

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
ESCOLA DE COMUNICAÇÕES E ARTES
PROGRAMA DE PÓS GRADUAÇÃO EM MEIOS E PROCESSOS AUDIOVISUAIS

Fábio Geovanni Gomes Teixeira Costa Menezes

**Para que o mundo prossiga: uma análise do cinema-processo de Vincent Carelli na trilogia
*Corumbiara, Martírio e Adeus, Capitão.***

São Paulo
Novembro de 2022

Ao “índio do buraco”, de quem jamais saberemos o nome,
que pela ponta da flecha tudo recusou,
porque sabia.

Agradecimentos

Para Vincent Carelli e Tita, que me acolheram, garoto recém saído da universidade, no Vídeo nas Aldeias e mudaram para sempre a minha maneira de olhar o mundo. A todas e todos da equipe, com quem tanto aprendo e troco, no decorrer todos esses anos: Olívia Sabino, Ana Carvalho, Ernesto de Carvalho, Tiago Torres, Amandine Goisbault, Bruno Huyer, Paula Macedo, Milene Migliano, Raphaella Ruiz, Wallace Nogueira, Margareth Lima e tantos mais que passaram pelos corredores e ilhas da sede do VNA em Olinda.

À Cláudia Mesquita, que iluminou e segue iluminando os caminhos, e de quem sempre serei pupilo. Ao Leandro Saraiva, pela generosidade imensa e pelos sonhos que compartilhamos, apesar de tudo, todos os dias. À Junia Torres, Ewerton Belico, Carla Italiano, Ruben Caixeta, Rafa Barros, Arthur Medrado, Paulo Maya e toda a galera da Filmes de Quintal, sem esquecer dos agregados queridos César Guimarães, André Brasil, Renata Otto, Cacá Maia, entre tantos que fazem do Forumdoc.bh a mais linda experiência de encontro entre o cinema e o público. Também para Jair Fonseca, Luiz Henrique Soares, Mauro Pommer e Henrique Finco, mestres queridos. E não posso me esquecer do querido Adilson Mendes, que me apresentou os “outros critérios”.

Ao meu orientador, Henri Gervaiseau, pela imensa paciência, generosidade e diálogo. Ao querido grupo de orientandos, que me deram tanto, mesmo eu dando tão pouco em troca: os queridos Josafá Veloso, Rodrigo Marques, Marco Escrivão, Patrícia Helena, Veriana Ribeiro, Guilherme Scalzilli, Juliana Gusman, Michael Aniele, José Miranda, Tainá Tokitaka e Gabriel Tonelo.

Para Sophia Pinheiro, por ser tão essencial. Para minha mãe Margareth, minha avó Rita e meus irmãos André e Luciana. Ao meu pai Jeová e minha avó Josabeth, de onde vim. Ao Joaquim, para onde vamos.

RESUMO: Uma análise do *cinema-processo* de Vincent Carelli, a partir dos filmes *Corumbiara* (2009), *Martírio* (2016) e *Adeus, Capitão.*, no intuito de interrogar seu método de fazer cinema, entre o ativismo indigenista e a reflexão em torno do próprio arquivo, que ele acumulou em mais de três décadas de uso do vídeo. Um cinema no qual o gesto de realizar sons e imagens nasce descolado da concepção de uma obra cinematográfica imaginada a priori; um trabalho cujo propósito ultrapassa o simples “fazer filmes”, respondendo a critérios para além dos usuais do fazer artístico. Pretende-se traçar um panorama de sua trajetória como ativista e, a partir de um corpo-a-corpo com os três filmes citados, traçar pontos de aproximação entre o seu trabalho e questões do cinema documentário contemporâneo: as relações entre o cineasta e o sujeito filmado, o estatuto da imagem de arquivo e do comentário pessoal na construção do discurso fílmico, os diálogos com o ensaio e a autobiografia.

Palavras-chave: documentário, cinema-processo, vídeo-ativismo

ABSTRACT: An analysis of Vincent Carelli's *process-cinema*, based on *Corumbiara, they shoot indians, don't they?* (2009), *Martyrdom* (2016) and *Goodbye, Captain.*, in order to question his method of making films, between indigenous activism and a meditation on his own archive footage, which he amassed over three decades of video-activism. A filmmaking method in which the gesture of recording sound and image is detached from the conception of “film” as the first product; a work whose purpose goes beyond simple “filmmaking”, responding to criteria beyond the usual ones of the artistic work. I intend to overview his trajectory as an activist and, through a close look on the three mentioned films, trace points of approximation between his work and issues of contemporary documentary cinema: the relations between the filmmaker and the filmed individuals, the status of archive footage and personal voice over commentary in the construction of the films, as well as the dialogues with the essay and the autobiography tradition.

Keywords: documentary, cinema-process, video-activism

Sumário

(06) Introdução

- (07) *O começo da conversa*
- (10) *O Vídeo nas Aldeias e o dispositivo: um breve panorama*
- (13) *O vídeo como ato de engajamento e o diálogo com o vídeo popular*
- (16) *Alianças afetivas*

(19) Capítulo 1: Corumbiara

- (20) *Pontos de origem*
- (22) *Reabrir a investigação: o filme em processo*
- (25) *Achar os índios, reconstituir a história*
- (32) *A crise do projeto de visualidade e a “história sem fim”*
- (37) *A condição de testemunha*
- (40) *Ligar o cinema a uma outra coisa*

(42) Capítulo 2: Martírio

- (43) *Martírio, de Corumbiara a...*
- (48) *Retorno aos Guarani e Kaiowá...*
- (52) *O tekoha contra o capital*
- (56) *O espaço ao redor*
- (57) *O impasse que a história nos impõe*
- (61) *Na terra em que você caiu, um dia seremos felizes (?)*

(65) Capítulo 3: Adeus, Capitão.

- (66) *Adeus, Capitão. E eu: notas de feitura, envolvimento e abordagem.*
- (68) *Quando começa o filme?*
- (72) *Como começa o filme?*
- (76) *O filme em duas vozes, a história em camadas*
- (82) *Para que o mundo prossiga ou “ficou a sua sombra cantando pro povo”*

(93) Considerações Finais

- (96) *Tangenciando a autobiografia e o ensaio*
- (98) *O vídeo pensa o que o cinema cria*
- (99) *O jogo de espelhos, agora em nossa direção*
- (100) *Um cinema de outros critérios*
- (101) *Para que o mundo prossiga*

(104) Referências bibliográficas

Introdução

O começo da conversa

Este é um ensaio que recorta, em conjunto, três filmes recentes do indigenista, fotógrafo e realizador Vincent Carelli, cuja obra audiovisual se estende por mais de quarenta anos, produzida a partir da sua vivência como ativista e aliado de vários povos indígenas do Brasil. *Corumbiara*, *Martírio* e *Adeus Capitão* partem de registros seus acumulados entre as décadas de 1980 e 2010, acompanhando episódios e processos cruciais da trajetória de comunidades e grupos específicos. São filmes feitos na primeira pessoa, nos quais ele assume uma posição de narrador-personagem, testemunha que rememora os episódios vividos e reencontra antigos companheiros, refletindo diante da história, dos atos e do destino dos personagens – incluindo o dele próprio. Feitos ao longo de todos esses anos, os filmes acabam se atravessando a todo tempo, como se fossem distintos cortes seccionais desse contínuo de produção audiovisual mais amplo, que ao longo dos anos tem se articulado a outras lutas do indigenismo e do movimento indígena, desdobrando-se na criação do Vídeo nas Aldeias e no acúmulo de um acervo de mais de 8.000 horas, junto a mais de 40 povos diferentes. Um método de trabalho que entrelaça cinema, ativismo e vida.

Conheci os filmes produzidos pelo projeto quando eu ainda estudava na Universidade Federal de Santa Catarina. De longe, admirava os filmes dos realizadores indígenas pelo modo como reivindicavam um novo sentido ao ato de fazer filmes e pela janela que eles eram para aqueles mundos misteriosos e fascinantes. E certa vez, quando Carelli foi um dos convidados para a semana de atividades do curso de cinema, eu, encantado e atrevido, fui pedir emprego a ele. Dei sorte, consegui. Eu acabara de me formar e não sabia, mas estava ingressando em outro curso de formação: comecei ajudando na distribuição dos filmes, passando pela finalização deles e pelo cuidado com o acervo, para só depois começar a participar também de atividades de formação nas aldeias. Passei também a viver de perto o cotidiano de uma ONG que, como tantas no país, faz o máximo que pode com um mínimo de recursos aos quais tem acesso. O grande volume de trabalho e a incerteza em relação ao futuro sempre foram duas constantes, mas o convívio e as trocas constantes com Vincent, Tita¹ e toda a equipe do VNA² foram determinantes para eu formar o meu entendimento em relação ao fazer e ao pensar audiovisual, bem como à

¹ Ela e eu entramos no VNA quase na mesma época e, por alguns anos, estivemos no dia-a-dia um do outro, por conta do trabalho na ilha de edição. Nossa proximidade se desdobrou numa amizade e, juntos, passamos a colaborar também em outros projetos. Considero-a, tanto como Carelli, pessoa essencial para a minha formação.

² E também Olívia Sabino, Ana Carvalho, Tiago Torres, Ernesto de Carvalho e Paula Macedo, entre tantas pessoas queridas com as quais aprendi muito durante o tempo em que trabalhei por lá.

realidade dos povos indígenas no Brasil e, inevitavelmente, a minha visão de mundo.

Tudo isso me faz, penso eu, alguém no mínimo irremediavelmente contaminado pelo processo e provavelmente por demais aderido à experiência do realizador. Esta dimensão do trabalho tem me colocado em certo desconforto desde que comecei a escrever sobre os filmes. Minha formação como estudante de cinema me condiciona a encarar a obra sobretudo a partir de sua materialidade, seu próprio corpo: suas imagens, seus sons, as operações de linguagem operadas pelo corte. É daí que emanaria o seu discurso³, sendo este trabalho centrado na figura de Vincent como cineasta, que vai inevitavelmente se estruturar a partir da ideia desse sujeito e dessa trajetória também numa dimensão autoral; e sendo eu alguém próximo e, em muitos sentidos, formado pelo contato com ele, haverá sempre um risco de adesão a esse afeto.

Lembro-me da apresentação de Ismail Xavier ao seu *Sertão Mar*, quando ele escreve sobre certas reservas que tem, no caso de Glauber, em relação aos textos, declarações e manifestos do cineasta: “Estes são documentos importantes. No entanto, não detêm a verdade da obra”. Assim, “a tarefa da crítica muitas vezes envolve o gesto fundamental de apontar a diferença entre projeto, intenção e realização, pois é a obra que cria o autor, e não o contrário” (XAVIER, 2019, p. 2)⁴. É preciso, também no meu caso, estar atento para não confundir convicção e filme, intenção e resultado. Ao contrário, me interessa subverter essa expectativa, reconhecer junto ao mesmo Ismail que filmes “não são apenas produtos da vontade e da ideia; sofrem inflexões vindas das circunstâncias e abrigam conflitos, mais ou menos declarados, numa travessia que pode estar cheia de atropelos” (2019, p. 11).

Desde 2010, tenho colaborado com o Vídeo nas Aldeias nas mais variadas funções: na coordenação e produção das oficinas, na escrita dos projetos, na montagem e na finalização de diversos filmes⁵. Cheguei um ano após o lançamento de *Corumbiara*, mas a tempo de participar de *Martírio* e *Adeus, Capitão*. Fui finalizador e, sempre que pude, interlocutor ao longo da montagem; neste último, a interlocução passou a ser consultoria. Hoje, depois da experiência

³ O filme é “obra artística autônoma, suscetível de engendrar um *texto* (...) que fundamente os seus significados em estruturas narrativas (...) e em dados visuais e sonoros (...) produzindo um efeito particular no espectador”, assim definem Jacques Aumont e Michel Marie (2010, p. 10) no seu *A análise do filme*.

⁴ XAVIER, Ismail. *Sertão mar: Glauber Rocha e a estética da fome*. São Paulo: Duas Cidades, Editora 34, 2019, p.12.

⁵ Fui também um dos montadores de *Antônio e Piti* (Vincent Carelli e Wewito Piyãko, 2019, 72 min.), além de responsável pelas oficinas que resultaram em filmes como *No tempo do verão* (Wewito Piyãko, 2012, 21 min.), *Yoonahlê - a palavra dos Fulni-ô* (Coletivo Fulni-ô de Cinema, 2013, 45 min.) e *Virou Brasil* (Coletivo Awá Guajá de Cinema, 2019, 92 min.).

nesses processos, a impressão que tenho é justamente de que eles foram, sobretudo, travessias cheias de atropelos, a sofrer com os conflitos e as inflexões vindas das circunstâncias. Todos eles partem de reflexões sobre processos históricos que se estendem por décadas, nos quais o realizador se envolve de maneira direta e relativamente contínua.

O acúmulo dessas vivências se desdobra em um conjunto imenso de imagens de arquivo, de registros para os mais variados fins, feitos “sob o risco do real”⁶ que o ativismo impunha, sob as condições e forças do presente a agir no momento da gravação, que podem alterar o seu rumo ou mesmo ameaçar a sua continuidade. Um material não pensado, necessariamente, como material bruto. Ao organizar esses registros, Carelli mobiliza a sua memória sempre em relação com a dos personagens que (re)encontra pelo caminho. Nos três casos, foram necessários processos longos de maturação, que alternavam a montagem com novas etapas de filmagem, pensadas a partir das (re)descobertas na ilha de edição. O material ia, assim, “ensinando” o filme a ser feito. Em várias dimensões, eles me remetem à noção de *cinema-processo*, tal como ela é entendida por Cláudia Mesquita:

Eu me refiro, portanto, a experiências em que o cinema se relaciona e se mistura com a experiência vivida, sendo por ela limitado, estimulado, transformado, ‘conformado’, ou até expandido, potencializado. Em oposição à instauração de um processo paralelo (mais ou menos impermeável) cujo ideal é o controle, a eficiência, a autonomia da cena e a manutenção de rígidas fronteiras (como no esquema convencional de produção de filmes de ficção), as ‘obras em processo’ convocam experiências em que confluem cena e vida, em que as divisórias são porosas, em que o controle (sobre a cena) nem sempre é possível, em que o filme está a serviço ou inventa, no corpo-a-corpo com experiências que não domina totalmente, o seu singular movimento. (MESQUITA, 2011, p. 18).

E quando falamos de “processo”, nesses filmes, o termo tem sentidos variados, pois são diversos os processos de produção audiovisual que os atravessam, para além dos seus “próprios”.

⁶ Recupero aqui a expressão de Jean-Louis Comolli. Num mundo no qual o ato de representar – e junto com ele o imaginário, a percepção mesma em relação ao real – tem sido cada vez mais roteirizado, controlado, alienado de sua tensão com o vivido, somente uma abertura ao risco reafirma o valor ontológico da imagem filmada (ou gravada, no caso de Vincent), devolve-lhe a sua potência justamente por evidenciar a precariedade de sua realização. Nas palavras do autor: “Face à crescente roteirização das relações sociais e intersubjetivas, tal como é divulgada (e finalmente garantida) pelo modelo ‘realista’ da telenovela, o documentário não tem outra escolha a não ser se realizar sob o risco do real. O imperativo de ‘como filmar’, coração do trabalho do cineasta, coloca-se como a mais violenta necessidade: não mais como fazer o filme, mas como fazer para que haja filme? [...] As condições da experiência fazem parte da experiência. Abrindo-se àquilo que ameaça sua própria possibilidade (o real que ameaça a cena), o cinema documentário resgata, ao mesmo tempo, a possibilidade da continuidade da representação.” (COMOLLI, 2001, p. 99-100).

Cada um deles se origina de conjuntos específicos do arquivo que Vincent tem acumulado desde 1986, quando enfim comprou a primeira câmera VHS e passou a se dedicar quase que exclusivamente ao projeto de vídeo, que ele e Virgínia Valadão⁷ haviam acabado de montar dentro do Centro de Trabalho Indigenista⁸. Antes disso, ele já havia acumulado uma convivência de quase vinte anos com os Xikrin do Cateté, no sul do Pará, e trabalhado como indigenista com os povos Krahô, Nambiquara, Gavião-Parkatêjê e Assurini, do Xingu. Não por acaso, junto a alguns desses povos, aconteceram também as primeiras experiências⁹ do Vídeo nas Aldeias, ao mesmo tempo que aconteciam também as colaborações dele com os indigenistas Marcelo Santos e Celso Aoki, sementes do que viriam ser *Corumbiara* e *Martírio*, respectivamente. Ao longo dos anos, a feitura desses filmes vai se entrelaçando, imbricadas num fluxo mais amplo e contínuo de produção audiovisual. Por isso, antes de nos determos em cada um deles em separado, sinto que é preciso ter em conta uma noção mais ampla desse fluxo.

O Vídeo nas Aldeias e o dispositivo: um breve panorama

Fui então para os Nambiquara, no norte do Mato Grosso (...) onde realizamos a experiência da qual resultou o meu primeiro documentário: *A festa da moça*. O que me interessava no vídeo era a possibilidade de mostrar imediatamente o que se filmava e permitir a apropriação da imagem pelos índios. Não era chegar ‘com uma câmera na mão e uma ideia na cabeça’, mas uma câmera na mão e uma cabeça aberta para o *feedback* da aldeia, e deixar-se conduzir pelo seu entusiasmo e pelos seus desejos. Foi assim que o Capitão Pedro Mamaindê assumiu a direção das minhas filmagens. O meu estilo de filmagem, de iniciante autodidata, foi moldado por este dispositivo. (CARELLI, 2011, p. 46)

A viagem aos Nambiquara, da qual resultou o icônico registro da furação de lábio dos meninos, uma prática deixada de lado já havia décadas e que o audiovisual ajudou a retomar, se deu no contexto de um conjunto de ações do CTI junto à comunidade, no sentido de mitigar o

⁷ Antropóloga, sua companheira na época.

⁸ CTI, ONG fundada em 1979 com o objetivo de prestar assessoria a povos indígenas em embates com o Estado brasileiro. Um indigenismo alternativo que trabalha em prol da autonomia política dos povos indígenas e da valorização de seus modos tradicionais de vida, em contraponto tanto ao modelo de tutela e exploração da mão de obra dessas populações, vigente na época de sua fundação, quanto ao violento processo de “integração” imposto pela política dos militares.

⁹ Além de *A festa da moça* (1987, 18 min.), primeiro curta de Carelli, feito com os Nambiquara, houveram também *Pemp* (Vincent Carelli, 1988, 27 min.), com os Gavião e *Wai’á, o segredo dos homens* (Virgínia Valadão, 1988, 16 min.), com os Xavante.

impacto do projeto Polonoroeste¹⁰. Entre elas, o projeto de vídeo, que consistia em filmar e mostrar imediatamente, abrir-se ao retorno do grupo, “deixar-se conduzir”. Prática essa que sempre esteve, desde o começo, atrelada à relação pregressa da equipe com a comunidade filmada, horizontes e afetos compartilhados que antecedem a prática audiovisual. O dispositivo então se dá num terreno de reconhecimento e confiança. Por isso, em *A festa da moça* (Vincent Carelli, 1987, 18 min.) a comunidade se vê na tela e toma as rédeas do registro, passando a dirigir a sua câmera. O efeito desse gesto mobilizou, além da cerimônia de furação, também a reencenação de um ritual. Ao verem as imagens da primeira gravação, eles ficaram incomodados com as pessoas vestindo roupa e com os poucos adereços. Decidiram filmar mais uma vez, ajustando a própria imagem.

