Sérgio Toledo. Brasil. 76 min. 1979.

Boca de Lixo. Eduardo Coutinho. Brasil. 45 min. 1992.

Cabra marcado para morrer. Eduardo Coutinho. Brasil 119 min. 1984.

Cadê Edson?. Dácia Ibiapina. Brasil. 72 min. 2019.

Cantos de trabalho. Leon Hirszman. Brasil. 30 min. 1974-6.

Carandiru. Hector Babenco. Brasil. 145 min. 2002.

Carlota Joaquina, Princesa do Brazil. Carla Camurati. Brasil. 100 min. 1995.

Casa de farinha. Geraldo Sarno. Brasil. 13 min. 1970.

Chão. Camila Freitas. Brasil. 110 min. 2019.

Cidade de Deus. Fernando Meirelles e Kátia Lundt. Brasil. 133 min. 2002.

Conterrâneos velhos de Guerra. Vladimir Carvalho. Brasil. 154 min. 1991.

Conversas no Maranhão. Andrea Tonacci. Brasil. 117 min. 1983.

Coração da Terra. Genito Gomes, Johnn Nara Gomes. Brasil. 7 min. 2020.

Corumbiara. Vincent Carelli. Brasil. 118 min. 2009.

Crônica de um verão. Jean Rouch e Edgar Morin. França. 85 min. 1961.

Cronicamente Inviável. Sergio Bianchi. Brasil. 101 min. 2000.

CUT pela base. Renato Tapajós. Brasil. 23 min. 1983.

Desterro Guarani. Ariel Ortega, Patrícia Ferreira, Ernesto de Carvalho, Vincent Carelli. Brasil. 38 min. 2011.

Demarcação Já. Ney Matogrosso. Youtube. 15 min. 2017. Acessível em: < <https://bit.ly/3IMUr1v> >. Acesso em 23 mar. 2022.

Democracia em Vertigem. Petra Costa. Brasil. 121 min. 2019.

De raízes & rezas, entre outros. Sérgio Muniz. Brasil. 38 min. 1972.

De volta à terra boa. Mari Corrêa, Vincent Carelli. Brasil. 21 min. 2008.

Encruzilhada Natalino. Ayrton Centeno e Guaracy Cunha. Brasil. 22 min. 1981.

Entre. Vladimir Seixas. Brasil. 14 min. 2009.

Entre nós talvez estejam multidões. Aiano Bemfica e Pedro Maia de Brito. Brasil. 92 min. 2020.

Era Vargas: crepúsculo de um ídolo. Brasil Paralelo. Brasil. 85 min. 2018.

Espaço sagrado. Geraldo Sarno. Brasil. 17 min. 1975.

Essa terra é nossa. Carolina Canguçu, Isael Maxakali, Roberto Romero e Sueli Maxakali. Brasil: Kuai Temakeria. 70 min. 2020.

Estamira. Marcos Prado. Brasil: Conspiração Filmes. 112 min. 2005.

Falcão - Meninos do Tráfico. Brasil. 58 min. 2006.

Fim de Semana. Ermínia Maricato e Renato Tapajós. Brasil. 30 min. 1976.

Fio da Memória. Eduardo Coutinho. Brasil. 120 min. 1991.

Garrincha, Alegria do Povo. Joaquim Pedro de Andrade. Brasil. 60 min. 1964.

Greve!. João Batista de Andrade. Brasil. 37 min. 1979.

Guardiões da Floresta. Jocy Guajajara e Milson Guajajara. Brasil. 50 min. 2019.

Hiato. Vladimir Seixas. Brasil. 19 min. 2008.

I Conclat. Adrian Cooper. Brasil. 30 min. 1981.

Igreja da Libertação. Silvio Da-Rin. Brasil. 59 min. 1985.

Ilha das flores. Jorge Furtado. Brasil. 3 min. 1989.

Índio cidadão?. Rodrigo Siqueira. Brasil. 52 min. 2014.

Índios, Memória de uma CPI. Hermano Penna. Brasil. 31 min. 1998.

Integração racial. Paulo César Saraceni. Brasil. 40 min. 1964.

Já me transformei em imagem. Zezinho Yube. Brasil. 32 min. 2008.

Jardim Nova Bahia. Aloysio Raulino. Brasil. 15 min. 1971.

Já vimos esse filme. Boca Migotto. Brasil. 90 min. 2018.