Nesse primeiro curta e também no seguinte, *Pemp* (1988, 27 min.), feito com os Gavião, já estão os alicerces que atingiram um patamar mais maduro em obras como o duo *O Espírito da TV* (1990, 18min.) e *A arca dos Zo'é* (1992, 22 min.), realizados com os Wajãpi em colaboração com a antropóloga Dominique Gallois. O primeiro é um registro do encontro da aldeia com as imagens em vídeo, exibidas no televisor levado pela equipe. Na tela estão registros de outros povos indígenas, trechos de noticiários, programas de variedades e filmes, além de imagens filmadas na própria aldeia, no calor da ocasião. Logo, a platéia se identifica com os “parentes” na tela: as notícias de surtos epidêmicos em povos recém-contatados remetem às doenças que os brancos lhes trouxeram quando chegaram; as flechas dos Gavião os fazem lembrar das suas, dos “tempos de guerra”. Os espíritos invocados pelo maracá de um pajé Kaiowá chegam pelo aparelho, causando grande comoção entre os espectadores, que se perguntam se eles vêm para curar ou fazer o mal. A câmera de Vincent grava as sessões de TV e os comentários da plateia, passeia pelo cotidiano da aldeia, escuta com atenção os comentários e perguntas do chefe Wai Wai: “Na cidade, todos verão as nossas imagens? (...) Não quero que nos mostrem bêbados”. O líder Wajãpi já sabe o que está em jogo, reconhece a eficácia e o poder da ferramenta. Entende, também, que gravar é guardar, que o vídeo pode mostrar aos netos dele o que ele mesmo nunca

¹⁰ O “Programa Integrado de Desenvolvimento do Noroeste do Brasil (Polonoroeste), executado durante os anos 1980, com recursos do Governo brasileiro e do Banco Mundial, sob a coordenação da Superintendência de Desenvolvimento do Centro-Oeste (Sudeco). Abrangeu a área de influência da rodovia BR-364, entre Cuiabá (MT) e Porto Velho (RO)”. Suas frentes de atuação eram predominantemente de incentivo à produção rural e criação de renda. Entre as diretrizes do programa, consta também assegurar esse desenvolvimento “em harmonia com as preocupações de preservação do sistema ecológico e de proteção às comunidades indígenas”. Mais detalhes disponíveis em: <https://www.cnpm.embrapa.br/projetos/machadinho/conteudo/polono.html>. Acessado em 20 de julho de 2020.

teve: a imagem e a fala dos avós.

Dois anos depois, Vincent e Dominique registraram o encontro de uma comitiva Wajãpi com os Zo'é, povo que eles conheceram pela TV, de contato recente no norte do Pará. De fala próxima, são entendidos por eles como parentes distantes. Os dois grupos trocam experiências, histórias de caça e de mata, conversam sobre os costumes e os espíritos. Ganham e dão presentes. Wai Wai alerta o chefe dos Zo'é sobre garimpeiros e madeireiros. Ele, por sua vez, fascina-se com a vestimenta, o relógio, a câmera dos visitantes e o avião que os carrega. Narrado pelo próprio Wai Wai, o vídeo é uma elaboração da viagem a partir do seu ponto de vista, contada em *flashback* para os conterrâneos que não puderam ir. De interlocutor da equipe no filme anterior, ele passa ao posto de narrador, num gesto que já prenuncia a polifonia narrativa realizada em *Adeus, Capitão*. trinta anos mais tarde. Nesse mesmo sentido, estarão também as imagens de Kasiripinã, o filmador Wajãpi que acompanha a equipe, um dos primeiros formados por Vincent. *A arca dos Zo'é* acolhe essas imagens dele, conferindo-lhe um entorno, uma perspectiva dentro do filme, tematizando o seu trabalho e pontuando a sua voz.

De muitas maneiras, *A arca dos Zo'é* atualiza e amplifica a relação com o aparato esboçada no curta anterior. Confere-lhe um salto espacial (até mesmo literalmente), de horizonte, de alcance e potência. A viagem é acontecimento motivado por imagens, o relato (para os que ficaram) se torna possível a partir delas. É justo esse processo de acumulação de saber e de apropriação do aparato, entre uma obra e outra, que interessa aos realizadores, tematizados em distintas facetas e momentos ao longo dessas séries de registros que podem eventualmente *gerar filme*. Esse movimento do aprendizado à apropriação também caracteriza outra dupla de curtas: o já citado *Pemp* e *Eu já fui seu irmão* (1993, 31 min.), dois vídeos feitos junto aos Gavião. No primeiro deles, o Capitão Krohokrenhum e seu povo se encontram com o aparato videográfico que Carelli leva à aldeia; no segundo, eles viajam juntos para encontrar os Krahô. Assim como no *Arca*, o líder Gavião é o narrador que conta a viagem para os que não puderam fazê-la. Os Krahô representam, para os Gavião, uma janela para as cerimônias e jogos tradicionais que eles perderam ao longo do traumático histórico de contato e aldeamento. O uso do vídeo, por sua vez, representa a possibilidade de registrar esses eventos, para que eles não sejam mais perdidos.

O vídeo como ato de engajamento e o diálogo com o vídeo popular

Uma análise¹¹ mais extensiva e dedicada dessa videografia dos primeiros anos bem como dos desdobramentos do projeto – que passa do gesto de colocar a câmera a serviço dos aliados, para o de formar cineastas indígenas, por meio das oficinas – é uma tarefa que este trabalho deixará por fazer. Nesse momento, interessa-me mais caracterizar um princípio de trabalho, experimentado numa diversidade de contextos e demandas, distintas experiências de diálogo e troca por meio do aparato videográfico. A partir dessas experiências, Carelli tem constituído uma videografia que arranja a criação audiovisual e o ativismo indigenista sem subordinações fáceis ou óbvias, na qual esses dois aspectos vão se provocando e se reordenando, orbitando um mesmo centro compartilhado. Um “dragão de duas cabeças”¹², como uma vez disse Leandro Saraiva, cujo eixo ordenador é o fazer videográfico enquanto “ato de engajamento”, como entende Amaranta Cesar¹³:

nos interessa constituir como objetos de análise filmes que assumem explícitos desejos de intervenção social (realizados seja para circulação no cinema ou na internet) e, a um só tempo, esboçar modos de abordagem analítica a partir justamente destes desejos, que não estão apenas inscritos em decisões formais, mas que sobretudo lhes são fundadores. O ponto de partida é, pois, uma premissa metodológica: pensar o estético a partir do político – e não o inverso, como tem sido mais usual. (CESAR, 2017, p.13).

“Pensar o estético a partir do político” me parece uma boa síntese de intenções. Com ela, acredito que esses vídeos de Carelli “colocam em crise a combatida instrumentalização do cinema pelas lutas políticas que caracterizaria o cinema militante ou seu ‘fardo’, na acepção de Daney” (CESAR, 2017, p.13). A menção a Daney e ao “fardo” dizem respeito à problemática reputação que o termo “cinema militante” vinha acumulando desde pelo menos os anos 1970:

¹¹ Há, nesse sentido, o artigo de Marcos Aurélio Felipe: “Variações sobre o documentário de Vincent Carelli: (Des)fazendo o novo”, de 2018. A partir de *A festa da moça*, o autor elenca questões persistentes ao longo da filmografia do realizador, tais como a percepção de si, a (re)encenação da tradição, a autorreferencialidade, o lugar do Outro e a questão indígena no Brasil.

¹² Assim ele se referiu à questão, durante o seu comentário no meu exame de qualificação. Aqui, adoto o termo.

¹³ CESAR, Amaranta. “Cinema como ato de engajamento: documentário, militância e contextos de urgência” in C-legenda - Revista do Programa de Pós-graduação em Cinema e Audiovisual da Universidade Federal Fluminense, no 35. Niterói: 2017

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. (CESAR, 2017, p.12)

De que modo os vídeos de Vincent superam esse modelo em crise? Talvez a resposta esteja no convite que ele faz aos sujeitos filmados para que estes elaborem a própria imagem e tomem as rédeas do registro, evidenciando a construção do filme enquanto resultado desse gesto, sem sonegá-lo em nome de um tratamento objetivo dos temas e questões.

Ele [o VNA] surge no bojo de uma relação acumulada ao longo de anos, uma relação de vida, centrada em torno de uma cooperação entre índios e não índios para tentar enfrentar problemas vitais (...) A proposta era oferecer instrumentos que lhes permitissem ter acesso às suas imagens, elaborar e recriar a sua própria imagem. O procedimento adotado, em que a totalidade das imagens produzidas era imediatamente exibida em público, permitia que a câmera passasse a ser um objeto apropriável por eles. A presença da câmera criava ou instigava o fato que ela estava documentando. E é por esta razão que não somente as pessoas não tinham uma relação incômoda com a câmera, como também interagiam com ela, muitas vezes se dirigindo explicitamente e diretamente a ela. A câmera não era um objeto transparente, ela era um dos atores em cena. (CARELLI, 2004)

Há, aqui, características que remetem a outras experiências contemporâneas do vídeo popular¹⁴ em curso nos centros urbanos do Brasil, no contexto da então recente abertura política. Não pretendo fazer uma comparação entre o trabalho do realizador e essas iniciativas, tão diversas quanto singulares, mas é possível apontar um conjunto de aspectos compartilhados: os contextos de organização política das comunidades e movimentos sociais aos quais profissionais, intelectuais e ativistas como o próprio Carelli se aliavam, ajudando a criar e gerir núcleos de produção, difusão e formação de videastas; as particularidades do vídeo como suporte de registro

¹⁴ Penso, aqui, principalmente nas experiências dos movimentos sindicais do ABC Paulista; no CECIP – Centro de Criação da Imagem Popular – com sua TV Maxambomba, realizada junto a associações de moradores da Baixada Fluminense; na TV Viva e seu projeto de uma TV popular para as periferias do Recife. Iniciativas de comunicação popular que surgiam em meio à intensificação da organização política de setores de base da sociedade, a partir da redemocratização. Exercícios de síntese dessas iniciativas e seus contextos históricos – que embasam o presente trecho deste texto – podem ser encontrados em duas recentes teses de doutorado, respectivamente defendidas pelos pesquisadores Vinícius Andrade de Oliveira (UFMG, 2019) e Gabriel de Barcelos Sotomaior (UNICAMP, 2014), referenciadas na bibliografia.

e difusão de imagens; o caráter coletivo e colaborativo do fazer audiovisual, concebido em diálogo com as dinâmicas internas desses grupos; o modo como enunciam o seu lugar e seus próprios pontos de vista; a sensibilização e mobilização que esses trabalhos buscam fomentar no espectador, no sentido de fortalecer as suas narrativas e causas políticas. Para tudo isso, lá estava o vídeo com seu relativo baixo custo e simplicidade de operação, o que facilitava o intercâmbio de posições entre os sujeitos – quase sempre não profissionais – de ambos os lados da câmera. Havia também a inédita agilidade entre a gravação e a exibição do material gravado num suporte cuja copiagem e armazenagem eram, por sua vez, pouco onerosas.

Um balanço deste cenário de emergência do vídeo no contexto dos movimentos sociais (OLIVEIRA, 2019, p. 42-43) nos mostra que, por um lado, as urgências da atuação política e as limitações do formato acabaram resultando em um *corpus* de produções com um caráter mais imediato e objetivamente comunicacional, menos dedicadas a experimentar ou sofisticar as formas do discurso, cuja circulação era mais “interna”, mais restrita que a das obras difundidas em meios cinematográficos e televisivos mais usuais. Por outro lado, tal conjunto de condições desembocou em experiências que buscaram fazer do audiovisual uma atividade social apta a educar, empoderar e transformar os sujeitos nela envolvidos, a estabelecer redes de relações entre diferentes grupos e intervir diretamente no presente e nos espaços em que elas acontecem. Esta parece ser, justamente, a perspectiva de Vincent sobre o seu trabalho, na época:

A minha aprendizagem da linguagem cinematográfica se deu ao mesmo tempo em que oferecia a possibilidade de registro e de acesso às imagens de outros povos para lideranças que eu admirava por sua visão de futuro, pelo seu discurso de resistência. As lideranças mais tradicionais foram, desde o início, as mais entusiastas desta novidade tecnológica e eu realmente colocava a minha câmera a serviço de seus discursos. (...) Os índios assumiram rapidamente a direção do processo e a única coisa que eu tive que fazer foi me deixar conduzir por eles, que passaram a se produzir tal como eles gostariam de se ver e de serem vistos na tela. (...) Foi assim que o trabalho com os índios, que começou com um caráter experimental e que foi desenvolvido com recursos técnicos totalmente amadores, foi tendo a sua continuidade assegurada através da sua autodocumentação, realizada com recursos cada vez mais profissionais e para um público cada vez mais amplo. (CARELLI, 2004)

Creio que é pertinente ter em conta o modo como o realizador entende o seu aprendizado da linguagem, *em relação* ao retorno que recebia das pessoas da comunidade, do desenrolar mesmo dessas experiências e do compromisso com essas relações. Uma estética que é produto,

antes de tudo, dessa ética da aliança.

Alianças afetivas

O modo como Vincent elabora sobre o próprio trabalho aponta para aquilo que Ailton Krenak chama de “aliança afetiva”, quando questionado sobre a ideia de aliança, numa entrevista¹⁵ de 2016. O testemunho de Krenak vem do lado oposto (o lado indígena) do cenário, nos permite vislumbrar uma espécie de contracampo: quando jovem – morando no nordeste de Minas, na virada dos anos 1950 para os 1960, momento em que ele e a família eram empurrados para as “beiradas do processo de integração, de colonização” (KRENAK, 2016 p.169)¹⁶ – a sua relação com o mundo não indígena era marcada por violência, preconceito e impossibilidade. E, ainda assim, era preciso sobreviver. Isso requeria abrir alguma relação com esse mundo de fora, ao redor:

Eu percebi muito cedo que esse mundo que a gente chama de mundo dos brancos, que pode ser o Ocidente, imprime marcas no mundo, abre rotas, e essas rotas são movidas por um interesse de saquear o roteiro. (...) As pessoas são só uma passagem para alcançar algum outro lugar, algum outro acesso. Elas não contam em si, não dão tempo, não possibilitam a construção ou a formação de ideias, o estabelecimento de afetos que não buscam um objetivo imediato. (...) E realmente continuo observando, como diz o meu querido Davi Kopenawa Yanomami, que o pensamento do branco é cheio de esquecimento. Esse esquecimento é percebido na pouca duração das relações que tal pensamento consegue sustentar. Como ele não consegue sustentar relações por um tempo indeterminado, num tempo aberto, você acaba demarcando o tempo das relações. [Porém,] Quando você tem uma experiência de dilatação do tempo, começa a pensar em períodos mais abertos. É quando o meu pensamento consegue tocar uma ideia que vai mais além da percepção de um sítio, de um território, de determinado lugar na geografia, e começo a pensar nesse ambiente que nós compartilhamos, que é a Terra, que é um planeta. (...) Isso, para mim, é o que eu poderia experimentar como uma ideia de cosmovisão. Não é uma visão total, ela é uma visão aberta. (...) O

¹⁵ KRENAK, Ailton. “As alianças afetivas. Entrevista a Pedro Cesarino” *In Incerteza Viva. Dias de estudo*. São Paulo, Fundação Bial de São Paulo, 169-184. 2016.

¹⁶ Ele segue: “Para um menino que nascia em um meio desses, olhar o processo de organização da nossa sociedade era um desafio enorme, porque ele, na verdade, enxergava uma Muralha de ignorância à sua frente, uma muralha de negação da sua possibilidade como sujeito (...) O vizinho mais próximo que tínhamos era o cara que mais negava a nossa existência você estava ali disputando a água, disputando os recursos mínimos que a gente tinha, transformando floresta em pasto, disputando a água dos nossos córregos para fazer agricultura. (...) Isso vai esboçando uma escala de riscos, de ameaças no entorno do nosso mundo. (...) Eu olhava essa Muralha toda e ficava tentando dimensionar o outro lado.” (KRENAK, 2016, p.169-170)

desafio que eu tive que encarar foi o de admitir a existência de inumeráveis mundos que circundam, que se articulam e que se comunicam com o mundo em que eu transito. (KRENAK, 2016, p. 171).

O desafio da aliança, no contexto de então, passa pelo “estabelecimento de afetos que não busquem um objetivo imediato”. Para ele, é preciso “dilatar esse tempo ordinário das nossas relações”, superar a costumeira conveniência e a descartabilidade que nós, não indígenas, costumamos atribuir a elas. Para o pensamento de Ailton, a ideia de dilatação do tempo é vital, pois funciona como um contraponto ao utilitarismo e ao aceleracionismo que caracterizam o Ocidente, o “mundo dos brancos”. Dilatar o tempo para “adiar o fim do mundo”¹⁷. Nesse sentido, ele procura superar uma concepção de aliança circunscrita apenas ao imaginário ocidental, a sua sociopolítica, a suas abstrações e interesses imediatos. As alianças afetivas têm sentido e alcance mais amplos, são firmadas inclusive com outros seres, vivos e não vivos, humanos e não humanos, “com as pedras, com as montanhas, com as florestas”; elas são “troca com todas as possibilidades, sem nenhuma limitação” (KRENAK, 2016, p.169). Uma cosmovisão “aberta” porque não acomoda apenas uma concepção de mundo enquanto diminui ou nega todas as demais. Esse tipo de aliança cultiva “a possibilidade de trânsito no meio das outras comunidades culturais ou políticas, nas quais você pode oferecer algo seu que tenha valor de troca. [...] É a construção de uma ideia de que seu vizinho é para sempre” (KRENAK, 2016, p.170).

Nessa entrevista, me parece que Ailton está ensaiando sobre a matéria-prima daquilo que Vincent narra como o seu despertar para “uma nova percepção de humanidade”. O caminho “sem volta” do seu encontro com os indígenas. A sua aventura existencial se desdobra nessas alianças afetivas que ele vai cultivar com certas comunidades e grupos. O seu trabalho com o vídeo pode então também ser lido como uma expressão dessas alianças no tempo, uma dimensão que me parece excepcionalmente evidente nesses três filmes recentes que pretendo analisar, pelo modo como escancaram a implicação do realizador nos fatos e nas relações que atravessam a feitura desses filmes.

Os três capítulos a seguir serão dedicados respectivamente a *Corumbiara*, *Martírio* e *Adeus, Capitão*. Neles, busco abordar cada um dos filmes a partir dessas múltiplas dimensões: os seus longos processos de realização, os modos pelos quais tematizam a própria feitura - e a imbricação desta com o vivido; a maneira pela qual se constroem enquanto atos de engajamento,

¹⁷ Krenak intitula um de seus livros: “Ideias para adiar o fim do mundo”.

buscando intervir no real e o modo pelo qual expressam essas alianças afetivas do realizador com esses povos indígenas. E especialmente no caso *Martírio* e *Adeus, Capitão.*, as análises articulam-se também com um testemunho da minha experiência, como parte da equipe do filme. Nas considerações finais, sugiro aproximações desse gesto de cinema de Carelli com o ensaio e à autobiografia, apontando também, ainda que brevemente, para outros dois filmes recentes do realizador: *Antônio e Piti* (Vincent Carelli e Wewito Piyãko, 2020, 78 min.) e *Yaõkwa, imagem e memória* (Vincent e Rita Carelli, 2020, 20 min.). Tento fazer, por fim, uma breve reflexão sobre os critérios de leitura para essas obras.