Jornal do Sertão. Geraldo Sarno. Brasil. 13 min. 1970.

Kbela. Yasmin Thainá. Brasil. 22 min. 2016.

Kunumy Pepy. Ascuri. Brasil. 11 min. 2010.

Lugar de toda pobreza. Amylton de Almeida. Brasil. 57 min. 1983.

Lacrimosa. Aloysio Raulino. Brasil. 12 min. 1970.

Lavra Dor. Ana Carolina e Paulo Rufino. Brasil. 11 min. 1968.

La hora de los hornos. Octavio Getino e Fernando Solanas. Argentina. 243 min. 1968.

Linha de montagem. Renato Tapajós. Brasil. 88 min. 1982.

Maioria absoluta. Leon Hirszman. Brasil. 18 min. 1964.

Martírio. Vincent Carelli, Ernesto de Carvalho, Tatiana Almeida. Brasil. 162 min. 2016.

Mato eles?. Sérgio Bianchi. Brasil. 34 min. 1982.

Minha mãe é uma peça 2. César Rodrigues. Brasil. 96 min. 2016.

Mulheres no front. Eduardo Coutinho. Brasil. 36 min. 1996.

Na missão, com Kadu. Aiano Bemfica, Kadu Freitas, Pedro Maia de Brito. Brasil. 28 min. 2016.

Nanook, o esquimó. Robert Flaherty. EUA. 79 min. 1922.

Nelson Cavaquinho. Leon Hirszman. Brasil. 14 min. 1969.

Notícias de uma guerra particular. João Moreira Salles e Kátia Lund. Brasil. 57 min. 1999.

Nunca é noite no mapa. Ernesto de Carvalho. Brasil. 6 min. 2016.

Ocupar, resistir, produzir. Marcia Paraiso. Brasil. 27 min. 1998.

O engenho. Geraldo Sarno. Brasil. 9 min. 1970.

O espírito da TV. Vincent Carelli. Brasil. 17 min. 1990.

O fundo do ar é vermelho. Chris Marker. França. 240 min. 1977.

Os imaginários. Geraldo Sarno. Brasil. 9 min. 1969.

Ônibus 174. Felipe Lacerda e José Padilha. Brasil. 118 min. 2002.

O processo. Maria Augusta Ramos. Brasil. 141 min. 2018.

O rap do pequeno príncipe contra as almas sebosas. Paulo Caldas e Marcelo Luna. Brasil. 75 min. 2000.

Ôrí. Raquel Gerber. Brasil. 91 min. 1989.

O sonho de Rose - 10 anos depois. Tetê Moraes. Brasil. 92 min. 1997.

Os Vingadores. Joss Whedon. Estados Unidos. 142 min. 2012.

Partido Alto. Leon Hirszman. Brasil. 22 min. 1982.

Pirakuá, os Guardiões do Rio Ápa. Gilmar Galache. Brasil. 11 min. 2014.

Por um sonho urbano. Edye Wilson e Gisele Gonçalves. Brasil. 19 min. 2014.

Primavera secundarista. Maíra Kaline. Brasil. 23 min. 2016.

Primary. Robert Drew. Estados Unidos. 60 min. 1960.

Quanto vale ou é por quilo?. Sergio Bianchi. Brasil. 108 min. 2005.

Quem matou Eloá?. Lívia Perez. Brasil. 24 min. 2015.

Que ninguém, nunca mais, ouse duvidar da capacidade de luta dos trabalhadores. Renato Tapajós. Brasil. 35 min. 1979.

Recife, cidade roubada. Ernesto de Carvalho, Leon Sampaio, Luís Henrique Leal, Marcelo Pedroso, Pedro Severien. Brasil. 14 min. 2014.

Ressurgentes: um filme de ação direta. Dácia Ibiapina. Brasil. 75 min. 2014.

Rituais e festas Borôro. Thomaz Reis. Brasil. 31 min. 1917.

Rocinha Brasil 77. Sérgio Péo. Brasil. 19 min. 1977.

Roda e outras estórias. Sérgio Muniz. Brasil. 9 min. 1965.

Rua Augusta, 1029. Mirrah Iañez. Brasil. 11 min. 2019.

Santa Marta - duas semanas no morro. Eduardo Coutinho. Brasil. 54 min. 1987.

Serras da desordem. Andrea Tonacci. Brasil. 130 min. 2006.

Tarumã. Aloysio Raulino. Brasil. 13 min. 1975.

Tava, a casa de pedra. Ariel Ortega, Ernesto de Carvalho, Patricia Ferreira, Vincent Carelli. Brasil. 78 min. 2021.

Teremos infância. Aloysio Raulino. Brasil. 12 min. 1974.

Terra dos índios. Zelito Viana. Brasil. 110 min. 1979.

Terra espanhola. Joris Ivens. Espanha. 52 min. 1937.

Terra para Rose. Tetê Moraes. Brasil. 88 min. 1987.

Terra vermelha. Marco Bechis. Brasil. 99 min. 2008.

Trabalhadoras metalúrgicas. Renato Tapajós e Olga Futemma. Brasil. 17 min. 1978.

Tropa de Elite. José Padilha. Brasil. 115 min. 2007.

Tupinambá - o retorno da terra. Daniela Alarcon. Brasil. 25 min. 2015.

Uma avenida chamada Brasil. Octávio Bezerra. Brasil. 82 min. 1989.

Vento na fronteira. Marina Weis, Laura Faerman. Brasil. 77 min. 2021.

Viagem ao fim do mundo. Fernando Campos. Brasil. 94 min. 1968.

Viramundo. Geraldo Sarno. Brasil. 37 min. 1964.

Vitalino/Lampião. Geraldo Sarno. Brasil. 9 min. 1969.

Viva Cariri!. Geraldo Sarno. Brasil. 36 min. 1969.

Você também pode dar um presunto legal. Sérgio Muniz. Brasil. 39 min. 1973.

Volkswagen: Operários na Alemanha e no Brasil Alemanha. Jorge Bodanzky. Brasil. 25 min. 1974.

Volta Redonda, Memorial da Greve. Eduardo Coutinho. Brasil. 39 min. 1989.

Vozerio. Vladimir Seixas. Brasil. 90 min. 2015.

Yaõkwa - Imagem e Memória. Vincent Carelli, Rita Carelli. Brasil. 21 min. 2020.

Yvy Katu, a Terra Sagrada. Eduardo Duwe. Brasil. 19 min. 2003.

Yvy Reñoi, Semente da Terra. ASCURI. Brasil. 15 min. 2019.

Apêndice I - Estado da arte

O Estado da Arte está organizado em três tópicos, consecutivamente: o Catálogo de Teses & Dissertações da Capes; os anais da Socine; e um terceiro tópico, no qual recolhi alguns textos que chegaram a mim por indicação, pelas bibliografias mobilizadas nos demais textos mapeados, ou quase por acaso. Nos dois primeiros tópicos, a pesquisa nos repositórios se deu através das palavras-chave “Vincent Carelli”, “Vídeo nas Aldeias” e “Martírio”. Os textos e filmes aqui comentados estão listados, respectivamente, dentre as Referências e Filmografia apresentadas nas páginas anteriores.

Teses e dissertações

Em pesquisa realizada em 9 de março de 2021 no Catálogo de Teses & Dissertações da Capes, foram encontrados 5 títulos quando usando-se as palavras-chave “Vincent Carelli”, com aspas. Desses trabalhos, nenhum tem um problema de pesquisa semelhante ao aqui construído, ou seja, que relacione *Martírio* a uma ideia de militância.

Fabiana Lopes, em dissertação de mestrado defendida em Meios e Processos Audiovisuais na ECA/USP, em 2013, aborda *Serras da desordem* (2006, Andrea Tonacci) e *Corumbiara* (2009, Vincent Carelli) “a partir da perspectiva da construção de uma memória dos vencidos” (Lopes, 2013).

Clarisse Alvarenga, em sua tese de Doutorado em Comunicação Social, defendida em 2015 na UFMG, intitulada *Da cena do contato ao inacabamento da história: Os últimos isolados (1967-1999), Corumbiara (1986-2009) e os Arara (1980)* (Alvarenga, 2015), aborda três documentários de contatos com povos isolados ou quase isolados no Brasil. A tese foi publicada como livro em 2017 pela Edufba.