Capítulo 1: *Corumbiara*

Pontos de origem

O abrupto *fade in* de áudio introduz um canto em coro que parece estar já em seu momento climático. Se o que soam são palavras, elas não estão em português. A imagem é a de uma jovem indígena adornada, em primeiro plano. Ela dança de olhos fechados, conduzida pelos pulsos. Sobre esta imagem, o letreiro informa: “1986”. A canção se mantém continua na banda sonora enquanto a montagem organiza os planos seguintes: um *close-up* do rosto do velho que conduz a cantoria; a menina (seria a mesma da imagem anterior?), agora em plano mais aberto, dança em compasso com as pessoas ao seu lado, ainda de olhos fechados, ainda conduzida pelos pulsos; outros homens e mulheres cantam e dançam, em enquadramentos de conjunto. O grupo está em roda no que parece ser um ritual, num pátio de terra batida. Logo, saltaremos para um plano geral e frontal de outro acontecimento também coletivo e também num pátio: uma pequena platéia de indígenas está diante de um aparelho de TV. Sobre este plano, começa a narração:

“Meu nome é Vincent, sou indigenista e comecei a fazer documentários em oitenta e seis. Nesse ano, eu estava justamente realizando a primeira experiência do Vídeo nas Aldeias, que naquela época consistia em filmar os índios e mostrar imediatamente. Esse jogo de espelhos ia gerando um entusiasmo e com a possibilidade de se ver na telinha, os Nambiquara começam a delirar; e a gente, com eles...”

Enquanto soa a fala, o plano geral da platéia dá lugar a uma sequência de primeiros planos dos espectadores. Os rostos - atentos, impressionados, sorridentes - são intercalados com as imagens da dança de roda, agora exibidas no monitor televisivo, um breve jogo de campo e contracampo que é interrompido pela sequência seguinte, formada por três planos: o de uma figura masculina a discursar; o de um grupo de meninos reunido na cachoeira; e o detalhe do rosto de um jovem cujo lábio é perfurado, por fim. Sobre esta sequência, o *over* segue: “E de repente, sob a liderança do Capitão Pedro Mamaindê, eles furaram o lábio de trinta jovens, numa cerimônia que eles tinham abandonado há vinte anos”. São imagens de *A Festa da Moça*¹⁸, “meu primeiro documentário”, como ele nos diz. O início de *Corumbiara* coincide com esse íntimo da

¹⁸ Vincent Carelli (1986, 18 min.)

experiência fundadora do Vídeo nas Aldeias¹⁹, o marco de sua iniciação²⁰ no audiovisual. Começamos o filme já dentro do “jogo de espelhos” que mobiliza os sujeitos e a narração sublinha o fascínio do realizador com o processo. As imagens, captadas por ele, buscam por ângulos expressivos do ritual e pelos rostos gravados de perto. Um arrebatamento desse olhar que registra, sentimento em consonância com o dos sujeitos que ele grava, também arrebatados diante da tela da TV. É da aldeia Nambiquara, no norte do Mato Grosso, que ele “sai”, quando “entra” em *Corumbiara*.

Um corte nos leva abruptamente a todos - nambiquaras, realizador e espectador - da furação de lábio na aldeia, para a caçamba de um caminhão em movimento na estrada. A narração nos relata que, na época das gravações de *A festa*, Marcelo Santos²¹, servidor da FUNAI, lhe pediu que registrasse as evidências de um ataque recente a um grupo indígena isolado na gleba Corumbiara, no sul de Rondônia. Apesar das repetidas denúncias de Marcelo, “ninguém deu bola para a denúncia de massacre”. Atendendo ao chamado dele, Carelli embarca na história, em princípio não para realizar um filme, mas para reunir provas da existência dos isolados e dos crimes cometidos contra eles, perante a justiça. Como o seu comentário mesmo diz: “eu estava começando e a possibilidade de dar ao vídeo uma função de militância mesmo era o que importava”.

Vista da caçamba do caminhão, a pista de asfalto vai dando lugar a uma estrada de terra. A devastação é a constante da paisagem: ao longo da trilha recém aberta, mata adentro, áreas de queimadas e derrubadas; aqui e ali, tratores e outras máquinas esperam para continuar o trabalho. Uma placa anuncia a direção (ou entrada) do “Sítio do Mão Branca”. Nela, o desenho tosco de um revólver a disparar. Numa panorâmica, pela composição do quadro, a arma rabiscada parece fazê-lo na direção do caminhão que leva a equipe. “O sul de Rondônia é a frente de expansão da vez”, diz o texto em *over*. A gleba Corumbiara, o “filé da região”²², área loteada pelo governo e vendida ainda na década de 1960: “Vários membros de uma mesma família arrematam um lote cada um e assim se formam os latifúndios”, diz. A breve digressão histórica do comentário

¹⁹ Permito-me também usar a sigla “VNA” para me referir ao projeto, daqui em diante.

²⁰ A introdução trata, de maneira panorâmica, dessa trajetória de Carelli que vai do indigenismo ao cinema, sua atuação como documentarista e formador audiovisual.

²¹ Vincent narra: “Foi então que o Marcelo Santos, indigenista da FUNAI, me pediu pra registrar os vestígios de um massacre de índios isolados na gleba Corumbiara, no sul de Rondônia”. Marcelo Santos, hoje aposentado, era o servidor da FUNAI responsável pela região, na época do primeiro ataque relatado. Ao longo do filme, ele será promovido a chefe do departamento de indígenas isolados de Rondônia e, depois, à coordenação nacional dos isolados, na FUNAI em Brasília.

²² Expressão jocosa de Carelli, no *over*.

termina quando a equipe chega à fazenda Yvy pytã, lugar do atentado.

Reabrir a investigação: o filme em processo

“...isso é o que sobrou do acampamento, porque as outras casas que nós achamos estavam nas roças. Depois que eles sofreram um ataque, eles acamparam aqui e as roças eram mais adiante. Então aí o pessoal achou aqui, pegou o trator e limpou o que estava aqui. Aqui foram achadas as balas de trinta e oito, o Pedro [Mamaindê] achou duas balas de trinta e oito aqui em cima”.

Acima, a fala de Marcelo diante da câmera. À primeira vista, muito pouco é visível na superfície da mata (e da imagem), é o indigenista que guia o olhar de Carelli (e junto com o dele, o nosso) para as provas do crime. Ele nos mostra alguns pés de urucum da roça dos isolados, pedaços de panelas de barro, um machado rudimentar de pedra, restos das casas derrubadas e a roça coberta de escombros. O cinegrafista, atento à apresentação, usa o zoom para aproximar os objetos, faz perguntas, pede para ver mais. Pedro Mamaindê, o líder Nambiquara, e alguns dos seus ajudam nas buscas. A dinâmica da situação confere à gravação um ar de reportagem investigativa, reforça a intenção documental no sentido primeiro do adjetivo, a ideia da imagem enquanto documento, registro, sua capacidade indicial²³ de provar, perante a justiça, a existência dos isolados e forçar a interdição da área, impedindo novos atentados. Aqui, a realização audiovisual está sobretudo em função daquilo que Paul Virilio (1994) definiu como o uso da imagem como “instrumento” numa “instância de vida e morte”²⁴.

Da trilha na mata, a equipe se desloca para uma área mais aberta, de queimada recente. Lá encontram o doutor Flausino, advogado a serviço dos donos da fazenda. Ele interpela

²³ Roland Barthes (2006) escreve, em *A câmara clara*: “Na fotografia a presença da coisa (em um certo momento passado) nunca é metafórica [...] salvo se fotografarmos cadáveres” (p. 89). Ou seja, (a princípio) não pode haver imagem sem que a presença do motivo, diante da lente, seja concreta, “a característica inimitável da Fotografia (seu noema) é que alguém viu o referente (mesmo que se trate de objectos) *em carne e osso*, ou ainda *em pessoa*.” (p. 89).

²⁴ Virilio usa essa expressão no texto “A imagem pública”, o terceiro capítulo de *A máquina de visão* (1994). Ele se refere ao usos da fotografia, a partir do Século XIX, como instrumento de três grandes autoridades sobre a vida e a morte: a justiça, o exército e a medicina. Ela passa a servir para a identificação individual e preservação de provas; para o reconhecimento e planejamento de ações militares; para o diagnóstico e a pesquisa do corpo humano. Nesses contextos, a imagem fotográfica - pela instantaneidade, pela capacidade indicial, pela qualidade mecânica de sua reprodução - consolida-se como instrumento da percepção do real, muitas vezes pautando decisões que significarão a diferença entre a vida e a morte.

Marcelo, questiona a expedição, cita o relatório de uma outra equipe da FUNAI que esteve lá antes, cuja conclusão ele dá a entender que foi oposta: “Vem uma equipe, diz que não tem. Vem outra, diz que tem”. “Prova que tem!”, intercede o indigenista. A conversa de Flauzino é cínica, emula uma versão canhestra do “homem cordial”²⁵, recalca a violência sob um apelo à piedade. Não faria sentido “investir aqui para vir matar índio... Um sacrifício desse e depois interditar uma área dessas? Ponha a mão na consciência, Marcelo”. Santos segue confrontando-o com as evidências que acaba de encontrar, enquanto a narração de Carelli, que estava ausente desde o início da cena, ressurgiu para dizer que a gravação teve que ser interrompida. Eles estavam sendo expulsos dali.

E então *Corumbiara* dá um salto no tempo: “Vinte anos depois, venho a Goiânia reencontrar o Marcelo, para a gente terminar o filme sobre o massacre dos índios isolados”. Vincent aparece pela primeira vez em quadro, abraça Santos, a leveza do momento em nada remete à tensão da sequência anterior. Marcelo tem consigo duas pastas de documentos, um dossiê: “Estão na ordem *bagunçótica*, eu não abro isso há um século, bicho!” Quando ele finalmente levanta a tampa de uma delas e começa a folhear os papéis, uma fusão nos leva de volta a 1986: uma imagem também dele, listando os objetos achados na expedição de há pouco. A operação do corte sobrepõe brevemente presente e passado, o ato de abrir o dossiê e o de inventariar as provas do crime. Eis, no corte, a inscrição do processo de *Corumbiara*: reabrir os arquivos para retomar essa investigação, encontrar os isolados e deles extrair o testemunho que possa restabelecer a história.

Para navegar por essas imagens de arquivo, o filme parte da conversa gravada com Marcelo, nos dias atuais, e do comentário de Carelli, em voz *over*. Como narrador, ele assume a voz na primeira pessoa, seu relato é cronológico, linear, contextualizando e alinhavando as cenas, trazendo memórias, digressões, reflexões sobre os acontecimentos e sobre o desenrolar do próprio filme. A montagem²⁶, por sua vez, também quase sempre preserva a cronologia dessas

²⁵ Aquele da conhecida expressão de Sérgio Buarque de Holanda. Lilia Schwarcz (2008) assim a sintetiza: “longe da definição do senso comum, para Sérgio Buarque de Holanda a origem da palavra ‘cordialidade’ diria muito de nossa impossibilidade de lidar com as questões políticas e de cidadania, para fora da esfera pessoal [...] Tratava-se, portanto, de destacar o inflacionamento da esfera íntima, do familiar, do privado em detrimento de modelos mais modernos de Estado e de cidadania. Na lhanza do trato, na hospitalidade, na generosidade estariam traços definidores do caráter brasileiro. Contudo, tal polidez era coercitiva e com sua aparência poderia iludir estruturas mais arraigadas de sociabilidade e de uma hierarquia que se impõe na esfera do privado” (SCHWARCZ, 2008, p. 86).

²⁶ Quem assina a montagem é Mari Corrêa, parceira de trabalho nas oficinas do VNA e esposa de Carelli na época. É preciso apontar o seu papel significativo na organização do discurso do filme, em colaboração com Carelli na ilha de

viagens, realizadas em 1986, 1995, 1996, 1998, 2000 e 2006. A conversa com Marcelo Santos é exceção a essa regra, por estar entrelaçada ao percurso de toda a projeção alinhavando, assim como faz o *over*, os blocos de material de arquivo: as muitas expedições em busca dos isolados na mata; as ações policiais e intimidações sofridas pela equipe; o depoimento dos diversos envolvidos no caso; o tão esperado primeiro contato e todas as perguntas que ele deixa sem resposta. Como numa investigação, um evento leva ao outro, num percurso no qual o trabalho da equipe (e com ele, o próprio filme) está sempre vulnerável ao entorno, ao que pode alterar os rumos ou mesmo ameaçar a continuidade da empreitada. Vincent não é somente testemunha, é também personagem implicado nos fatos. Não raro, ele intervém abertamente nas situações que registra. E muitas vezes a sua condição de homem com a câmera é, por si só, determinante para provocar ou evitar certas ações e comportamentos dos personagens que ele grava, identificar inimigos e fazer alianças. Um processo que marca a sua vida, leva-o a uma reflexão profunda sobre a militância e o próprio ato de produzir imagens, suas potências e seus limites.

O filme estabelece o seu compromisso, mira a intervenção direta no mundo. Ao mesmo tempo, isso também o torna vulnerável a esse mesmo mundo. É preciso entrar clandestinamente nas fazendas, embrenhar-se na mata à procura dos isolados, enfrentar a hostilidade dos capatazes e policiais. Clarisse Alvarenga (2017) remete a realização de *Corumbiara* justamente àquilo que o crítico francês Jean-Louis Comolli (2001) entende como um cinema “sob o risco do real”, que se produz “em fricção com o mundo” (COMOLLI, 2001, p. 102), aberto às condições e forças do presente que agem sobre o momento da filmagem, aos riscos que podem alterar os rumos do registro ou mesmo ameaçar a sua continuidade. Essa abertura ao risco, ele diz, funciona para reafirmar o valor ontológico da imagem filmada (ou gravada, neste caso), devolvendo-lhe a sua potência num mundo em que o ato de representar - e junto com ele o imaginário, a percepção - tem sido cada vez mais roteirizado, controlado, alienado de sua tensão com o vivido. Nas palavras do autor: “As condições da experiência fazem parte da experiência. Abrindo-se àquilo que ameaça sua própria possibilidade (o real que ameaça a cena), o cinema documentário resgata, ao mesmo tempo, a possibilidade da continuidade da representação” (COMOLLI, 2001, p. 100).

edição. O que nos sugere que talvez a voz de Vincent em *Corumbiara* deva ser tomada como produto de um diálogo, tanto quanto ela o é, por suposto, de um monólogo.

A autora também aponta para a noção de cinema-processo de Cláudia Mesquita, citada há pouco na introdução. Para ela, o aspecto processual está inscrito na própria forma do filme, numa articulação entre duas dimensões temporais: A primeira delas é a do tempo interno das cenas gravadas - as expedições, as conversas, o contato e as outras inúmeras situações -, instâncias do presente do registro que se desenrola. Essas cenas são os “momentos intensos responsáveis por adensar a experiência do filme, em geral provocando guinadas narrativas, tensões e hesitações, desregulando a mise-en-scène” (ALVARENGA, 2017, p. 19). O acúmulo delas constitui a narrativa do filme num “movimento extenso” ao longo de seus anos de realização, no qual o diretor e a equipe devem lidar não apenas com as condições do presente de cada cena, mas também com os seus desdobramentos e as consequências de suas próprias ações, num "gesto de olhar para trás, sempre com vistas a elaborar uma reflexão profunda sobre os procedimentos usados" (ALVARENGA, 2017, p.277). O material comentado pelo narrador que reavalia sua própria experiência, colocado em inevitável perspectiva. *Corumbiara* se desdobra numa reflexão sobre a sua própria história.

Achar os índios, reconstituir a história

A panorâmica mostra um extenso campo de terra batida coberto com troncos de madeira recém derrubada. O movimento termina mostrando os caminhões a levar as toras, distanciando-se na estrada. Estamos em 1995. No plano seguinte, já dentro do veículo, vemos Marcelo dirigir e apontar para os troncos, dizendo de quais espécies eles são. Amplia-se a dimensão da devastação da paisagem, cercas ao longo da estrada demarcam o pasto a perder de vista, uma grande queimada ao fundo. A narração nos diz que Marcelo é agora “chefe dos índios isolados em Rondônia”. Eles vão retomar as buscas, com respaldo da justiça. A câmera de Carelli reentra o espaço das fazendas junto com os oficiais de justiça e os agentes da polícia federal.

Um pequeno ponto no mapa, visto na imagem de satélite, atrai a equipe: Marcelo e Alemão, seu novo assistente, Vincent e mais dois jornalistas. Mais uma expedição em busca dos isolados se inicia. Dessa vez, os vestígios são mais evidentes. A equipe passa por uma maloca, encontra inúmeros objetos e rastros na trilha. Em certo momento, Alemão e o chefe, ambos com

a espingarda a tiracolo, detém-se diante de dois galhos cruzados que fecham o caminho da trilha: “seria alguma advertência?”, se pergunta Santos. Assim como nove anos antes, os isolados são um elemento do fora de campo que a câmera está a buscar. Afinal, “índio que ninguém viu, é boato”²⁷. O fora de campo, diz Comolli, “não é apenas o espaço do outro, mas o tempo da promessa” (COMOLLI, 2006, p. 140-141). Marcelo, parado no meio da trilha, a poucos passos à frente da câmera, vira-se para trás e volta com uma expressão grave no rosto. “Ao ver os índios, Marcelo entrou em pânico e quis voltar. Fizemos um pacto: a iniciativa seria deles. Se eles quisessem se aproximar, a gente fazia [sic] o contato”. O comentário em *over*, sereno, contrasta com a tensão de Vincent no momento da filmagem: “Com esse puta trabuco!”, comenta ele atrás da câmera. Os dois avançam. Uma elipse e agora o *zoom* busca duas figuras humanas na outra ponta da trilha. De fora do quadro, ouvimos Marcelo dizer em voz alta: “Amigo, bravo não!”.

Eles começam a caminhar na direção da equipe, a câmera acompanha o movimento dos dois: uma mulher à frente, um homem logo atrás, adornados, carregam flechas. Mais um corte e os dois indígenas já estão diante da equipe. Não há mais firmeza no enquadramento, vemos a cena desde um ponto de vista lateral, instável, abaixo da linha dos olhos. A câmera está nos braços de Vincent, junto ao peito, apontando discretamente para a interação entre eles e Marcelo. O indigenista gesticula e estende a mão para a mulher. O homem também dá a mão aos jornalistas. Eles conversam entre si numa língua incompreensível, sorriem. A equipe devolve o sorriso, eles tocam uns aos outros num movimento de mútuo reconhecimento. Depois de algum tempo, a equipe é conduzida pela trilha até a pequena aldeia. Lá, a montagem mostra uma sucessão de fragmentos do encontro entre a equipe e os irmãos Tiramantu e Purá, nomes que Vincent e os outros ainda não conhecem. Marcelo mostra a Purá um abridor de latas e facas. Em outro plano, Tiramantu está com um rolo de papel higiênico nas mãos; depois, inspeciona a mala de lentes da fotográfica de um dos jornalistas. Numa terceira imagem, Tiramantu começa a falar como se contasse uma história. Ela gesticula, atua. Enquanto fala, Purá assiste a irmã atento. A cena segue por alguns instantes até a narração entrar:

“A mulher discursava com tanta veemência, que a gente ficou achando que ali ela tava contando uma tragédia. Eu gravava tudo! Tempos depois, a gente ficou sabendo que na verdade ela estava interpretando a nossa aproximação, que ela tinha acompanhado desde

²⁷ A frase é da narração de Carelli.

o início (...) esperamos tanto tempo por esse momento, achando que tudo se explicaria naquele encontro. Mas a impossibilidade de se comunicar nos colocava de novo diante de um mistério: quem são eles?”.

A imagem que o realizador busca, por crer que por meio dela “tudo se explicaria”, faz gerar ainda mais perguntas. A atenção de Clarisse Alvarenga à *Corumbiara* se dá justo em função desse registro do contato, por ser um filme que registra e tematiza essa experiência. Ela evidencia, de modo inevitável, a condição do cinegrafista como objeto de um olhar, é determinada pela condição vulnerável de seu corpo, de sua presença inalienável na cena. Como se o motivo enquadrado pela câmera, nas palavras de Bazin (2004), passasse a ser “apenas um aspecto da aventura”²⁸ (BAZIN, 2004, p. 54), o outro sendo a vertigem da experiência daquele que, operando a câmera, enquadra. Não há lugar seguro, uma vez que já não há mais distanciamento possível entre sujeito que empunha a câmera e o Outro, diante dela. O contato desconstrói, no seu desenrolar, os processos de distanciamento e objetificação²⁹ mobilizados pela construção típica do olhar ocidental, para o qual “ver” e “apreender” têm sentidos próximos. Aqui, o projeto de visualidade do filme encontra um de seus limites.

A noção mesma de “transparência”, do cinema como “um olhar sem corpo”³⁰ entra em crise. Sabemos apenas o quanto ele sabe. E se o contato é, de certa forma, a realização dessa promessa do extracampo da qual fala Comolli, por outro lado, sem as chaves para a sua compreensão, ela é também, em alguma medida, uma promessa que não se cumpre. Por outro lado, isso não impede que o realizador explore, por razões de estratégia, uma leitura

²⁸ Bazin analisa uma cena de *Kon-Tiki* (1950), um documentário de viagem marítima realizado em condições precárias, na qual um cinegrafista acompanha uma travessia oceânica de um pequeno grupo de pesquisadores, realizada numa embarcação arcaica. Em determinado momento, a câmera filma um tubarão baleia passar rente ao barco: “O tubarão-baleia vislumbrado nos reflexos da água nos interessa pela raridade do animal e do espetáculo - mas mal o distinguimos! - ou porque a imagem foi feita no momento em que um capricho do monstro podia aniquilar o navio e atirar a câmera e o cameraman a 7 ou 8 mil metros de profundidade? A resposta é fácil: o que nos interessa não é tanto a fotografia do tubarão, mas antes a fotografia do perigo.” (BAZIN, 2004, p. 55).

²⁹ Alvarenga escreve: “A cultura ocidental (e o cinema é parte dela) está centrada na ideia de que é preciso se distanciar para conhecer. Por isso não se filma, não se 'capta' (ou 'captura') a imagem de algo ou alguém, sem distanciamento. Toda a cultura cinematográfica está centrada sobre a ideia de que é preciso se distanciar para ver. Esse distanciamento é o que permite tornar o que se filma um objeto.” (ALVARENGA, 2017, p. 61).

³⁰ Xavier (1988) escreve: “O usufruto desse olhar privilegiado [...] esta condição prazerosa de ver o mundo e estar a salvo, ocupar o centro sem assumir encargos. Estou presente, sem participar do mundo observado. Puro olhar, me insinuo invisível nos espaços a interceptar os olhares de dois interlocutores, escrutinar reações e gestos, explorar ambientes, de longe, de perto. Salto com velocidade infinita de um ponto a outro, de um tempo a outro. Ocupo posições de olhar sem comprometer o corpo, sem os limites do meu corpo. Na ficção cinematográfica, junto com a câmera, estou em toda parte e em nenhum lugar; em todos os cantos, ao lado das personagens, mas sem preencher espaço, sem ter presença reconhecida. Em suma, o olhar do cinema é um olhar sem corpo.” (XAVIER, 1988, p. 370)

objetificadora dessa mesma imagem, vendendo-as para a maior emissora de televisão do país³¹, que vai exibí-las em horário nobre. Os isolados, descritos nas palavras dos apresentadores, como “o mais novo mistério da Amazônia” que “dá um nó na cabeça dos especialistas”. O comentário em *over* diz que a repercussão da matéria foi crucial para conseguir, junto à justiça, a interdição provisória da área. A TV, como escrevem Consuelo Lins e Cláudia Mesquita (2008), “cultura audiovisual que nos forma e constitui” e que, diante da deterioração das formas tradicionais da representação política e social, torna-se “um dos meios mais potentes de legitimação, onde basta aparecer para existir” (2008, p. 45).

Este será o estopim para a disputa de narrativas: agora que não podem mais ocultar a existência dos indígenas, os fazendeiros da região tentam minar a sua autenticidade como isolados, desacreditar a imagem do contato perante a justiça e a sociedade. Enquanto a equipe de Marcelo monta acampamento próximo à aldeia, os fazendeiros forjam uma matéria de jornal com a versão de que os indígenas foram “plantados” pela FUNAI. “A fofoca na região é grande”, nos conta Carelli: “Um mês antes, na mesma fazenda, um grupo de sem-terras acaba de ser chacinado. É o massacre de Corumbiara”³². Nas ruas de um povoado próximo à fazenda, Vincent e Possuelo³³ conversam com os moradores, enfrentam a desconfiança deles: “Para vocês soltarem uns índios por aí, pouco custa!” Quando Vincent pergunta qual seria a motivação para isso, ouve como resposta: “Enfia essa sua câmera no rabo!” Outro que questiona a matéria da TV é o doutor Flausino. Diante da câmera, ele protesta: “Como é que você vai acreditar num índio daqueles? Um índio de roupa, com plástico, calças? Ora!” Flausino³⁴, confortável na cadeira de seu escritório, encarna o ideal genocida por trás do discurso que sustenta a versão da fraude: “Os Estados Unidos, quando mataram todos os seus índios, viraram o maior produtor de grãos”.

Uma equipe de antropólogos, entre eles Virgínia Valadão - então companheira de Vincent - chega ao acampamento para ajudar a identificar os índios. Agora, sabemos que são quatro:

³¹ As imagens foram exibidas no *Fantástico*, programa dominical de variedades da Rede Globo, transmitido para todo o país.

³² Carelli se refere ao evento ocorrido em 9 de agosto de 1995, quando dez assentados e dois policiais morreram num ataque aos sem-terra na Fazenda Santa Elina. O massacre de Corumbiara ganhou significativa cobertura midiática na época. Um ano depois, outro massacre de repercussão similar aconteceria em Eldorado dos Carajás, no Pará.

³³ Indigenista, servidor da FUNAI. Na época, superior de Marcelo, chefe do Departamento de índios isolados na FUNAI em Brasília.

³⁴ Junto com Alvarenga, é impossível não remeter a Comolli, outra vez: “Sem se contrapor ao advogado, o diretor deixa-o à vontade; os curtos trechos da entrevista são um belo exemplo do que Jean-Louis Comolli (2008, p. 333) chamaria de ‘filmar o inimigo’: ‘deixar o inimigo se mostrar como queira, na sua própria mise-en-scène, e mostrá-la para que, desvelada, ela se torne explícita.’” (ALVARENGA, 2017, p. 191).

Tiramantu e Purá, os dois irmãos; A mãe deles, Iamoi, e a sobrinha Umoró. A câmera de Vincent acompanha Virgínia até a aldeia e o seu encontro com o grupo. A antropóloga levanta a blusa, deixando os seios à mostra, enquanto tenta conversar com Tiramantu e Umoró. No plano seguinte, Tiramantu está levemente distorcida pela grande angular, bem próxima da câmera que grava. Ela olha diretamente para a lente enquanto fala, intrigada com o aparelho³⁵. A indigenista Maria Inês Hargreaves mostra figuras de animais numa revista, como se pedisse os nomes deles para Tiramantu. A narração nos conta que o vocabulário recolhido, segundo Inês, remete à língua dos Kanoê³⁶, extinta segundo os registros do museu. A equipe vai localizar um intérprete, Monuzinho Kanoê, para levá-lo à aldeia e enfim poder traduzir o que eles dizem. Enquanto esperam, Monuzinho e o realizador conversam, ele quer saber o que explica a presença daqueles Kanoê ali. O velho acha que eles são o que restou de um grupo deixado para trás, quando o SPI³⁷ os tirou de lá, ainda nos anos 1950. Quando Vincent emenda a pergunta “E porque os Kanoê foram se acabando?”, o rosto de Monuzinho preenche quase todo o quadro, em primeiro plano. Ele responde baixinho: “Ah, sim. Sarampo, gripe. Os brancos traziam quando passavam por aqui”.

Tiramantu e Purá logo chegam. Eles se encontram e, a partir de agora, os diálogos serão legendados em português, nos dando enfim acesso ao que eles dizem. A mulher manda chamar a mãe Iamoi e a sobrinha Umoró, reunindo pela primeira vez os quatro diante da equipe. Atrelar a exibição das legendas a esse percurso, que vai do contato até o encontro com o intérprete em cena, é uma escolha de linguagem que reforça o caráter “em construção” do filme. Essa

³⁵ O plano me lembra uma imagem, bem similar, de *O Espírito da TV* (1990, 18min.), curta que Carelli realizou com os Waiãpi, documentando a primeira experiência deles com o vídeo. Na imagem a que me refiro, crianças estão reunidas diante da lente de Carelli olham intrigadas e comentam sobre o funcionamento do aparelho. Tanto no curta quanto em *Corumbiara*, a câmera é percebida com curiosidade e aparentemente sem receios; Carelli, por sua vez, reconhecido como aliado, em ambas.

³⁶ O verbete da *Povos Indígenas do Brasil* diz: “Os kanoê encontram-se relativamente dispersos na região sul do Estado de Rondônia, próxima à fronteira com a Bolívia. É possível, contudo, reconhecer duas situações diferenciadas de contato com a sociedade envolvente entre os grupos dessa etnia. A grande maioria mora ao longo das margens do Rio Guaporé e caracteriza-se por uma antiga inserção no mundo dos ‘brancos’; em contraste com uma única família composta por três membros que habita o Rio Omerê, afluente do Corumbiara, que foi contactada pela Funai apenas em 1995, quando eram em cinco, e tem se mantido em relativo isolamento.” Disponível em <https://pib.socioambiental.org/pt/Povo:Kanoê>. Acesso em 20/07/2020.

³⁷ O Serviço de Proteção ao Índios, criado em 1910, era o órgão responsável pela política indigenista do país, até sua dissolução em 1967 e a subsequente criação da atual FUNAI. Apesar do verniz humanista que tentava preservar perante a sociedade civil, o órgão tinha orientação sobretudo integracionista, seu principal papel era o de disponibilizar áreas indígenas - por meio da remoção dessas populações e seu confinamento em reservas - e assim abrir caminho para a ocupação e desenvolvimento econômico do oeste do país. Quando possível, também tratava de converter os índios em mão de obra barata para a atividade agrária. A menção ao antigo órgão está também nos filmes seguintes.

“transformação da voz em palavra”, como elabora Clarisse, “abre uma nova relação entre o campo e o extracampo” (ALVARENGA, 2008, p. 193-194), coloca uma nova “promessa” para o projeto de visualidade do filme ao revelar existência de mais um grupo isolado nas redondezas, os Akuntsu³⁸. A narração nos diz que a tradução de Monuzinho, embora vaga, dá a entender que a relação entre eles é conflituosa e a equipe desconfia que Tiramantu esteja escondendo o outro grupo. Tiramantu resiste, diz que os Akuntsu são violentos, mas no fim cede ao pedido da equipe. O contato com os Akuntsu é também um momento de tensão e fragilidade do registro: “Não filma agora não!”, diz a voz de Monuzinho, atrás da câmera. Diante dela, os Kanoê passam ligeiros, levando um garoto e uma velha pelas mãos. Tiramantu leva a velha até Alemão. A expressão dela é de evidente desconforto. O menino se esconde atrás de Umoró quando a câmera aponta para ele. Monuzinho lhe dá a mão enquanto ele gesticula agitado. Tiramantu vai reunir todos na “aldeia velha”³⁹, aquela próxima ao acampamento da equipe. No dia seguinte, tudo está mais calmo. Carelli grava uma longa sequência da mulher em transe, dançando e cantando no pátio da aldeia: “Nesse dia, entendemos o poder da Tiramantu sobre todos eles”, diz a narração.

Dessa vez, nenhum jornal se interessou pelas imagens do contato com os Akuntsu, apesar deste ter sido “com índio peladinho, como todo mundo queria”, como diz o realizador. Apesar disso, as imagens sensibilizaram um juiz e um promotor de Porto Velho, que interditaram a área. Mais uma vez, Inês recolhe vocabulário para compará-lo com os arquivos do museu e identificar o idioma. Somente em 1996, no ano seguinte, Passaká, um velho do povo Mequém, vai ouvir o que os Akuntsu tem a dizer. Konibu, chefe dos Akuntsu, narra o ataque sofrido e a fuga da aldeia. O comentário de Vincent pontua: “a tradução do Passaká é imprecisa, mas a confirmação do massacre é inequívoca”.

Até aqui, nesse longo trecho de *Corumbiara* que começa no primeiro contato com os Kanoê, se desdobra no estabelecimento de uma relação com eles e leva a um outro primeiro contato, com os Akuntsu, para terminar no depoimento de seu líder Konibu, é possível identificar um movimento interno do filme, um salto da ênfase do registro que passa da demanda por visualidade - enquadrar o sujeito indígena para assim atestar a sua existência - para a escuta. Ecoam as palavras de Aymoré, funcionário da FUNAI entrevistado logo no início do filme: “o

³⁸ “As informações a respeito do nome Akunt'su, Akunsu ou Akuntsu na literatura etnográfica é praticamente inexistente, ao menos em período anterior ao contato oficial com a Funai [registrado por Vincent em *Corumbiara*], ocorrido em 1995”. Disponível em <https://pib.socioambiental.org/pt/Povo:Akuntsu>. Acesso em 20/07/2020.

³⁹ Palavras de Vincent, no *over*.

que interessa é achar esses índios e a partir deles reconstituir toda uma história”. Neste sentido, creio ser possível aproximar *Corumbiara* daquilo que Cláudia Mesquita (2016) vê como um projeto de “escrita da história”⁴⁰, a partir do presente: “É o trabalho atual de rememoração que reabre o passado, dando uma nova chance ao que foi apagado, esquecido ou encoberto (pela história oficial), mas também indagando o presente, colocando-o em crise, exigindo elaboração” (MESQUITA, 2016, p. 58). Ao analisar dois filmes de Eduardo Coutinho *Cabra Marcado para Morrer* (1984, 119 min.) e *Peões* (2004, 85 min.), Mesquita diz:

No lugar de uma cronologia da história, privilegia-se, como fio narrativo, a exposição do percurso fílmico e da metodologia de abordagem, como se os dois filmes contassem “sua própria aventura”, na expressão de Coutinho (1984). Assim procedendo, o diretor situa o alcance de sua representação de mundo – reescrever a história não implica rejeitar a exposição da perspectiva, o caráter circunstancial e mesmo subjetivo (no caso de *Cabra*) do enunciado. Não se trata da *História em si mesma*, em suma, mas do filme que a reescreve, erráticamente, provocando, em seu processo, encontros, reencontros, rememorações e associações. (MESQUITA, 2016, p. 59)

No caso do filme de Vincent, “contar a própria aventura” e “reconstituir toda uma história” (para usar a expressão de Aymoré), mais que consequência um do outro, são processos quase coincidentes. A feitura do material bruto, desde muito antes da ideia do filme, sempre carregou um intuito de restituir a história - no caso, diante da sala do júri, antes da sala de cinema. A “ponte entre o agora e o antes, para que o antes não fique sem futuro e o agora não fique sem passado” (BERNARDET, 2003, p. 227), como escreve Bernardet num artigo sobre *Cabra Marcado*⁴¹, é um objetivo que parece preceder o próprio filme enquanto obra, para além de ser o princípio que o orienta. Nesse sentido, a dimensão reflexiva - a “exposição do percurso fílmico” tematizada pelo gesto da montagem e pelo comentário em *over*, ambos no presente - é uma espécie de segunda camada (ou tentativa) desta escrita da história, tanto uma evidência dos limites do projeto inicial quanto a sua continuidade possível. Uma condição paradoxal que as

⁴⁰ A autora faz uma análise comparativa de dois filmes de Eduardo Coutinho, *Cabra Marcado para Morrer* (1984) e *Peões* (2004). Reconhecendo “a centralidade da entrevista como forma dramática” no cinema do realizador, ela identifica nesses filmes, além do habitual interesse pelo presente do encontro com o sujeito filmado, um projeto “mais raro, mas muito denso de escrita da história”, a partir da fala e da memória dos sujeitos que Coutinho entrevista.

⁴¹ “Vitória sobre a lata de lixo da história”, devidamente referenciado na bibliografia.

sequências seguintes, com a culminação do não-contato com o “índio do buraco”, farão precipitar.

A crise do projeto de visualidade e a “história sem fim”

Ainda em 1996, durante o trabalho com os Akuntsu, a equipe recebe a notícia de que mais vestígios de isolados foram avistados na região. Junto com os Kanoê, eles partem para investigar. Nos fundos da fazenda Modelo, a equipe topa com malocas abandonadas e outros indícios de ocupação indígena. Vemos a imagem de Purá, dentro de umas dessas malocas, iluminando um buraco no chão com a lanterna, enquanto o *over* de Vincent nos diz: “na falta de outro nome, a gente chamou eles de ‘índios do buraco’ que era o que mais chamava a atenção. Não existe, na literatura, nenhuma menção a um povo assim”. A atividade madeireira, ao redor, é intensa. Outra vez, eles precisarão do auxílio da justiça para realizar as buscas. Outra vez, a imagem de satélite aponta uma pequena derrubada suspeita no meio da mata. Ela chama a atenção da equipe por ter sido feita no período das chuvas. Vincent comenta que isso é incomum, porque nessa época “a mata não queima e o serviço fica perdido”. Eles tomam o rumo da área desmatada e logo encontram inúmeras malocas soterradas com escombros e palha. “Não é só uma não, era uma aldeia!”, comenta Marcelo, espantado.

O filme reassume a *verve* investigativa. Junto com Marcelo, Vincent vai buscar depoimentos dos moradores da região e dos funcionários da fazenda, chega inclusive a usar a câmera escondida em certas ocasiões, na esperança de obter provas ou confissões dos ataques. Em dois desses momentos, ele flagra Hércules, dono da fazenda, impedindo o trabalho de investigação da equipe. Enquanto isso, o assédio dos fazendeiros ao redor do acampamento da equipe de indigenistas é intenso e o realizador decide se afastar um pouco de lá. Em Chupinguaia, ele também descobre que a cozinheira da pensão onde estava hospedado, Dona Elenice, havia trabalhado na Modelo e sabia do acontecido. Por isso, estava fugindo de lá. O realizador vai então registrar o depoimento dela, também com a câmera escondida. Se no caso de Hércules e seus capangas, como diz Alvarenga, o dispositivo dá a ver a “*mise-en-scène* do

poder”, no de Elenice, esse mesmo dispositivo “aponta para o lado errado”⁴². O cineasta de hoje expressa o incômodo que o ativista sentiu com o ato de gravar em segredo, naquele momento. Não só isso, o depoimento da mulher faz com que ele se dê conta de um efeito colateral indesejado de seu próprio trabalho:

“Tudo se encaixa: os fazendeiros reagiram à matéria do Fantástico e expulsaram os ‘índios do buraco’. Dez anos mais tarde, a história se repete. Assim como os Akuntsu foram assassinados em oitenta e quatro, na fazenda Yvy Pytã, os ‘índios do buraco’ são agora atacados na fazenda Modelo (...) Para o promotor, o crime praticado pelo fazendeiro era apenas de uma ‘expulsão violenta’, que no caso de um réu primário nem vai para a cadeia. E a nossa testemunha passaria a correr risco de vida. A dona Elenice se tornou um peso na minha consciência”

A montagem então nos leva mais uma vez à conversa do realizador com Marcelo em 2006, na sala de estar. Ali, em quadro, Vincent diz que aquele momento significou, para ele, a decepção final: “Por mais provas que a gente consiga, nós não vamos conseguir pegar esses caras nunca!”. Marcelo complementa: "...para provar quem fez o que a mando de quem, essa história é uma história sem fim, né?”. Carelli, então, conclui: “Não é mais provar ou não provar, a questão é contar a história”. Eis aqui a formulação do projeto do filme, no qual o ato de “contar a história” se torna a sua “questão”.