Philipi Bandeira defendeu em 2017 uma dissertação de Mestrado em Comunicação na UFPE, intitulada *Documentário radical ou a ficção como colaboração* (Bandeira, 2017), cujo texto parte de uma análise historiográfica e desconstrutiva do documentário nas décadas de 1920-1930, pensado “como herança colonialista, como vanguarda modernista e como aparelho de estado”, para, num segundo momento, dentre o documentário contemporâneo, cartografando certas eleições afetivas de Bandeira, focar na realização de um modo de produção/processo de criação assentado “no tripé colaborativo-coletivo-comunitário” em *As Hiper Mulheres* (2011, Carlos Fausto, Leonardo Sette e Takumã Kuikuro), filme no qual Vincent Carelli assina a produção.

Juliano José de Araújo defendeu uma tese de Doutorado em 2015, no Programa de Pós-Graduação em Multimeios da Universidade Estadual de Campinas, na qual abordou os 28 documentários da série “Cineastas indígenas” do *Vídeo nas Aldeias*, realizados em oficinas entre 1999 e 2011. O texto aborda esses filmes de não ficção como autoetnografias. Da tese desenrolou-se um livro homônimo, *Cineastas indígenas, documentário e autoetnografia: um estudo do projeto Vídeo nas Aldeias*. Conforme o autor:

O livro propõe a categoria de documentário autoetnográfico para o *corpus* analisado, tendo as seguintes questões como norte da pesquisa: Quais são os procedimentos de criação, métodos de trabalho e as condições de realização da produção audiovisual de não ficção - os quais considero documentários autoetnográficos do projeto VNA? Quais as posturas éticas, opções estéticas e técnicas neles presentes? Qual a importância desses filmes para as comunidades indígenas que deles participam? Com que finalidade esses filmes são realizados? (Araújo, 2019, p.28)

O livro foca, num primeiro momento, na história do documentário etnográfico no mundo e no Brasil. Em um segundo momento, nas relações entre indígenas, cineastas e equipamento audiovisual no âmbito do *Vídeo nas Aldeias*: é o tema da “autoetnografia” enunciado no título. Desenvolve-se a questão de como os indígenas aprendem e participam nos processos de filmagem.

Usando-se a palavra-chave “Martírio”, ainda no Catálogo de Teses & Dissertações da Capes, foram encontrados 77 resultados. A maioria desses trabalhos voltam-se para a religião cristã ou outras religiões não indígenas. Desses trabalhos, o único que aponta alguma relação com o documentário de Carelli é a Dissertação de Mestrado em Comunicação Social de Paula de Souza Kimo, na Universidade Federal de Minas Gerais, intitulada *Modulações das imagens insurgentes: a variação do antecampo nos atos de disputa política* (Kimo, 2017); trabalho que já havia aparecido dentre os cinco levantados com a palavra-chave “Vincent Carelli”. A pesquisa de Paula Kimo se propõe a “investigar a relação do documentarista com o acontecimento”, tratando “dos sentidos que estão em jogo quando a gênese da imagem se dá num território em disputa”. Em outras palavras, ainda conforme a autora, “o gesto metodológico tem início na opção pela gênese da imagem, ou seja, pela análise do campo de forças que se constitui no momento da tomada em meio à eclosão de um acontecimento”. *Martírio* é um dos filmes dos quais a pesquisadora evoca imagens para análise.

A palavra-chave “Vídeo nas Aldeias” retornou 16 trabalhos como resultado. Desconsideradas as reincidências e os textos de pouca relação com a presente tese, reservo-me

o direito, também em respeito a quem lê, de me deter nos dois textos que mais parecem dialogar com o problema aqui construído.

Em 2014, Debora Herszenhut defendeu uma dissertação de Mestrado em Sociologia e Antropologia na UFRJ, intitulada *Militância, performance e devires* (Herszenhut, 2014), na qual abordou a filmografia correlata ao *Vídeo nas Aldeias* disponível até então. Em sua análise, propõe correlações entre esse cinema e a história do indigenismo nos trinta anos que antecederam o texto, voltando suas questões principalmente ao “papel desempenhado pela imagem na construção de relações e de elaboração de identidades étnicas no contexto político-social” e em suas correlações com a consolidação “dos direitos legislativos das populações indígenas brasileiras”.