Corumbiara colocará definitivamente em crise o seu projeto de visualidade na busca pela imagem daquele que parece ser o último sobrevivente do grupo do buraco. É preciso assegurar a existência dele perante o Estado, para assim tentar garantir-lhe alguma proteção, ainda que de modo provisório. Dois anos depois das filmagens na Modelo em 1998, Carelli, Marcelo, Alemão e Purá conseguem finalmente encontrá-lo. O registro mais uma vez faz evidente a tensão diante da situação limite. A câmera, num plano distanciado e instável, mostra Alemão e a maloca. Olhando para ela, ele diz: “Ele está dentro da casa. Olha lá a flecha dele, lá dentro”. Santos pede calma e gesticula com as mãos, tenta desencorajar a ameaça. Purá faz o mesmo, em língua kanoê. O movimento da câmera vai deles até a maloca, e ali o *zoom* é ativado para revelar a

⁴² “Com o mesmo dispositivo com o qual filma aquele fazendeiro, Vincent filma Elenice, testemunha silenciada pelo medo da retaliação, o que certamente custaria sua vida, como bem explica o diretor na sua narração. O que há para ver naquelas imagens é que o dispositivo aponta para o lado errado. Em seu desejo de elucidação e identificação dos culpados pelo massacre e violências aos índios isolados na fazenda Modelo, Vincent enquadra Elenice com a mesma lente que enquadra os criminosos.” (ALVARENGA, 2017, p. 201)

ponta da flecha de taboca⁴³, apenas ela entre as palhas da casa. Marcelo e Alemão tentam se aproximar. Enfim, um plano em teleobjetiva nos revela a figura humana por uma fresta da maloca. O indígena olha na direção da câmera com a ponta da flecha bem próxima de seu rosto. Enquanto ele lentamente orienta-a na direção da lente, ouvimos alguém dizer “Olha, lá vem a ponta!”, seguido de outra voz que alerta: “Cuidado, Vincent!”. O sentido da flecha está praticamente alinhado com a câmera quando o gesto rápido de Carelli, desviando do curso dela, desfaz o quadro. O cerco continua. A imagem seguinte é finalmente um plano de detalhe do rosto do homem. A câmera é levada ao limite, tanto pela configuração da lente *zoom* quanto pela sensibilidade do sensor, a imagem granulada e pouco definida. O comentário em *over* conclui: “Ele só tentou me flechar por causa da câmera. O Alemão se expôs muito mais do que eu e ele não fez nada. Por ironia da história, é a câmera que fez ele existir perante a justiça”. De volta à conversa com Marcelo, ele comenta:

“Na hora em que eu consegui fazer a imagem dele (...) que eu podia pegar com a mão e começar a tirar as palhas da casa e deixar ele nu, ali na frente da gente, quando eu senti essa possibilidade (...) deu um incômodo profundo que eu comecei a me sentir mal: que filho de uma puta que a gente é!”

Santos completa: “...para obter a imagem”. A partir desse incômodo do realizador e da oposição entre a câmera e a flecha, Alvarenga vai pensar sobre os limites do gesto ativista, que se define pela obstinação de seu realizador em enquadrar, apreender - tornar visível - os fatos e sujeitos que estão no extracampo. Este se torna, nesse caso, um “lugar de resistência à visualidade que o filme (e as instituições) estabelece” (ALVARENGA, 2017, p. 203). Sua análise se dá num diálogo entre os campos do cinema e da antropologia, por meio dos quais ela entende a cena do contato como um momento de radical desestabilização do ato de captar imagens em sua dimensão invasora, predatória, colonial: “não se pode esquecer, ainda, que é justamente na cena originária do primeiro contato, usada sistematicamente para reiterar a superioridade da sociedade nacional frente às sociedades ameríndias, que as categorias mesmas de ‘homem branco’ e ‘índio’ se fundam” (2017, p. 34). O “índio do buraco” evita a câmera, atitude que sugere uma interpretação perspectivista de outra formulação de Comolli⁴⁴, a de que “fugir da

⁴³ A ponta é larga, comprida, chata e afiada, aparentando a forma de uma faca ou punhal.

⁴⁴ Em “Aqueles que filmamos: notas sobre a *mise-en-scène* documentária”, Comolli escreve sobre uma situação de “primeiro contato” de outra natureza: a do pintor Degas com uma câmera de cinema. Ao ver a câmera, Degas fugiu:

tomada é, antes de tudo, saber um pouco sobre ela” (COMOLLI, 2008, p. 53). Nesse (des)encontro entre ele e o realizador - ou ainda, entre ele e o próprio filme - é impossível ignorar a dimensão simbólica que se estabelece nessa oposição entre câmera e flecha. Para Clarisse, “se elas são armas, são armas que integram mundos diferentes e que operam de maneiras inteiramente distintas” (ALVARENGA, 2017, p. 204).

Para a autora, o contato opera um “equivoco”, no sentido da noção de “equivocação controlada” cunhada por Eduardo Viveiros de Castro (2004). Aqui, o “equivoco” não tem um sentido de “erro” ou “engano”, mas de “a condição de possibilidade da diferença”, a disponibilidade dos sujeitos em reconhecer “a diferença entre os mundos que estão em questão na situação do contato, o que não pode ser solucionado pela via de uma tradução assertiva” (ALVARENGA, 2017, p. 54). Para o contato, é preciso estar disponível à diferença do outro e, assim, construir uma relação possível a partir dela. Nesse sentido, podemos entender a recusa do “índio do buraco” em relação ao contato como, antes de tudo, uma indisponibilidade a essa diferença, ao “seu” Outro:

Justamente em função do equívoco que funda esta cena, acredito não ser possível uma tradução literal ou direta entre câmera e flecha, como em princípio possa se sugerir pela oposição posta em cena; ou talvez essa relação seja mais complexa do que se supõe. A câmera, no filme, busca atrair o sujeito a ser filmado para si, tateando a distância ideal para enquadrá-lo, com um objetivo claro de retratá-lo, de produzir dele uma imagem. A flecha faz um movimento distinto: ela demarca uma distância, assegura a possibilidade da não relação, do isolamento, permite resistir ao olhar do outro e instaura um espaço interno – resguardado pelo anteparo da palha –, que pode ser identificado com o espaço interior da maloca ao qual não se tem acesso enquanto ele lá está. (...) A câmera propõe o espaço externo onde será possível o encontro. A flecha permite ao índio não comparecer ao encontro, não ceder ao convite e permanecer no extracampo, escondido no espaço interno da moradia.

(ALVARENGA, 2017, p. 203-204)

Em termos do discurso, o resultado é o sentido paradoxal da imagem que esse contato de *Corumbiara* produz: justamente por ter sido documentado, colocado dentro desse campo da imagem contra a própria vontade, é que o “índio do buraco” terá alguma tranquilidade para manter-se fora dele. Em termos do processo, se por um lado chega-se ao limite do projeto de

“Fugir da tomada já é, antes de tudo, saber um pouco sobre ela. Degas sabe disso, o que é a imagem que ele recusa” (COMOLLI, 2008, p. 53).

visualidade, diante de um extracampo intransponível, por outro, lembro-me de uma expressão que Henri Gervaiseau uma vez usou para se referir ao trabalho de Vincent, a de um “pensamento paratático do audiovisual”⁴⁵, para colocar essa crise da visualidade, tão central à análise de Clarisse, em perspectiva. Seguindo uma proposição de Leandro Saraiva⁴⁶, que sugere um contraponto: em oposição ao binômio campo/extracampo, um outro: tática/estratégia. E a questão: como “enquadrar” esse “projeto de visualidade” em termos políticos e institucionais? Mais do que apenas usar a câmera como máquina de captura do visível, Carelli usa o aparato para produzir visualidades de maneira estratégica, instrumentaliza esse “valor de visualidade” que elas têm quando, por exemplo, envia as imagens dos isolados para a Rede Globo. Diante da impossibilidade de provar os crimes perante a justiça e colocar os criminosos na cadeia, o projeto de visualidade muda a sua tática, reimagina sua estratégia.

Ao mesmo tempo, se partimos do mesmo evento - o não contato com o “índio do buraco” - creio que a crise do filme se manifesta não apenas no problema da visualidade, mas também na impossibilidade mesma de uma relação possível entre a equipe e o indígena, no fato do ativismo - e junto com ele o filme - não atingir o seu objetivo de reestabelecer a história do “índio do buraco” e, em última instância, agir pela sua conciliação com a sociedade nacional. Aqui, é preciso lembrar que o trabalho de Carelli é baseado na possibilidade de construir alianças, de encontrar um terreno comum possível, um horizonte compartilhado entre ele e os sujeitos indígenas que ele grava. Em *Corumbiara*, essa possibilidade viabiliza relações que serão construídas entre ele, Marcelo, Alemão, os Kanoê e os Akuntsu. Nelas, a visualidade é um estágio inicial a ser superado pelo dispositivo, para que uma escuta possa de fato se estabelecer. Algo que podemos pensar como um “fim”⁴⁷ desse seu cinema. Assim como a impossibilidade de reparar os crimes e fazer justiça, a impossibilidade de uma aliança entre o realizador e o “índio do buraco” é também uma face dessa “história sem fim”.

⁴⁵ Por ocasião do meu exame de qualificação, em outubro de 2020. O comentário de Henri vai no sentido de caracterizar o imbricamento entre o fazer audiovisual e o ativismo indigenista

⁴⁶ Também

⁴⁷ No sentido de “propósito”, “finalidade”.

A condição de testemunha

Na conversa com Marcelo Santos, Carelli elabora o “contar” como uma “questão”. Em que sentido, o realizador toma essa questão para si? A sequência da recusa do “índio do buraco” e da crise do projeto do filme parecem encerrar um ciclo. À primeira vista, o “contar” parece se referir a tudo o que o espectador já viu desde o início da projeção. Vincent, porém, tem mais a nos contar: dois anos depois, o “índio do buraco” continua escondido na mata; o proprietário da fazenda agora parece disposto a colaborar com a FUNAI e respeitar o espaço dele. Da fazenda, vamos para a área delimitada pela FUNAI no Rio Omerê, onde atualmente os Kanoê e Akuntsu vivem. Vemos uma sequência de momentos que formam o retrato de uma vida pacífica junto ao posto. A narração nos atualiza: conta que, por desavenças antigas e não superadas, Umoró acabou morta pelos Akuntsu. Apesar disso, Purá ainda tenta se casar com a menina. A queda de uma árvore matou a irmã mais nova dela e deixou Konibu manco. Novas visitas de um intérprete Mequém trazem à tona mais relatos dos ataques sofridos no passado. Vincent, por sua vez, continua a perseguir a história, descobre que a empresa responsável por lotear a área já sabia da presença dos indígenas desde os anos 1970 e nada fez. Sem conseguir apontar culpados no que se revela uma extensa série histórica de crimes, o realizador finalmente suspende a investigação. Somente em 2006, quando é procurado por uma jornalista estrangeira para falar sobre o caso, ele enfim decide terminar o filme.

Nesses 10 minutos finais, fica claro que a motivação para retomar *Corumbiara* tem também uma dimensão autobiográfica. O “pacto autobiográfico” do filme - nos termos de Philippe Lejeune (2003), a coincidência entre autor, narrador e personagem - se dá na chave de Carelli enquanto o cinegrafista-testemunha, que tem momentos de sua vida entrelaçados com os acontecimentos da região, nos últimos 20 anos. Márcio Seligmann-Silva (2010), elabora sobre as duas dimensões da condição testemunhal de maneira que acredito ser pertinente para entendê-la no filme. A primeira delas é a de *testis*⁴⁸, da testemunha como o sujeito “que vê” o fato de forma direta, de maneira próxima “tanto dos paradigmas da historiografia como da cena do tribunal” (SELIGMANN-SILVA, 2010, p. 4). Não por coincidência é o tribunal, o destino inicial das imagens registradas por Vincent. A este sentido imediato, ele agrega o de *superstes*⁴⁹, o da

⁴⁸ Do latim, “aquele que assiste como terceiro”, de acordo com Émile Benveniste (1995, p. 278 apud SELIGMANN-SILVA, 2010, p.4)

⁴⁹ “Aquele que subsiste além de”, também de acordo com o texto de Benveniste citado por Seligmann-Silva.

testemunha enquanto aquele que sobrevive ao fato vivido, à experiência limite que o aproxima da morte. De modo complementar e ao mesmo tempo conflituoso, o conceito do autor elabora essa condição complexa do testemunho tanto como um discurso de contiguidade entre o tempo do fato vivido e o tempo do relato, quanto como lugar de “uma *incomensurabilidade* entre as palavras e esta experiência da morte” (2010, p.5). O lugar do testemunho, ao mesmo tempo privilegiado e limitado pela sua própria perspectiva.

Esta “tensão interna” da condição testemunhal, por sua vez, pode ser aproximada da noção de “*embodied knowledge*” de Bill Nichols (1994). Para o autor, há uma mudança de proporções epistemológicas do documentário enquanto gênero, nos últimos anos: antes lugar da objetividade e do fato, hoje ele é lugar de dúvida, subjetividade, incompletude e incerteza. Nesse cenário, o ato de representar (o outro) não é mais percebido como isento, como antes. Nesse sentido, uma “política do lugar”⁵⁰ aponta para a importância do corpo que testemunha, que vive os fatos, e por consequência para os filmes em primeira pessoa:

Testemunhos são mais orais que literários, mais pessoais que teóricos. Tais trabalhos exploram o pessoal enquanto político no nível da auto-representação textual assim como no nível da experiência vivida. Isso contrasta com o texto tradicional no qual o “eu” autoritário fala para e em nome de uma coletividade presumida. O “eu” dos testemunhos incorpora afinidades sociais mas também é agudamente consciente das diferenças sociais, marginalidade, e de seu próprio lugar entre os assim chamados “Outros” do discurso hegemônico. (NICHOLS, 1994, p.8)⁵¹

O autor se refere, em sua análise, sobretudo a filmes marcados por questões identitárias e/ou realizados por sujeitos que enfrentam uma condição periférica - negros, gays, mulheres e outras minorias - mas é possível encontrar pontos de contato entre essa formulação e o “cinema que se relaciona e se mistura com a experiência vivida” de Cláudia Mesquita. Nichols fala sobre uma vivência do corpo (do cineasta) enquanto “forma de saber”⁵². Esse *embodied knowledge* é bem evidente nos registros impregnados pela tensão do corpo de Carelli que, ofegante, apreensivo, visivelmente emocionado, treme e hesita em apontar diretamente a câmera para os

⁵⁰ No original: “politics of location”.

⁵¹ A tradução é minha.

⁵² No original: “a form of knowing”.

Kanoê, ou quando então se posiciona com cautela para não ser atingido pela flecha do “índio do buraco”.

Patricia Aufderheide fala num gênero cada vez mais numeroso de documentários em primeira pessoa a “levar o espectador para o mundo da experiência do narrador” (AUFDERHEIDE, 1997). Nestes filmes - ela cita obras de realizadores como Ross McElwee e Alan Berliner - a câmera seria mais do que uma ferramenta de gravação, ela é uma assistente na construção da realidade. É a partir do ato de produzir imagens, que impulsiona a fatura de *Corumbiara*, que o realizador se constrói enquanto personagem no mundo e traça a sua relação com os outros sujeitos do filme. Seu papel como cinegrafista provoca fugas, recusas, retaliações, reconhecimento, ajuda a forjar alianças, pauta suas interações sociais e, pelo menos uma vez, coloca sua vida diretamente em risco. Me parece ser esse “mundo do narrador” enquanto “experiência”, o que chama a atenção de Leandro Saraiva, num texto crítico escrito no calor da hora, por ocasião do lançamento do filme, em 2009:

“A voz *over* de Carelli, sóbria, narrando um rosário de horrores sem empostar quaisquer dramatizações (como quem diz “assim são as coisas”), costurando a passagem de décadas de sua vida, emociona não pelo lirismo, ou pela nostalgia do tempo que se perde, da esposa, que se vai, mas pela firmeza persistente, realista e desassombrada, de quem mantém a militância.” (SARAIVA, 2009, p. 41)

Até agora, ao pensar no percurso do filme a partir dessa condição de testemunha que o realizador tem face aos acontecimentos que viveu, me parece que uma resposta possível para a “questão” de contar a história é o senso de obrigação que essa condição testemunhal provoca: é preciso contar a história, é preciso passá-la adiante, é preciso dar-lhe um “fim” não no sentido de “término”, mas sim de “propósito”, de “finalidade”. Nesse sentido, quando Alvarenga e Bernard Belisário dizem que o Carelli de *Corumbiara* “deixa a função de investigador, de pesquisador, para se tornar narrador” (ALVARENGA e BELISÁRIO, 2015, p. 74), penso que ele o faz conservando consigo esse senso de propósito, de finalidade. Narrar, contar a história, fazer o filme é uma forma de atualizar a “função de militância” que ele busca para as imagens que faz.

Ligar o cinema a uma outra coisa

O ano de 2006 é o da viagem que encerra o percurso de *Corumbiara* no tempo. A paisagem da região, já intensamente desfigurada pela exploração agrária, agora é tomada também pela soja. Enquanto o plano, de dentro da caminhonete, mostra a estrada cercada pela lavoura, o *over* informa que “os negócios do doutor Flausino vão muito bem. Ele se especializou em direito ambiental, exatamente para derrubar multas do IBAMA”. Marcelo assumiu a coordenação dos isolados em Brasília e deixou Alemão em seu antigo posto. O “índio do buraco” continua recusando o contato na fazenda. No Omerê, o trabalho de recolher os depoimentos dos Akuntsu continua. Carelli diz que eles sempre ficam felizes quando a equipe leva os Mequém para conversar com eles. Vemos eles alegres nas imagens. Konibu sopra as mãos de Vincent. Purá ainda tenta se casar com a menina e Tiramantu agora se dedica ao filho que teve com o líder Akuntsu.

A passagem do tempo é nítida nos corpos dos indígenas e do realizador. O carinho deles por Carelli e Alemão, também. O cineasta tem acesso à intimidade do cotidiano deles, está a gravar dentro da casa de Konibu quando ele começa a tocar flauta. Talvez, alguns espectadores se lembrem imediatamente da imagem de Alemão encontrando o pacote de flautas na maloca abandonada, em 1995. Outros, remeterão à cena e aos enquadramentos de alguns dos planos de *A festa da moça*, do começo do filme, pelo modo como Vincent decupa os gestos de Konibu com a flauta, faz primeiros planos do rosto e das mãos. O som da melodia soa por algum tempo, até entrar o comentário em *over*: “Ao ouvir a flauta do Konibu, eu fico imaginando uma aldeia com vinte, trinta flautistas. Tenho saudade do que não será mais”. Sobre a imagem de Tiramantu, rindo com o filho nos braços, ambos iluminados pelo sol, ouvimos um canto que surge em *fade in* e se mantém na banda sonora. O filho a abraça, de costas para a câmera. O plano se mantém até ele se virar, revelando o próprio rosto. Então uma fusão sobrepõe o rosto de Tiramantu ao de Purá que canta deitado na rede. O plano, primeiro fechado, se mantém por tempo considerável até o início dos créditos. Então, o corte para o plano aberto nos revela Virgínia, sentada com ele na rede, segurando o microfone. Ele termina de cantar e sopra o microfone, como se tirasse dali o que pudesse lhes fazer mal.

Vinte anos depois, o fim do filme é quase como uma espécie de volta ao começo. As imagens de Konibu com a flauta e de Purá cantando com Virgínia remetem àquelas de *A festa da*

moça, mas podem também ser as imagens de um futuro possível, ainda que este não seja aquele que gera a saudade em Carelli, aquele que “não será mais”. Essas imagens conferem ao filho de Tiramantu - e às outras crianças que ainda estão por vir - a possibilidade concreta de preservar, de aprender a música de seu pai e de seu tio. Elas talvez sejam as primeiras imagens feitas “para ele” num filme quase todo voltado “para nós”: a justiça, a TV, a sala de cinema. Leandro Saraiva dirá que este é “um cinema feito de compromissos radicais”⁵³ (SARAIVA, 2009, p. 41), mas é bom frisar que esses “compromissos radicais” não são necessariamente os do cinema, correspondendo também a “outras funções sociais da imagem” (SARAIVA, 2009, p. 43). Ao mesmo tempo, *Corumbiara* representa um salto de tela para a obra de Carelli, do vídeo para o cinema, linguagem que ele não hesita em reconhecer como “ferramenta poderosa”⁵⁴ para o seu trabalho.

⁵³ “Como uma flechada, *Corumbiara* nos impacta violentamente, como espectadores desacostumados com um cinema feito de compromissos radicais. As discussões sobre o estatuto das imagens documentais, a natureza do caráter ético e/ou político das relações estabelecidas entre quem filma e quem é filmado, ou mesmo a ética (sempre “a ética”, entendida como compromisso individual entre “autor” e “documentado”) da produção audiovisual com relação aos abundantes desvalidos retratados – todas essas questões debatidas nos últimos anos, de especial crescimento do documentário no País, amargam na nossa boca, tomando um gosto meio pueril defrontadas com a clareza e firmeza desassombrada dos posicionamentos que movem o filme de Vincent Carelli”.

⁵⁴ CARELLI, Vincent. *Martírio: um filme que o Brasil precisa ver*. Entrevista para o blog de Felipe Milanez. 20/11/2013. Disponível em: <http://www.cartacapital.com.br/blogs/blog-do-milanez/martirio-um-filme-que-o-brasil-precisa-ver-7549.html>

Capítulo 2: *Martírio*

Martírio, de Corumbiara a...

Foi um ano depois do lançamento de *Corumbiara* que eu cheguei ao VNA. Em 2010, vivíamos um período intenso de atividades de formação em comunidades indígenas em todo o país com o apoio de políticas públicas como o extinto Cultura Viva⁵⁵ e de outras instituições nacionais de fomento públicas e privadas. Além disso, começávamos a distribuir, com o apoio da Petrobrás, a coleção de filmes *Cineastas Indígenas* para escolas de ensino médio. Era o ápice de um novo momento, iniciado alguns anos antes. Até o início dos anos 2000, a instituição estava acostumada a operar poucos projetos por vez, mais pontuais e localizados, em parceria com fundações estrangeiras. Projetos que muitas vezes chegavam a contrariar interesses do próprio Estado brasileiro e que dificilmente seriam financiados internamente, pelos meios acessíveis⁵⁶ na época. Tudo começou a mudar a partir da mudança no rumo das políticas públicas proporcionada pelos governos Lula⁵⁷, que passaram a melhor contemplar, por um lado, tanto as demandas dos povos indígenas como, por outro, de diversos setores da classe artística brasileira, do audiovisual, da cultura popular, da produção à preservação do patrimônio. Ainda que este mesmo governo fosse também marcado pelo desenvolvimento predatório que seguia a colocar em cheque⁵⁸ as condições de existência desses povos - sobretudo os que ocupavam terras não demarcadas - como um todo, havia no horizonte uma guinada no sentido de incluir, de forma inédita, os indígenas brasileiros no escopo da formulação e execução dessas políticas. Três anos mais tarde, em 2013, junto com um grande grupo de realizadores indígenas e outras instituições, assinamos a “Carta de Diamantina dos Coletivos de Audiovisual Indígenas no Brasil”⁵⁹, que reivindicava a efetivação desse processo: “a promoção de políticas específicas na área do

⁵⁵ O Programa *Cultura Viva* foi criado pelo governo federal em 2004. Seu objetivo era mapear, reconhecer e simplificar o repasse de recursos para as organizações culturais da sociedade civil, tendo como carro chefe a figura dos "Pontos de Cultura".

⁵⁶ Além do acesso a fundos estatais, o VNA tinha aportes da Embaixada da Noruega e outros, mais pontuais, de fundações internacionais.

⁵⁷ Além de ser um "Ponto de Cultura" (que ajudava a gerir vários "pontinhos" em aldeias no Brasil), o VNA contou com financiamentos de editais da Petrobrás e do BRDE, entre outros, durante os governos de Lula e Dilma..

⁵⁸ A questão indígena nos governos Lula, uma epígrafe: a falta de demarcações, o processo de Belo Monte.

⁵⁹ Disponível em:

<http://antigo.museudoindio.gov.br/divulgacao/noticias/2-sem-categoria/229-carta-de-diamantina-dos-coletivos-de-audiovisual-indigenas-no-brasil>. Acessada em 01/11/2022

audiovisual para as populações indígenas” de modo a atravessar e integrar as diversas esferas do poder público⁶⁰.

Todas essas ações devem conduzir à conquista de um espaço mais amplo de visibilidade e à abertura de uma janela para o rico universo da produção audiovisual indígena no Brasil hoje. Por fim, é imprescindível que tais esforços sejam conduzidos com a participação efetiva de cineastas indígenas, dos seus coletivos, das suas associações, e de organizações de apoio à causa indígena. (“Carta de Diamantina dos Coletivos de Audiovisual Indígenas no Brasil”, 25/07/2013).

Na menção à “conquista de um espaço mais amplo de visibilidade” ecoa uma questão central aos povos indígenas nos dias atuais. A demanda por oficinas de audiovisual e outras ações de formação de comunicadores indígenas⁶¹ vem respondendo a esse desejo por visibilidade numa sociedade que, apesar de alguns avanços nos anos recentes, ainda perpetua a invisibilidade e cristaliza uma imagem vaga, achatada, folclórica e preconceituosa da condição e dos povos indígenas no território brasileiro; sociedade essa que, em última análise, ainda trabalha para a sua assimilação, aniquilando as condições de manutenção dos modos de vida, da organização social, das formas de viver na terra. Ser, estar visível, pautar a própria imagem e emitir o próprio discurso⁶² são táticas vitais para resistir, superar a cristalização e revelar esses sujeitos e comunidades *no presente*: em sua complexidade, diversidade e contradições. Sobretudo, como protagonistas de seu próprio destino. Hoje, diante dos retrocessos do pós-golpe de 2016 e das constantes ofensivas sofridas ao longo dos últimos anos, os cineastas e comunicadores indígenas têm sido fundamentais para novas estratégias de resistência.

Por um lado, se a recente produção audiovisual indígena ia avançando na conquista de espaços de visibilidade, inclusive os institucionais, por outro, o imediato acesso aos meios de registro e difusão de imagens podia representar a diferença entre a vida e a morte, principalmente

⁶⁰ Escrevem os autores: “Nossa expectativa é que a Secretaria do Audiovisual coordene ações transversais referentes a essas políticas para o audiovisual indígena entre diversas esferas do governo, tais como as Secretarias e Institutos do Ministério da Cultura (dentre eles, o IPHAN), o MEC, o Ministério do Meio Ambiente, a Secretaria de Direitos Humanos da Presidência da República, o Ministério da Justiça, a FUNAI e o Museu do Índio”.

⁶¹ A figura do comunicador indígena tem ganhado destaque nos últimos anos, com o uso das redes sociais. Em sua maioria jovens, instrumentalizam o celular e as redes para cobrir eventos e acontecimentos importantes, fazer denúncias e circular informações entre uma população indígena cada vez mais conectada, nos dias atuais..

⁶² No artigo “Cinema indígena: de objeto a sujeito da produção cinematográfica no Brasil”, os autores fazem uma útil discussão sobre o tema: “Por essa via, pensamos que o Cinema Indígena vem configurando uma chance de os povos nativos reconstruírem suas imagens tanto em relação à sua própria história passada em termos de memórias orais e mitos, assim como a possibilidades de projetarem imagens futuras acerca do que deverá ou será o índio como contraponto da hipótese de sua extinção ou a imagem de sua ausência demográfica ou desaparecimento por processos de extermínio, genocídio ou miscigenação” (Nunes, da Silva e Santos Silva, 2014, p.21).

em áreas marcadas pela hostilidade e violência contra as comunidades, como é o caso do Mato Grosso do Sul. Naquele mesmo início dos 2010, explodiam casos de violência contra inúmeras comunidades Guarani e Kaiowá, especialmente nos acampamentos de retomada e à beira das rodovias. Explodiam, também, os conflitos internos e casos de suicídio nas reservas. Essas poucas e diminutas áreas, hoje superpopulosas e com infraestrutura precária, vivem um quadro de crise humanitária. Elas são toda a terra que restou aos indígenas, que até meados do Século XIX, ocupavam⁶³ livremente boa parte da região. Relatórios e artigos recentes⁶⁴ indicavam que esse quadro vinha se agravando nos últimos anos, sobretudo devido à intensificação das ações de retomada. Com o impasse da crise nessas reservas, muitos grupos passaram a ver a volta aos antigos territórios, hoje tomados pelo agronegócio, como última saída possível, ainda que essas ocupações muitas vezes terminassem em expulsões violentas e, não raro, morte. Essas ações de retomada, que começaram ainda nos anos 1970⁶⁵, vinham se intensificando na medida em que a região ia sendo tomada pelo agronegócio, mas aconteciam sob uma cortina de invisibilidade, fora do alcance do jornalismo local, e de outros meios de comunicação e do resto da sociedade. Quando muito, em matérias breves aqui e ali, eles eram tratados sempre pelo estigma do “índio invasor”. No entanto, casos como o do assassinato do líder Kaiowá Nísio Gomes⁶⁶, durante uma tentativa de retomada no fim de 2011, e o da carta pública da comunidade de Pyelito Kue⁶⁷, no ano seguinte - pedindo às autoridades que, literalmente, decretassem “a nossa morte coletiva” e que enviassem “vários tratores para cavar um grande buraco para jogar e enterrar os nossos corpos” - eventualmente furaram essa cortina. A visibilidade desses e de outros episódios, ampliada pelas redes sociais, comoveu parte da sociedade nas cidades, gerou uma onda de apoio, solidariedade e vigilância. Nesse contexto é que começa a feitura de *Martírio* (Vincent Carelli, em co-direção com Ernesto de Carvalho e Tita, 2016, 162 min.), num “surto de revolta”, como Vincent diz numa entrevista:

⁶³ Além de estar no filme, podemos encontrar suporte para essa afirmação na tese de doutorado de Spensy Pimentel, *Elementos para uma teoria política kaiowá e guarani* (2012, 364p.), referenciada na bibliografia.

⁶⁴ Como o “Violência contra os povos indígenas no Brasil”, publicação anual do Conselho Indigenista Missionário (CIMI) ou de artigos como “Os números dos assassinatos indígenas Guarani-Kaiowá em Mato Grosso Do Sul”, devidamente referenciados na bibliografia.

⁶⁵ Buscioli, 2018, p.121.

⁶⁶ Assassinado em novembro de 2011, num acampamento de retomada perto de Amambai - MS. O corpo, levado pelos pistoleiros, nunca foi encontrado.

⁶⁷ Diante da ameaça da reintegração de posse, a comunidade escreve uma carta ao governo brasileiro. Disseminada na imprensa, na época, foi interpretada como o anúncio de um suicídio coletivo.

Então, 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... (Cesar et al, 2016, p. 236-237.)

“O que posso fazer?” é o questionamento de agora, depois de passar pela experiência de lançamento do filme anterior, com todo o espaço e reconhecimento que este obteve. Isso porque, em *Corumbiara*, a pergunta soava mais como "O que me resta fazer?", tendo a feitura do filme como resposta última. O que fazer diante do massacre dos isolados, da cadeia de omissões e de violência que leva a novos massacres, como o do povo do “índio do buraco”? Uma violência que a própria presença da equipe ajudava a perpetuar, mesmo que à revelia. Para essas questões, depois das inúmeras tentativas de apontar e punir os culpados, a resposta passou a ser “contar a história”. E *Martírio* parece partir justo daí: “contar a história” ou “jogar luz sobre essa história que era tratada de uma maneira tão rasa”, como ele diz, é o ponto de partida da ação ativista. Intervir no debate público, articular um discurso que se contraponha ao discurso dominante e à invisibilidade. Também no ponto de partida ainda estão a sua vivência de Carelli e o seu próprio arquivo, mas agora ele articula essas imagens com outros arquivos históricos, de fontes diversas, elaborando não só um ponto de vista testemunhal, mas também um ensaio de reinterpretação da história oficial do Estado brasileiro. Para isso, ele se coloca em manifesta aliança com os sujeitos que ele filma, não apenas pela abertura e adesão do filme ao seu ponto de vista, mas também por colocar a equipe na condição de corpo aliado que percorre as retomadas, devolve as imagens do passado e deixa câmeras e formação para que eles registrem os constantes ataques. Parece haver, aqui, uma espécie de ganho de crença em relação às imagens e ao cinema como ferramenta para esse trabalho. Na mesma entrevista citada acima, essa virada ecoa de maneira inusitada na pergunta de um dos entrevistadores, Amaranta César. Ela recupera o texto autobiográfico escrito por Vincent em 2004⁶⁸, no qual ele dizia que “arte e militância dificilmente andam juntas”, referindo-se à dificuldade de conciliar a fotografia às demandas imediatas do trabalho junto aos Krahô. O realizador então se explica:

⁶⁸ *Moi, un indien*, já trazido na introdução deste trabalho.

Eu acho que eu me expressei mal. Como eu tinha responsabilidades com a saúde, o relacionamento com o Estado, com a FUNAI etc., tinha muito pouco tempo para pegar uma máquina e fotografar. (...) Acho que a militância é muito mais eficaz por meio da arte. Mais ainda do que ficar no confronto político, ideológico. Há um potencial de sedução da população brasileira que, em tese, tem, no seu mito de origem, simpatia pelos índios. Desde que se consiga romper o isolamento e o desconhecimento. No confronto, na disputa por espaços e recursos, acaba vingando, não é? (Cesar et al, 2016, p. 239.)

Esse “potencial de sedução” ao qual se refere Vincent remete, por exemplo, ao retorno que recebíamos dos filmes indígenas que circulavam, de maneira inédita, em mostras e festivais de cinema. Dos 2000 aos 2010, eles iam deixando de estar restritos aos círculos mais usuais do filme etnográfico - os festivais especializados, as instituições de pesquisa - para figurar em eventos importantes do cinema brasileiro⁶⁹ e alcançar um espectro mais amplo de espectadores. Por serem elaborados em oficinas de formação, de maneira processual, eles acabam sendo também produto de um diálogo entre os cineastas indígenas e a equipe do Vídeo nas Aldeias. Há, neste diálogo, sempre uma dimensão pensada para os de fora, para o exterior, que está sobre a mesa desde o princípio do trabalho: "Como me mostro para o Outro?" Essa, que já era uma questão desde os primeiros vídeos de Carelli, se exacerba e se multiplica com os filmes dos cineastas indígenas. E esse reconhecimento por parte do "Outro" vai, por sua vez, influenciar na feitura dos filmes, que ficam mais e mais conscientes desses novos espaços privilegiados de visibilidade. Aqui, mais uma vez, podemos falar em um "ganho de crença" no fazer cinema, este talvez ainda mais amplo que o proporcionado por *Corumbiara*, por envolver também os sujeitos indígenas e a equipe do VNA em inúmeros projetos que buscam "romper o isolamento e o desconhecimento", como ele formula.

É preciso ter em mente a importância dessa equipe para a feitura de *Martírio*. O trabalho de Carelli sempre se deu em parcerias e colaborações, tanto com os indígenas quanto com a equipe de não-indígenas que o acompanhou ao longo dos anos. Mari Corrêa, que foi montadora de *Corumbiara* e sua principal interlocutora no processo de feitura daquele filme, foi também quem desenhou, junto a Vincent, o programa de formação de cineastas indígenas, no fim dos

⁶⁹ Sem elaborar qualquer lista extensiva, penso em *As Hipermulheres* (Takumã Kuikuro, Carlos Fausto e Leonardo Sette, 2011, 80 min.), premiado em Gramado, e *Bicicletas de Nhanduru* (Coletivo Mbyá Guarani de Cinema, 2011, 45 min.), vencedor do FICA no mesmo ano, entre outros que tiveram circulação e reconhecimento em outros festivais e mostras da época.

anos 1990. Tatiana Almeida - que assina como *Tita* - e Ernesto de Carvalho, co-diretores de *Martírio*, são parceiros mais recentes que chegaram ao VNA num momento em que esse programa de formação já estava consolidado. Em muito, chegaram pelo desejo de participar desse processo. Ernesto, em especial, sempre me contava o quanto tinha sido tocado por *Marangmotxingmo Mirang - Das Crianças Ikpeng para o Mundo* (Karané, Kumaré e Natuyu Ikpeng, 2001, 32 min.), ainda adolescente. É seguro dizer que essas parcerias⁷⁰ vieram, de certa forma, como consequência dessa trajetória e desse ganho de crença no cinema, acumulados naqueles dez anos. Me parece pertinente, portanto, entender *Martírio* nessa confluência de processos e fatores que extrapolam tanto a trajetória pessoal de Carelli quanto qualquer reflexão estanque em torno de sua condição como autor. Acredito, sim, que há essa dimensão autoral e que ela é determinante para o filme, mas também acredito que há outras dimensões às quais ele responde, como a urgência do ativismo e o *estar com*, o fazer junto - inclusive a direção - que une e articula a sua voz a outras vozes.

E, dito isso, uma ressalva: embora eu já fosse parte da equipe do Vídeo nas Aldeias, a feitura de *Martírio* coincidiu com a minha mudança para São Paulo em 2013 e o meu consequente afastamento do dia a dia das atividades na sede do projeto em Olinda. Acompanhei de longe e muito vagamente essas etapas da produção, pouco ou nada tive de contato com o processo de montagem do filme. Quando enfim ingressei na equipe, como finalizador, o corte já estava terminado. Era 2016 e eu tentava pela primeira vez ingressar no programa de pós-graduação da ECA - USP. A tentativa foi frustrada justamente pelo trabalho urgente a ser feito para o filme, que já tinha data de estréia no Festival de Brasília⁷¹ daquele ano.

Retorno aos Guarani e Kaiowá...

Antes da imagem, nos chega o som: o *fade in* nos traz primeiro o canto, entoado num coro de homens e mulheres, para depois trazer o maracá sendo agitado em primeiro plano. Ao fundo, os primeiros tons do amanhecer clareiam o céu. Os planos seguintes descrevem o acontecimento de maneira mais ampla: no primeiro, em perspectiva, está a primeira fileira de

⁷⁰ Aqui, também me incluo.

⁷¹ Contextualizar.

homens a entoar a base do canto, agitando os maracás em sincronia. No plano seguinte, vemos a fileira de mulheres atrás deles acompanhando a toada, respondendo à melodia, adicionando uma segunda camada a ela. Gravadas de costas, as duas fileiras estão orientadas para a aurora no horizonte. A câmera, também. Não é possível ver pelas imagens, mas pelo som é possível discernir a batida abafada dos *taqua'í*, os instrumentos de taquara que as mulheres batem no chão, acompanhando o ritmo dos maracás dos homens. Até aqui, a canção se desenrola contínua na banda sonora. Apenas no corte seguinte, quando entra o primeiro plano do rosto de um dos cantores, a descontinuidade do som sugere uma elipse. A canção já é outra e ele a canta de olhos fechados. Sobre a imagem, a narração de Vincent nos conta:

"Fui levado ao Mato Grosso do Sul em abril de 1988 para filmar um *jerokyguassu*: as grandes rezas que reuniam os índios Guarani e Kaiowá de diferentes aldeias da região. Consultados os espíritos durante a noite, os rezadores davam os rumos das discussões políticas do dia seguinte."