Enfim, em 2017, Karliane Macedo Nunes (2017) defendeu uma tese de Doutorado em Cultura e Sociedade, intitulada *Imagens indígenas em movimento: história, cultura e cosmovisão nos cinemas Huni Kuin, Kuikuro e Mbyá-Guarani*. O texto de Nunes, em um primeiro momento, busca explicar o processo histórico de subalternização das populações indígenas na América Latina e no Brasil, e, em um segundo momento, tenta mapear o cinema indígena, “no qual diferentes povos tornam-se protagonistas no processo de elaboração de suas imagens e narrativas, cujo marco histórico, no Brasil, remonta ao final da década de 1980”, processo desenvolvido de modo mais sistemático notadamente pelo *Vídeo nas Aldeias*. Os filmes analisados são quatro curtas-metragens, todos anteriores a *Martirio*. O foco é na enunciação dos modos de vida e cosmovisões indígenas através do cinema.

Socine

Em 2021, realizei uma pesquisa nos anais de resumos expandidos de todos os eventos da Socine disponíveis no site da associação. Os achados mais relevantes nessa triagem estão apresentados em ordem cronológica. O professor da Universidade Federal de Rondônia (Unir), Juliano José de Araújo é o autor com mais publicações no entorno das palavras-chave mobilizadas: “Vincent Carelli”, “Vídeo nas Aldeias” e “Martírio”.

Em 2011, o texto *Cineastas indígenas e enunciação no documentário*, da autoria de Juliano José de Araújo, se propõe a estudar “a enunciação do popular feita pelo próprio popular no cinema documentário, tendo como corpus a série de documentários *Cineastas indígenas*” (Araújo, 2011), lançando a questão “Como fazer com que sujeitos, grupos sociais ou comunidades a que um determinado documentário se refere sejam introduzidos e participem do processo de realização cinematográfica (preparação, filmagem e montagem) de um filme?”. O

autor remete por contraste aos documentários realizados entre 1960 e 1980 e analisados em *Cineastas e Imagens do povo* (Bernardet, 1985), na busca por

[...] investigar a relação entre imagens e cineastas indígenas, com atenção especial para a enunciação documentária e as dimensões da voz e da tomada, a partir das produções do projeto Vídeo nas Aldeias, notadamente os documentários da série Cineastas indígenas, constituída por dez produções realizadas por indígenas das etnias Ashaninka, Hunikui, Kuikuro, Panará e Xavante. (Araújo, 2011)

No ano seguinte Juliano Araújo publicou o texto *Documentário e estética autoetnográfica* (Araújo, 2012), novamente sobre os documentários da série Cineastas Indígenas, dessa vez se se propondo a

[...] pensar quais são as implicações estéticas para o audiovisual de não-ficção, a partir da realização de documentários por comunidades indígenas, essencialmente de tradição oral. O que ocorre quando comunidades, até então somente observadas, passam a ter o controle sobre o processo de realização cinematográfico (preparação, filmagem e montagem)?

Araújo remete à posição do interlocutor nativo e à ideia de “antropologia compartilhada” suscitadas pela produção de Jean Rouch para propor a ideia de “autoetnografia”, que estabelece uma relação diferencial com a alteridade presente na etnografia clássica.

Em 2013, André Brasil publicou o trabalho *Antecampo com aspas: estratégias reflexivas em filmes indígenas* (Brasil, 2013), no qual aborda o curta-metragem inaugural do VNA, *A festa da moça* (1987, Vincent Carelli), propondo que a performatividade seria central nas obras oriundas da ONG. O autor opta por analisar especialmente o antecampo dos filmes, ou seja, o espaço atrás da câmera que comporta os sujeitos realizadores e o qual, conforme argumenta, expressa particularidades nesse tipo de cinema: “[...] a constante e consciente exposição do antecampo em filmes indígenas explicita a produção da obra como espaço de negociação”.

Em 2014, Juliano José de Araújo publicou o resumo expandido *Práticas fílmicas do projeto Vídeo nas Aldeias* (Araújo, 2014), que foca as relações estabelecidas entre cineastas e sujeitos representados na realização dos documentários autoetnográficos do *Vídeo nas Aldeias*, apostando, como hipótese, “na configuração de um cinema documentário intercultural”.

Em 2015, o mesmo autor publicou o trabalho *A encenação nos documentários do projeto Vídeo nas Aldeias* (Araújo, 2015), no qual elege seis documentários da série “Cineastas indígenas” realizados entre 2006 e 2011 por indígenas – como o nome da série dá a ver –,

mobilizando para tanto o conceito de “profilmia”, que define como “qualquer forma espontânea de comportamento ou de auto-mise em scène suscitada, nas pessoas filmadas, pela presença da câmera”, estudando-a como artifício do documentário.