A narração assim "chama" as imagens do que parece ser essa reunião das tais "discussões políticas do dia seguinte". Nelas, falam as lideranças, não há legendas mas aqui e ali é possível discernir palavras como "deputado", "senador", "capitalismo", "la plata" (o dinheiro) e "país". A falta de tradução, como nas primeiras conversas com os isolados de *Corumbiara*, é intencional. Um pouco mais adiante na cena, saberemos que Vincent filmou tudo aquilo "às surdas", sem conhecer o idioma, "embora eu soubesse que se tratava da retomada de suas terras (...) O fervor religioso indicava que algo importante estava acontecendo ali". Mais uma vez, se trata do retorno de Carelli a um contexto no qual ele atuou no passado, dessa vez para "entender as dimensões desse movimento". Das imagens da reunião, gravadas pelo realizador no fim dos 1980, já saltamos para a estrada que eventualmente nos levará a Apycaí, o acampamento de Damiana, nas filmagens de 2013. O filme vai articular esses dois tempos de presença dele lá: o do material gravado entre 1988 e 1996 e o dessas viagens de retorno para a realização do filme, entre 2013 e 2014. Dos barracos de Apycaí, na beira da estrada, outro salto do corte nos leva diretamente para dentro do campo de soja. De cima da colheitadeira, vemos as lâminas triturando as plantas secas ao som da sucessão de inúmeras matérias de jornal a mencionar "índios invasores". Enquanto o plano esse plano da colheitadeira dura, elas vão se acumulando na banda sonora, encavalando-se, ganhando tensão num coro disforme que desemboca no enérgico discurso de Kátia Abreu no

senado: "Nós só queremos perguntar aos brasileiros (...) quando os homens e as mulheres do campo terão paz para trabalhar? (...) Não queremos subir no pódio pelo PIB, não queremos medalhas pelo PIB, nós só queremos paz!" O discurso é interrompido abruptamente, ao fim da palavra "paz", como se respondesse à fala com o título do filme sobre o preto. Um uso dialético da montagem, interpelando ou contrapondo os discursos, que André Brasil chama de "pedagogia do corte":

À cínica retórica ruralista, *Martírio* responde com um corte, digamos, godardiano: sem mais, a cartela com o título do filme vem interromper o discurso, como a interpelá-lo. (...) A elipse que o corte abriga dá o tom da pedagogia do filme: quando o direito à propriedade se impõe ao direito à vida, a paz de uns estará inelutavelmente ligada ao martírio de outros. Ou, na conhecida fórmula benjaminiana, não há imagem do progresso que não seja, ao mesmo tempo, imagem da barbárie. (Brasil, 2016, p. 146-147)

A menção a Godard e o próprio termo "pedagogia do corte", fazem-me lembrar (mais uma vez) do texto de Daney sobre a "pedagogia godardiana"⁷², no qual ele escreve que o realizador francês, em sua fase pós-1968 no grupo Dziga Vertov, buscava "ligar o cinema a uma outra coisa"⁷³. No caso, para Daney, essa outra coisa é a sala de aula, que afasta o cinema do "obscurantismo" (a cinefilia ou o espetáculo) para aproximá-lo de "um real a ser transformado, bem entendido". Aqui, a pedagogia de *Martírio*, anunciada já na sequência inicial. A oposição entre esses dois discursos (ou lugares, ou mundos), ao longo de todo o filme, estará em função de uma busca por "bem entender" o real pelo ponto de vista dessas comunidades oprimidas, aliar-se com elas numa rede apoio para defender a sua existência e garantir os seus direitos diante das ameaças do agronegócio, aqui representado aqui pelo discurso de Kátia Abreu⁷⁴. Os ruralistas que pautam o governo na política de terras do país, aparelham o estado, trabalham contra as demandas indígenas, financiam o seu extermínio. O filme se faz no intento de intervir nesse cenário, nesse "real a ser transformado".

⁷² "O terrorizado, Pedagogia godardiana", devidamente referenciado na bibliografia.

⁷³ "...é preciso aprender a sair da sala de cinema (da cinefilia, do obscurantismo) ou ao menos ligá-la a alguma outra coisa. E para aprender, é preciso ir à escola. (...) A escola torna-se, logo, o bom local, aquele que afasta do cinema e que aproxima do "real" (um real a ser transformado, bem-entendido). É deste local que nos vieram os filmes do Grupo Dziga Vertov (e já *A Chinesa*). Em *Tout va bien*, *Numéro Deux* e *Ici et ailleurs*, é o apartamento familiar que substituiu a sala de aula (e a televisão que tomou o lugar do cinema), mas o essencial permanece: pessoas que fazem suas lições." (Daney, 1976.)

⁷⁴ ...e mais tarde no filme pelos demais parlamentares da bancada do Agro, ao longo do primeiro governo de Dilma Rousseff. Seria preciso explicar o que é "Bancada do Agro"?

Assim como em *Corumbiara*, o realizador e sua equipe estarão *in loco*, nas áreas das comunidades e em seus arredores. Travam essas alianças, devolvem as imagens do passado, ouvem os sujeitos, reúnem histórias de vida atravessadas por incontáveis traumas. Percorrem os seus espaços. Ao levar para a comunidade do Jaguapiré as gravações que fizera nos anos 1980 e 90, junto com o acervo de antigas matérias de TV, o Carelli busca ativar a memória dos primeiros despejos. Ernesto e ele encontram um "sem fim de violências sofridas, numa cronologia borrada pelo tempo", como comenta. A plateia vê as imagens, reencontra os parentes finados: "Achei que nunca mais ia ouvir a voz do meu irmão", diz uma das presentes. Os realizadores, por sua vez, reencontram Celso Aoki e Myriam Medina⁷⁵, antigos companheiros de trabalho de Vincent. Eles, por sua vez, reencontram velhos conhecidos amigos da aldeia, entre eles Emília Romero e José Benites. Vincent vai entrevistar a mulher e se dá conta de que já a havia conhecido antes, quando esteve ali pela primeira vez. Como escreve Brasil: "Reencontrar pessoas e imagens, reencontrar pessoas nas imagens, fazer as pessoas reencontrarem imagens da própria história: esse parece ser o procedimento do filme, sua tessitura mesma" (Brasil, 2018, p.148).

As imagens desses reencontros do presente, realizadas por Ernesto de Carvalho, também "encontram" as do arquivo de Carelli, gravado quase 20 anos antes. Os depoimentos de Emília e do marido narram as inúmeras expulsões e a mudança compulsória para a reserva de Sassoró. Emília conta que seu avô já dizia que "Os fazendeiros vão tentar tirar o Jaguapiré de vocês, pra ficar pra eles". Lembrando, completa: "E ele estava certo mesmo". No material de 1994, ela está lá apontando para Myriam o local onde o avô está enterrado. Diante da câmera, operada por Carelli, ela diz que conhece tudo ali, que seus parentes estão todos sepultados ali, que prefere se enforcar antes de deixar a terra: "Não aceito outro lugar para morrer". Era 1994 e os indígenas haviam conseguido retomar parte da terra. A montagem e o comentário de Vincent fazem um recorrido por esse tortuoso processo de retomada da aldeia desde os anos 1980. Diante desses relatos, o *over* vocaliza a necessidade de um mergulho ainda mais fundo no passado: "Mas em que circunstâncias as terras Guarani foram tituladas para terceiros?" A partir daí, *Martírio* passa a se dar numa articulação entre essas duas dimensões do encontro: a do *estar com* - presente nas retomadas, na escuta dos personagens e no suporte da luta - e o corpo a corpo com o extenso arquivo histórico.

⁷⁵ Os dois coordenavam, na época, uma ação de roças comunitárias dentro do "Projeto Kaiowá-Nhandeva", criado pelo antropólogo Rubem Thomaz de Almeida.

O *tekoha* contra o capital

Sobre as imagens antigas dos barcos no rio, em preto e branco, entra a cartela: "índole benigna e costumes pacíficos". A narração diz: "Depois do traumático confronto com Jesuítas e bandeirantes, os Kaiowá se refugiaram nas matas da região⁷⁶ no Séc. XVIII e lá permaneceram praticamente isolados por cem anos". Chama-lhe a atenção o modo como os indígenas eram tratados nos relatos dos viajantes da época, que adentravam aquelas áreas de "muita mataria", requerendo as terras para o Império⁷⁷. Esses relatos enfatizam "o espírito pacífico e colaborativo desses índios", um povo de "tendências bem pronunciadas para a civilização". No mapa, os pontinhos vermelhos representam as comunidades espalhadas pelo território. Eles eram mais de 40.000, estima-se. O corte então nos leva para dentro do carro com Tônico Benites⁷⁸, antropólogo e figura de liderança do Jaguapiré. Ele vai conversar com um grupo de mulheres levando antigas matérias de jornal, de despejos sofridos pela comunidade nos anos 1980. Nos comentários delas, misturam-se os relatos de sucessivos despejos violentos e de novas tentativas de retomada. No material de arquivo, uma liderança diz para a câmera da emissora: "Nós perdemos todo o mato que a gente tinha, nesses três anos em que a gente foi expulso daqui". Nas imagens, o grupo aparece mobilizado diante da câmera de TV, com as armas em punho, prontos para se defender. No contracampo, a fila de soldados da polícia militar. Entre os resistentes, está Emília Romero. E nós iremos encontrá-la também no material gravado por Vincent em 1994. A passagem dos arquivos para o depoimento, no presente, nos dá a dimensão cronológica da luta e da resistência de Emília. Nas imagens dos anos noventa, ela aponta para os cemitérios dos avós: "eu conheço todos esses lugares, Myriam". Diz que prefere morrer a sair do Jaguapiré. A caminhada pelos limites da cerca é escoltada por um guarda. As retomadas e despejos se sucediam até a chegada de uma ordem judicial que garantiu, ainda que temporariamente, a permanência deles lá. Para isso, tiveram que mandar uma carta para o judiciário anunciando que resistiriam até a morte. Ela conclui: "E ainda bem que não aconteceu coisa pior. Para eles tanto fazia matar ou não matar. Assim era a nossa vida", emendando o longo e sonoro *heẽ* (sim) ao fim da frase.

⁷⁶ Mais adiante no filme, saberemos se tratar de uma extensa área de terra entre os rios Paraguai e Paraná, região atualmente localizada na fronteira entre o Mato Grosso do Sul e o Paraguai.

⁷⁷ No filme, o *over* de Vincent menciona brevemente "os sertanistas" do início do Séc. XIX.

⁷⁸ Tônico Benites é também liderança Guarani e Kaiowá.

Martírio organiza-se a partir desses tópicos ou capítulos. Internamente, eles comportam uma síntese histórica, articulando o comentário do realizador à imagem de arquivo, e a partir dessa articulação vai então travar pontos de contato com as trajetórias de vida dos personagens que ele (re)encontra. Ou seria o inverso? A partir da busca por essas trajetórias de diáspora e resistência, o filme trava um diálogo incômodo e urgente com a sociedade brasileira, com a sua história. Soma-se a isso a particularidade da trajetória do realizador, que foi testemunha desse movimento entre as décadas de oitenta e noventa registrando reuniões, cerimônias e retomadas com a sua câmera VHS. A articulação do discurso funciona num trânsito constante entre a experiência pontual dos personagens, de suas famílias, e os movimentos mais amplos do povo Guarani e Kaiowá, relacionam as histórias particulares das terras retomadas com a progressiva e generalizada expulsão das populações indígenas da região. Relacionam também a experiência localizada de Vincent, enquanto testemunha de parte desse processo, à uma pesquisa que busca compreendê-lo a partir de um arco mais amplo.

A nova cartela agora anuncia "O território anexado", o segundo bloco. O comentário em *over* se dá sobre um conjunto de documentos da guerra do Paraguai: fotos, gravuras e charges da época ilustram as batalhas, as tropas, os mortos; essas imagens também tematizam a divisão do espólio entre os países vencedores e os interesses políticos envolvidos no conflito. Com a vitória, o Brasil anexou a região sul do que hoje é o Mato Grosso do Sul. Os indígenas da região então passam a ser convenientemente identificados como os "paraguaios" que o Estado brasileiro deve expulsar para abrir caminho⁷⁹ ao loteamento dessas áreas recém conquistadas. Logo, vemos o mesmo mapa do capítulo anterior, o território indígena agora sendo loteado para a Cia. Matte Larangeira. Daí, o salto para as imagens do presente: da janela do carro, vemos o deserto verde da soja e do pasto para o gado. Sobre essa paisagem do agro que se estende pela estrada, na banda sonora anuncia-se a cena do rodeio de Dourados. A música eletrônica alta sobre imagens de colheitadeiras e tratores, do show de luzes da arena e da caminhonete a derrapar. As figuras humanas, pequenas, distantes, entrevadas numa celebração do maquinário agrícola e do controle violento dos corpos: o dos touros a saltar, o dos excluídos da exaltação às "mulheres que gostam de homens" e os "homens que gostam de mulheres", por parte do mestre de cerimônias. Do deserto ao rodeio, o filme sugere um imaginário do agro, calçado na máquina - semelhante a que

⁷⁹ Ainda segundo o *over*, "estava aberta a temporada de ocupação das terras Guarani e Kaiowá que não foram reconhecidas como tal, como mandava a lei de terras da época. Terras indígenas não poderiam ser consideradas como 'devolutas' e muito menos arrendadas".

triturava as notícias dos "índios invasores" no início do filme - e no ordenamento de corpos. Num corte seco e abrupto, a sequência é interrompida por um plano sequência do grupo de rezadores Kaiowá a caminhar e entoar suas preces. Estamos de volta ao Jaguapiré, que comemora os seus 21 anos de retomada. A reza deles diz:

"Que o poder invisível enfraqueça o corpo do inimigo, impedindo seu espírito de agir contra mim. Vou esfriar seu coração em chamas, apaziguar sua raiva com o poder do meu espírito, com a força da minha alma, com a energia dos espíritos da vida. Vou amolecer seu coração e seu corpo. Minha reza vai espantar o mal que está lhe dominando."

A retórica do filme opõe não apenas as forças antagônicas de um embate político, mas também maneiras completamente distintas de conceber a vida e a relação com a terra, uma oposição que Leandro Saraiva, num artigo escrito na época da estreia do filme, caracteriza de modo preciso como a do "*tekoha* contra o capital" (2016, p.141): o "lugar para o modo de ser e viver"⁸⁰ dos indígenas em oposição à destruição das matas e a exploração predatória da terra. Trata-se também de uma oposição entre os sentidos de *pertencimento* e *propriedade*. Do tempo da Cia Matte Larangeira à demarcação das diminutas reservas, no início do Século XX, por parte do SPI - que finalmente extingue as terras originárias e libera a área para a ocupação agrícola - passando depois pela CAND, criada durante o governo de Getúlio Vargas, os direitos dos indígenas vão sendo ignorados e suas terras, submetidas à essa lógica da propriedade. Férteis e de suave relevo, são ideais para a monocultura mecanizada. Para os indígenas expulsos restava a vida nas reservas e a entrada no mundo dos *karai* (os não índios) pela mais baixa porta de serviço, como mão de obra barata para as fazendas.

Em mais um desses movimentos do filme, do geral para o particular, saltamos de um comentário sobre a era Vargas - anunciado pela cartela "A marcha para o oeste" - para a visita da equipe ao acampamento de Pacurity, perto de Dourados. Tônico e Vincent vão ao encontro de Bonifácio. No seu depoimento, mais uma das muitas versões de uma mesma história: deportados para a reserva de Dourados na década de 1950, por conta da CAND, ele e a família fariam sucessivas tentativas de voltar à terra originária, nos anos seguintes: "a aldeia que Getúlio Vargas deu não era um *tekoha* verdadeiro", nos diz. Nas imagens do presente, lá estão os cemitérios

⁸⁰ O termo *tekoha*, geralmente traduzido como "aldeia", é a junção da palavra *teko*, ou "modo Guarani de ser e viver" com o sufixo *ha*, ou "lugar".

antigos, lá também estão os barracos de lona e a roça que cresce, literalmente, sobre a plantação de soja da fazenda. O ideal de integração que orientava a política indigenista da época, de inspiração positivista, buscava condicionar e docilizar os indígenas como camponeses. Constringidos nas reservas, eram explorados no trabalho rural. As crianças, submetidas à escola não indígena. O poder político, nessas reservas, na mão dos "capitães", figuras de liderança apontadas pelo próprio SPI, que passava por cima dos modos tradicionais de organização social dos povos que tutelava. A fala da mulher diz: "O capitão da guarda humilhava todo mundo. Ele levava pessoas de várias aldeias para amontoar por lá" (na reserva).

Do presente para o arquivo: a visita da equipe a Pacurity é atravessada pelo tópico que aborda "A guarda indígena". Nesses arquivos estão umas das imagens mais impactantes do filme: a formatura da primeira turma da Guarda Rural Indígena em 1970, um batalhão treinado em técnicas de guerra e tortura, produto da recém criada FUNAI da ditadura. No desfile das "técnicas de imobilização", a imagem do grupo que desfila com o pau de arara, "instrumento de tortura presente no imaginário nacional", diz o narrador, "inaugura a participação dos índios na modernidade dos nossos anos de chumbo". O centro de treinamento era também o local de uma colônia penal para indígenas de todo o país, criada pela polícia militar de Minas Gerais na área dos Krenak. Formada para supostamente ajudar na proteção dos territórios indígenas, a guarda acabaria extinta pelo "rastros de horrores"⁸¹ deixado, três anos mais tarde. Vincent recupera essas imagens não apenas pelo relato da mulher, logo antes da sequência, mas também porque o próprio Bonifácio fora, como punição por sua rebeldia, encarcerado lá. Do arquivo para o presente, a equipe volta a Pacurity para perguntar a ele sobre o episódio: "Tinha índio amarrado pelo pé, pela cintura, dentro da cela, amarrado de cabeça pra baixo", diz. No momento em que ouviu a voz dos presidiários Guarani-Mbya, cujo idioma é bastante similar, pôde perguntar que lugar era aquele. Responderam-lhe: "Isso aqui é um matadouro de índio".

Estamos de volta, mais uma vez, ao presente das filmagens. O corte para a subjetiva da colheitadeira - ela sempre volta - faz ela reverberar de modo simbólico o matadouro da fala de Bonifácio. Ela também ilustra o comentário sobre a chegada da soja na década de 1960 e a ofensiva definitiva da expansão agrícola, o derradeiro fim da "grande mataria", a expulsão dos últimos *tekohas* e o agravamento da crise humanitária nas reservas, nas décadas seguintes. Do geral para o particular: As queimadas de cana na Usina São Fernando acabam de destruir o

⁸¹ A narração de Carelli fala em "...prisões, espancamentos, estupros..."

acampamento de Apyka'i, da líder Damiana, que tem sido visitado pela equipe desde o início da feitura do filme. Eles, que já viviam em condições limite na beira da estrada, acampam agora dentro da fazenda, vivem em permanente estado de ameaça e vigilância.

O espaço ao redor

O que Martírio acumula até aqui, esses movimentos do particular ao geral (e vice versa), entrelaçando a história dos personagens e seus territórios com eventos significativos da história brasileira. Em "O índio emancipado", o comentário do realizador vai relacionar o movimento das retomadas, que ele conheceu no fim dos anos 1980, com o movimento indígena brasileiro da época: a mobilização de vários povos e lideranças contra o decreto de emancipação do governo Figueiredo. Marçal de Souza, líder Kaiowá, é uma dessas lideranças de projeção nacional. Era o tempo da Constituinte, e do emblemático ato de Ailton Krenak na tribuna do congresso. Pintando o próprio rosto de preto, ele faz um discurso pelo reconhecimento dos direitos indígenas: "o povo indígena tem regado com sangue cada hectare dos 8 milhões de quilômetros quadrados do Brasil, os senhores são testemunhas disso". A montagem volta a exibir aquelas imagens da reunião, do início do filme, que agora sabemos ser uma assembleia da Aty Guasu⁸². O diálogo entre eles, finalmente traduzido:

"O que está pegando é o capitalismo. E aí, o que manda é o dinheiro, em todos os países. Nós, índios, estamos envolvidos no capitalismo. É por isso que eles nos acusam de ser aculturados. (...) No pensamento do SPI, todos nós iríamos nos casar com brancos, para nos tornarmos mestiços. Não pensaram que iríamos procriar entre nós. Foi com essa ideia que o SPI demarcou esses pedacinhos de terra. Mas no fim os índios se multiplicaram e está faltando espaço. Se o SPI quisesse que os índios prosperassem (...) eles teriam demarcado terras grandes o suficiente para garantir uma moradia digna."