Ainda em 2015, Karliane Macedo Nunes publicou o trabalho “*Já me transformei em imagem*”: *cinema e devir-indígena na atualidade* (Nunes, 2015), referindo no título ao curta-metragem *Já me transformei em imagem* (2008, Zezinho Yube) realizado no âmbito do VNA. A autora aborda “a inserção na rede global de comunicação vivenciada pelos povos indígenas de diferentes países”, com especial enfoque para o caso brasileiro. Ressalta que “a realização desses filmes aciona um processo dinâmico de criação e recriação cultural, que não se faz apenas de tradições num sentido essencialista e que é alimentado pelo contato com a alteridade”.

Em 2016, foram publicados dois trabalhos relacionados ao *Vídeo nas Aldeias* nos anais do evento: um de Juliano José de Araújo, intitulado *O documentário autoetnográfico do projeto Vídeo nas Aldeias* (ARAÚJO, 2016), focado nos filmes não ficcionais de autoetnografia realizados por cineastas indígenas entre 1999 e 2011 no âmbito da ONG. O autor se situa na perspectiva teórica dos Estudos Pós-Coloniais. Também em 2016, Ana Carolina Cernicchiaro publicou o texto *Vídeo nas Aldeias e a fabulação indígena* (Cernicchiaro, 2016), no qual aborda, como Araújo, os filmes dirigidos por indígenas. A autora foca a participação indígena nas produções, as fronteiras entre ficção e documentário, a performatividade, fabulação e reinvenção do cotidiano nos filmes.

Em 2017, Ana Carolina Cernicchiaro publicou *Do fim do mundo à abertura da história: cinema e resistência ameríndia* (Cernicchiaro, 2017), cotejando a ideia de “apocalipse” ou fim do mundo indígena com a resistência que se materializa em suas poéticas, ressaltando o VNA, os cineastas e os filmes “[...] dirigidos pelos próprios índios, que registram e editam suas imagens, como sujeitos de sua própria história, e não mais como objeto de conhecimento”.

Uma diferença forte entre as pesquisas realizadas por Araújo (2011; 2012; 2014; 2015; 2016; 2019), Cernicchiaro (2016; 2017), Nunes (2015) e Brasil (2013) em relação à presente tese é que aqui o foco é em um filme de Vincent Carelli, Ernesto de Carvalho e Tatiana Almeida; de uma dinâmica diferente, portanto, dos filmes autoetnográficos do VNA. Ademais, a duração do filme aqui proposto para análise é outra em relação às obras analisadas pelos autores citados. Os trabalhos de Araújo e Cernicchiaro têm também um foco mais antropológico, remetendo constantemente à Antropologia Visual e à relação entre os realizadores indígenas e o fazer do cinema, enquanto a presente tese se propõe a pensar o filme como instrumento de militância, o que não é o foco de nenhum dos trabalhos anteriores. Em todo o caso, se percebe pelo

levantamento até então feito, que a presente tese avança sobre algumas questões já presentes em publicações anteriores, mais preponderantemente a relação entre documentarias e sujeitos do documentário, a autoria e a interculturalidade.

Em 2018, Clarisse Maria Castro de Alvarenga publicou o texto *A agência das mulheres indígenas com o cinema* (Alvarenga, 2018), no qual investiga as presenças e agências de mulheres no cinema indígena e no Vídeo nas Aldeias.

Ainda no mesmo ano, Gilson Moraes da Costa publicou o trabalho *Cinema indígena: transbordamentos estéticos e políticos* (Costa, 2018), se debruçando, no texto completo, sobre a história do cinema indígena, passando pelas primeiras imagens com indígenas, pela mídia indígena, pelo começo das possibilidades de autonomização na década de 1960, pelo VHS na década de 1980, em direção a um conceito de antropologia compartilhada e ao protagonismo do Vídeo nas Aldeias no cenário recente.

Também em 2018, Samuel Leal Barquete publicou o trabalho *Professores e Cineastas: a escola indígena sob o risco do cinema* (Barquete, 2018), no qual se propõe a pensar a relação entre educação, cinema e a experiência do Ponto de Cultura Apowê, centro comunitário indígena localizado na aldeia xavante Wederã.

Em 2019, Fabio Geovanni Gomes Teixeira Costa Menezes publicou *O espectador no cinema indígena: entre a mediação e o antagonismo* (Menezes, 2019), texto que parte “da análise de um conjunto de filmes realizados em regime(s) de colaboração entre realizadores indígenas e não indígenas, no âmbito do projeto Vídeo nas Aldeias”, indo em direção à indagação sobre como o cinema indígena, que o autor caracteriza como um “nascente gênero”, “imagina seu espectador”.

Ainda em 2019, Sophia Pinheiro publicou um trabalho sobre “o fazer cinematográfico de mulheres indígenas” (Pinheiro, 2019), e Thomaz Marcondes Garcia Pedro publicou um trabalho intitulado *Kisteha: mídias indígenas e política na aldeia Kalapalo Aiha* (Pedro, 2019). Ambos, contudo, sem evocar diretamente no resumo-expandido o VNA.

No mesmo ano, Leandro Rocha Saraiva é autor do trabalho *Cineastas e imagens dos povos – de Cabra Marcado a Martírio* (Saraiva, 2019), no qual se propõe a analisar o citado documentário de Vincent Carelli à luz de questões suscitadas por *Cabra marcado para morrer* (1984, Eduardo Coutinho): ambos se fazem

[...] a partir de uma filmagem retomada [...] a presença do realizador, em tela e na voz over, como personagem [...] montagem que relaciona fragmentos de passado, inseridos num processo histórico amplo, expondo o presente em sua abertura e tensão, com a continuidade da luta pela terra. (*Ibid.*)

Dentre as diferenças entre ambos os filmes, Leandro Saraiva salienta que “enquanto Coutinho põe em cena a distância social do cineasta, Vincent documenta sua adesão à visão histórica e profética dos índios”. O texto de 2019 desdobrou-se, no ano de 2020, na 45ª Live da Socine no Youtube, intitulada *Cineastas e imagens dos povos – de Cabra Marcado para morrer a Martírio* (Saraiva, 2020). Na ocasião, Saraiva argumentou que uma das diferenças entre os cineastas documentaristas da década de 1960 e o longa-metragem de Vincent Carelli é que os primeiros levavam o tema do povo à questão do nacional: o intelectual dava a si a tarefa de articular intelectualmente a luta. Já em *Martírio* a cabeça do movimento parece ser os rezadores Kaiowá. Evoco esse argumento ao longo da tese.

Enfim, no ano de 2021, há registro de dois resumos expandidos, também publicados como trabalhos completos, a partir das palavras-chave “Vídeo nas Aldeias”. Um é da autoria de Angela Nelly dos Santos Gomes, *Decolonialidade e resistência no cinema indígena da Amazônia* (Gomes, 2021), buscando compreender aspectos do cinema indígena da Amazônia que possam conformar resistência à colonialidade. A autora identifica “um entendimento compartilhado por indígenas e indigenistas de que o cinema permite romper o fosso da invisibilidade e do desconhecimento sobre a história e o modo de vida dos vários povos indígenas no Brasil” (*Ibid.*), ao mesmo tempo em que o cinema “extrapola essa instrumentalidade” (*Ibid.*).

O segundo e último trabalho em 2021, este correspondendo às 3 palavras-chave da pesquisa, é de minha autoria, intitulado *(Des)identificação e diferença em Martírio (Vincent Carelli, 2016)*. Como o título aponta, são postos em relação dois movimentos analíticos: identificação e desidentificação. Nele abordei duas cenas do filme em que a questão da identidade se coloca, ora na busca sempre política e provisória da “verdade” sobre a identidade, ora na identidade como máquina de guerra em um conflito. A abordagem foi adensada nos tópicos 5.1 e 5.2 da presente tese.

Outros textos

Dois trabalhos de conclusão de curso de graduação foram analisados para o presente projeto: um produzido na Fabico UFRGS (Soares, 2015), que estuda os agenciamentos estéticos indígenas em três curtas-metragens feitos em aldeias; outro na UFF (Carneiro, 2014), que estuda o Vídeo nas Aldeias como forma de representação indígena para além dos estereótipos produzidos pelo olhar ocidental.

No âmbito do festival Forumdoc.bh de 2016 foram publicados 3 textos sobre Martírio: um de Ruben Caixeta de Queiroz (Queiroz, 2016), intitulado *Martírio: o genocídio lento e*

angustiante de um povo indígena nas lentes de Vincent Carelli; um de Leandro Saraiva (Saraiva, 2016) intitulado *Maracâmera – o tekoha contra o capital*; e um de André Brasil (Brasil, 2016a), intitulado *Retomada: teses sobre o conceito de história*. Catálogos de outras edições do mesmo evento também serviram à pesquisa.

Dominique Gallois e Vincent Carelli, envolvidos na criação do VNA, publicaram em 1995 o primeiro artigo em formato científico sobre o projeto, no qual discorrem sobre seu contexto, objetivo, práticas e resultados (Gallois; Carelli, 1995). Os autores constatam que os registros em vídeo realizados por indígenas tendem a duas direções complementares: preservar as manifestações culturais a serem transmitidas às futuras gerações e aos diferentes povos; e outras de teor militante, testemunhando ações para recuperar seus territórios e direitos.

Um artigo de 2017, de Spensy K. Pimentel, na Revista de Antropologia da USP – único texto com a palavra-chave “Martírio” e que aborda o filme no banco da revista –, intitulado *Martírio: quando os Kaiowá e Guarani fizeram contato* (Pimentel, 2017), traz informações proveitosas sobre as populações e conflitos abordados pelo filme, as quais extravasam o texto fílmico.

Vale também menção ao artigo *O indígena no cinema documental* (Fidelis; Marques, 2016), que questiona as intersecções entre regimes documentais e ficcionais em documentários indigenistas, feitos por indígenas e por não indígenas, dentre os quais diversos estrangeiros. Embora sem menção a *Martírio* – provavelmente por terem sido lançados, filme e texto, no mesmo ano –, mostra-se útil ao remontar historicamente a produção de imagens de e por indígenas no Brasil.

Amaranta Cesar (Cesar, 2017) publicou o artigo *Que lugar para a militância no cinema brasileiro contemporâneo?*, no qual levanta questões que convergem com a tese. A autora aborda principalmente *Kbela* (2016, Yasmin Thainá) e *Na missão, com Kadu* (2016, Aiano Bemfica, Kadu Freitas e Pedro Maia de Brito), fazendo também menção a *Martírio*. Indaga acerca dos “modos como essas produções emergentes, engajadas em combater, no presente, desigualdades e violências estruturais, agenciam articulações entre estética e política, entre engajamento militante e invenção formal” (*Ibid.*, p. 107); e o “lugar do cinema militante nos circuitos brasileiros de difusão de cinema” (*Ibid.*), filmes que por vezes perdem espaço em festivais de cinema que priorizam a estética sobre o ativismo.

Marcos Aurélio Felipe, professor da Universidade Federal do Rio Grande do Norte, também vem publicando sobre o cinema de Vincent Carelli, por exemplo, no artigo *Variações sobre o documentário de Vincent Carelli – (des)fazendo o novo* (FelipeE, 2019), no qual aborda “a escritura documental de Vincent Carelli”, levantando, dentre outras questões, “até

que ponto as representações do cinema indígena superam as abordagens convencionais e apresentam outras visualidades” (*Ibid.*, p. 17).

Felipe também é autor do livro *Ensaio sobre o cinema indígena no Brasil & outros espelhos pós-coloniais* (2020), oriundo da pesquisa empreendida em seu estágio pós-doutoral no Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal de Pernambuco, onde foi acolhido pela professora Angela Prysthon, quem assina o prefácio da obra. Felipe detém-se principalmente sobre a experiência e filmografia do VNA, dividindo a publicação em quatro ensaios. A sagacidade do autor para desviar de uma assunção exotizante sobre um “olhar” ou “lugar” do indígena passa pela perspectiva Pós-Colonial já enunciada no título do livro; perspectiva na qual o não essencialismo é um alicerce. Felipe discute a representação, autorrepresentação, o olhar do Outro e sobre o Outro, a importância de não simplesmente se falar “sobre” o Outro, mas “com”, “por dentro”, “a partir” e/ou “pelo” Outro (Felipe, 2020, p. 38).

Para além desses textos, uma série de outros acadêmicos ou não, assim como vídeos correlatos a *Martírio*, aos Guarani Kaiowá, ao VNA, filmes, entrevistas e conferências com os diretores que estão nas referências e Filmografia da tese foram mobilizados e comentados ao longo do texto conforme prudentes.