Fazer o filme é traduzir a fala. Não apenas no sentido da transposição idiomática, mas principalmente no de acumular essa investigação para acessar a "chave de compreensão" desse

⁸² Grandes assembleias Guarani e Kaiowá, que reúnem líderes de muitas aldeias. Para uma compreensão aprofundada da cosmopolítica Guarani e Kaiowá, recomendo a tese de doutorado de Spensy Pimentel: *Elementos para uma teoria política kaiowá e guarani*, de 2012.

momento histórico, como Vincent menciona no *over*. Compreender essa forma de luta passa não apenas pelo seu sentido histórico, material, mas também pela compreensão de seu sentido místico, espiritual. O seu sentido cosmopolítico. Numa das visitas em Apyka'i, a equipe precisa cruzar a rodovia para acessar o cemitério dos antigos, hoje dentro da fazenda. Tempos e espaços sobrepostos: "vamos enterrar todos os nossos mortos aqui", diz o guerreiro que nos leva até ali. Do cemitério, vamos para o arquivo dos oitenta e noventa. O rezador, em silêncio, diante da cruz. De cruz a cruz: "o que me interessava era a espiritualidade", diz Vincent.

A partir da última hora do filme, estaremos definitivamente no presente, acompanhando a resistência das comunidades de Apyka'i, Pyelito Kue, Guaiviry e Yvy Katu. Ao redor, o deserto do agro, a rodovia, as cidades, mas também os espaços do poder, dos setores do congresso que se organizam para aprovar pautas anti-indígenas ao "leilão da resistência" dos fazendeiros do Mato Grosso do Sul, para financiar batalhas judiciais. A luta localizada dessas comunidades, refratada no levante do movimento indígena em Brasília, que invade o congresso protestando contra o PL 490⁸³. Há uma compressão espacial que não apenas tensiona as bordas dessas retomadas com as das fazendas, mas que também aproxima de modo definitivo a questão Guarani e Kaiowá, da questão indígena no Brasil.

O impasse que a história nos impõe

Nesses casos, como quando se alude ao desaparecimento de dois militantes da Liga de Sapé, não há refutação explícita, por parte da voz *off* da versão dos fatos apresentada pela imprensa. A ideia parece ser a de levar o espectador a tirar ele mesmo suas próprias conclusões a partir da exposição sucinta dos fatos - "Os cadáveres nunca foram identificados" - e da confrontação das fontes. (...) Pode-se aproximar esse procedimento daquele do historiador moderno. Como salienta Ricoeur, a idéia de verdade do historiador decorre, de fato, de uma lógica probabilista e não de uma lógica da verificação e da falsificação: "Estamos em uma ordem que remete à confrontação e à controvérsia, em que entram em jogo noções muito frágeis, como a do peso relativo e a da importância da refutação e da contra-refutação" (Henri Gervaiseau, 2011, p.222)

No trecho citado acima, de um artigo de Henri Gervaiseau, ele escreve sobre o modo como é tratado o material de arquivo em *Cabra Marcado para Morrer* (Eduardo Coutinho, 1984). No filme, paradigmático para a história do cinema brasileiro recente, Coutinho recupera a

⁸³ Que pretendia passar ao legislativo a competência para a demarcação de terras indígenas, subtraindo-a da FUNAI.

trajetória do líder camponês João Pedro Teixeira, assassinado em 1962, de sua esposa Elizabeth Teixeira, seus filhos e de outros integrantes da Liga Camponesa de Sapé, na Paraíba. Com a participação deles, ainda naquele início dos anos 1960, Coutinho fazia um filme que teve sua produção interrompida pelo golpe militar de 1964. O *Cabra* de 1984 é a retomada do projeto, mas também é um outro filme, que se faz a partir do material filmado e dos reencontros do realizador com os personagens, vinte anos depois. Em seu artigo, Gervaiseau nos diz como, nesse processo, o arquivo histórico - no caso: o material do filme interrompido, as matérias de jornal, antigos filmes do CPC, fotos da época, etc. - é usado para "atestar a veracidade da fala das testemunhas", por um lado. Por outro, ele também é aquilo que, uma vez confrontado a esses mesmos testemunhos, levará o espectador a questionar a veracidade desse mesmo arquivo, do discurso que ele traz.

Essa relação do depoimento com o arquivo parece existir também em *Martírio*. Ao longo do filme, os depoimentos dos Guarani e Kaiowá que vivem nas áreas de retomada encontram no arquivo histórico - nas matérias de TV e jornal, nas fotos antigas do tempo da Cia. Matte Larangeira⁸⁴ e da CAND⁸⁵, etc. - as evidências de uma antiga e continuada presença deles na região. Ao mesmo tempo, essas falas vão evidenciar também as maneiras pelas quais o mesmo arquivo histórico é organizado, pela sociedade não indígena, para apagá-los da história oficial. No livro empunhado pelo advogado do fazendeiro que o realizador entrevista em 1994, ele lê para a câmera o texto de um decreto imperial que denomina aquelas terras como "devolutas". O fazendeiro, pouco depois, diz com firmeza que "Não tinha índio naquele tempo! (...) eles inventam as coisas, falam que moravam aqui, que tem cemitério, mas não tem nada". Estamos no Jaguari, outra área de fazenda retomada nos anos 1990. A essas imagens, a montagem opõe a fala do jurista Aristides Junqueira, na época⁸⁶ procurador geral da república que visitava as áreas sob júdice. Entre elas, o Jaguari: "Com quem a gente conversa, se diz que nunca houve índio por aqui, parece até que esse pasto pro gado nelore já está aí desde o princípio do século".

Um dos interesses centrais do artigo de Gervaiseau é analisar o modo como o filme de Eduardo Coutinho busca elaborar uma memória coletiva dessa experiência de resistência das ligas camponesas, a partir do *entrelaçamento* das trajetórias individuais de seus personagens, e

⁸⁴ Montada logo após a guerra do Paraguai, em 1877. Foi uma concessão do Império de D. Pedro II ao comerciante Thomaz Larangeira, por seus serviços durante a guerra.

⁸⁵ A Colônia agrícola nacional de Dourados - CAND, estabelecida por Getúlio Vargas em 1943.

⁸⁶ O início do primeiro governo (1994-1998) de Fernando Henrique Cardoso.

de um constante movimento entre as dimensões da experiência pessoal e da história brasileira, a partir dos arquivos. Se, no caso de *Cabra*, essa memória coletiva está soterrada pelos escombros do golpe de 1964 e da perseguição política que se seguiu, em *Martírio* podemos dizer esses (re) encontros da equipe com os indígenas nas retomadas trazem à tona uma história estilizada sob os sucessivos ciclos de expansão e exploração de suas terras originárias. Em ambos os filmes, está a figura do realizador, o seu reencontro com os antigos companheiros como fio narrativo. O geral dá sentido mais amplo ao particular, organiza a resistência no espaço e no tempo históricos, enquanto o particular evidencia as fissuras do discurso dominante, faz a gente ler os documentos e os arquivos de outra forma.

As aproximações entre *Cabra* e *Martírio* parecem ser inúmeras. Sugerida a mim pelo próprio Henri, ela também encontra menções em textos de André Brasil e Victor Guimarães sobre o filme. Ambos apontam que o filme tenta "edificar uma contra-narrativa de ampla envergadura histórica", como escreve Brasil (2018, p.150). Este último, em especial, dirá que ambos os filmes - junto com *Serras da Desordem* (2006, 120 min.), de Andrea Tonacci - trazem "uma resposta cinematográfica ao impasse que a história nos impõe":

...ambos os filmes se apresentam, cada qual a seu modo, como uma resposta cinematográfica ao impasse que a história nos impõe, impasse que nos levaria a opor, como inconciliáveis, os gestos de narrar e participar (para narrar devo me distanciar e "perspectivar" o acontecimento; para participar devo me lançar ao interior do acontecimento, adiando, portanto, a tarefa de narrá-lo). (André Brasil, 2018, p.150)

No entanto, tanto Brasil quanto Leandro Saraiva - que também pensa essa aproximação entre os filmes de Vincent e Coutinho, numa comunicação recente no XXIII Encontro da Socine⁸⁷ - entendem que, nesse caso, os filmes apresentam respostas distintas. Saraiva diz que "Enquanto Coutinho põe em cena a distância social do cineasta, Vincent documenta sua adesão à visão histórica e profética dos índios" (Saraiva, 2019). Segundo ele, no caso do filme de Carelli, há "um caráter já coletivo, anterior às filmagens, construído pelo tempo de luta" (2019) que inviabiliza qualquer distanciamento. Brasil dirá que esses gestos, da narração à intervenção, são "indissociáveis", sem os quais "a experiência histórica não se constitui enquanto tal" (2018, 150).

⁸⁷ "Cineastas e Imagens dos Povos - De *Cabra Marcado a Martírio*", comunicação apresentada na XXIII SOCINE, em 2019. O resumo expandido está referenciado na bibliografia.

Saraiva, assim como Brasil, remete ao pensamento de Benjamin, ao tratar do filme num outro texto, de 2016, para compreender o que ele diz ser "um acontecimento cultural e político, que extrapola o terreno puramente cinematográfico" (2016, p.142), pensando-o como realização, um ato dessa dialética benjaminiana capaz de "romper a teleologia do progresso da civilização burguesa, revelando a barbárie e ruína a ela subjacente" (2016, p.143). No mesmo texto, ele conclui:

O choque provocado - que nos faz imaginar o impacto de *Noite e Neblina* para os europeus do pós-guerra - nos joga na cara a história de sangue sobre a qual nosso país está construído, desde "sempre". O nosso sempre, de senhores brancos do mundo e da história. Não há fuga possível: se alguém não quiser suportar o peso desta história, que não assista a *Martírio*. Quem assistir terá que conviver com o terror que nos fez e faz, com o abismo que nos separa de qualquer decência social mínima. (Saraiva, 2016, p.143)

A comparação com *Noite e Neblina* (Alain Resnais, 1956, 32 min.) repõe a ênfase no aspecto pedagógico do filme. Justamente, trata-se de entender o narrar, a performance narrativa em si, também como ação ativista, ato político. Por isso, talvez, sua estrutura também é organizada em capítulos ou blocos temáticos, como tópicos de uma discussão ou de uma aula que pretende nos levar, ponto a ponto, nesse esforço de produzir "uma história a contrapelo" (2016, p.142). Antes de entrar propriamente neles, gostaria de dividir a lembrança de um texto de Luiz Carlos Merten para *O Estado de São Paulo*, por ocasião do lançamento do filme em Brasília. Nele, o crítico começa expressando veementemente o seu incômodo com o que entende como falta de sofisticação, de valor propriamente estético, cinematográfico: "Tudo o que *Martírio* tem de bom liga-se ao tema. Uma grande reportagem. O filme não tem um momento que você possa dizer, esteticamente - Uau! É tudo informativo, factual" (Merten, 2017). No entanto, imediatamente depois, o mesmo Merten elenca, indignado, o show de horrores dos políticos ruralistas e da festa de rodeio; relata, impressionado, que o filme o fez pesquisar o paradeiro atual do ex-procurador Aristides Junqueira: "...está vivo, advoga. O que pensará de seu sucessor, do Brasil atual?", se pergunta. Logo, ele dirá que apesar de "longo" e "reiterativo", *Martírio* tem coisas "impressionantes" que remetem a uma reflexão sua sobre a política brasileira atual. Pensando sobre os rumos do país, termina convicto: "Há, isso sim, que resistir a essa nova barbárie". Desde que li o texto pela primeira vez, sempre me pareceu curiosa essa dissonância

entre o engajamento gerado no crítico e a sua queixa formalista. Afinal, não seria o engajamento, justo ele, consequência do tal valor estético, cinematográfico?

Na terra em que você caiu, um dia seremos felizes (?)

Na reserva de Sassoró, Seu Ambrósio fala para Vincent, Myriam e Celso sobre a vontade de voltar a viver em Pyelito Kue, de onde foi deportado quando tinha 12 anos. Era o tempo da CAND, de Getúlio Vargas. "É só eles ocuparem, que eu vou", diz. Enquanto acompanhamos o caminho até o acampamento, o *over* comenta sobre a carta, interpretada como de suicídio coletivo, e a comoção nas redes sociais: "Foi nesse momento que milhares de pessoas incluíram 'Guarani e Kaiowá' em seus nomes próprios no *facebook*, numa manifestação de solidariedade". A chegada da equipe ao acampamento causa comoção, a energia nas retomadas costuma ser intensa. As mulheres tomam a frente na conversa, mostram os ferimentos feitos à bala, falam dos marcos dos ancestrais, as antigas casas já não estão mais lá, mas a viga está. Elas falam com energia, elencando o seu sofrimento e suas demandas num encontro com ares de reunião séria. Celso e Vincent também falam. O primeiro, diz que "se depender do governo, a coisa está boa não". Carelli complementa: "Como o Celso disse, nós não somos autoridade. Mas se depender das autoridades, vocês têm que tomar a frente. E é importante que as falas e as imagens de vocês cheguem nas cidades (...) se a gente for muitos, a gente vai ajudar vocês a pressionar".

O corte para o plano geral do congresso, para o espaço de poder do Estado, para aqueles que é preciso pressionar. Na reunião da comissão de agricultura e reforma agrária, André Puccinelli, governador do Mato Grosso do Sul na época, pede a palavra para fazer um discurso contra a demarcação de terras indígenas e exibir uma gravação grotesca. Nela, um homem ensanguentado, deitado no chão, pede clemência. Ele é filmado de perto, contra o chão e não é possível saber com quem ele conversa. "Proprietário de míseros 30 hectares, depois de uma vida inteira de trabalho na polícia", o governador comenta. Ele clama por justiça, diz que já perdeu três policiais "dele", e que vai autorizar os proprietários de terra do estado "a se defenderem" com os meios que forem necessários. Segundo ele, "tem que ter brasileiros", e não "brasileiros índios e brasileiros brancos". Aqui está a fala da autoridade em *Martírio*, distante das retomadas, alheia às condições de feitura do vídeo em exibição. O filme responde a essa fala visitando Itay,

a retomada onde o vídeo foi feito. Tônico e Vincent vão perguntar sobre o ocorrido, restabelecer o contexto, o ao redor e tudo que aconteceu antes. Contra a fala da autoridade, o filme opera essa reconstituição do fato: o fazendeiro chegara atirando, quase matou duas mulheres e foi preciso derrubá-lo para desarmá-lo. "Revoltado, acertei o facão nele", diz João, o homem que o derrubou. Alguns minutos antes, o *over* já nos dizia: "Chocante é a desigualdade de forças envolvidas nesse conflito".

O filme busca responder à voz do poder, um poder que ao longo da história assume distintas configurações, mas cuja constante se dá no encontro do agronegócio com o aparelho do Estado. É manifesto pelo discurso de Kátia Abreu no plenário, no início do filme; por esse, de Puccinelli; pela reunião de Gleisi Hoffmann com a bancada ruralista e pelo famigerado leilão da resistência. Em todas essas situações, *Martírio* dá tempo para a fala do inimigo - de modo que ele possa *se mostrar como ele é*, nos diria Comolli - deixa-o formular suas teses para então respondê-las, faz dessa resposta a sua própria articulação enquanto discurso. A didática do corte constrói, por exemplo, uma continuidade da reza de Damiana para o canto de guerra da multidão indígena em Brasília, marchando contra a PEC 215. Logo eles estarão invadindo o congresso. Daí, passamos para a sequência de Yvy Katu, que culmina no impasse da ação de despejo. Ao ouvirem do comandante que ele prenderia o líder, caso os indígenas não cumpram a ordem, eles respondem: "Aqui não tem liderança, todo mundo é liderança", diz uma das mulheres. Mais adiante, na reunião da comissão de agricultura, o deputado ruralista Wilson Covatti estará levantando da cadeira, gritando: "Demarcar, só se for por cima do meu cadáver". Um circo que, segundo Carelli, "escancara a porteira do lobby anti-indígena do agronegócio".

Na sequência seguinte, a equipe estará deixando a câmera em Pyelito Kue, depois de ver os inúmeros - a montagem reitera o aspecto quantitativo - buracos de bala. O pragmatismo do gesto é também o seu simbólico, espécie de manifestação cênica do gesto mais amplo que é o próprio filme. *Martírio* desde o início entrega as suas imagens, a sua equipe (e com ela as suas câmeras) para a luta dos Guarani e Kaiowá. No texto de André Brasil (2018) há uma passagem que caracteriza essa adesão do filme e os compromissos que ele estabelece com os seus aliados:

Não à toa, acompanhando a luta dos Guarani-Kaiowá pela demarcação de suas terras, a câmera de Carelli e de Ernesto de Carvalho (que divide com Tita a co-autoria do filme) precisa desrespeitar os limites da propriedade, atravessando com eles cercas, fronteiras e

espaços institucionais. Ganha todo sentido aqui a citação de Rithy Panh que encerra *Martírio* – “filmar é ‘estar com’, de corpo e alma”: adentrar a terra retomada; esperar o barqueiro sob a chuva fina, atravessar o rio; percorrer a plantação de soja para descobrir ali a roça rara de Bonifácio. (André Brasil, 2018, p.149)

O Guaiviry, apesar da trágica morte de Nísio Gomes, "respira a esperança". Mas respira a esperança também a Gaspem, a empresa de segurança que executou Nísio. Se as imagens das reuniões da Aty Guassú, traduzidas 25 anos depois, podem ser lidas como imagens da consciência desse movimento dos indígenas, que o processo de feitura do filme pode enfim compreender, o plano da fachada da empresa recém fechada pelo Ministério Público nos revela uma espécie de consciência das forças do agro: Ernesto, atrás da câmera, enquadra em plano geral o prédio desativado, que está em reforma. Logo, um dos homens sai da obra e caminha em direção a ele, cumprimenta-o e logo em seguida pergunta: "O que é isso aí? Só por curiosidade". Uma conversa então vai se desenrolar no extracampo. Depois de despistar a curiosidade do interlocutor com uma desculpa, Ernesto devolve a pergunta: "E você, trabalha aí? (...) Fechou mesmo?". O diálogo que se segue é quase insólito. O funcionário confirma o fechamento e lamenta, mas faz a ressalva: "É aquele negócio, fecharam só a Gaspem, né?" A equipe está toda lá, formada. É só "mudar a camisa". Abrir uma empresa com outro nome e continuar o trabalho. Mais do que os discursos dos ruralistas - no congresso, no leilão da resistência - e as vozes policiais ou da imprensa, penso que esse diálogo entre Ernesto e o funcionário revela, como nenhum desses o faz, uma consciência a operar o ciclo de violência. Inabalável, corriqueira, a fala do funcionário é categórica: "o serviço está aí correndo", e ele não tem o menor problema em dizê-la a qualquer estranho na rua.

Nas últimas de suas vertiginosas oposições, o filme articulará a despedida de Vincent nos anos 1990 às últimas imagens da filmagem atual. Nas imagens de arquivo, ele registra o *Kurumin Pepy*, a festa de batismo dos Kaiowá. A emoção do momento mesmo da despedida, no qual os rezadores vão acompanhando a equipe para fora da casa de reza, desemboca no choro já sobre a imagem atual da estrada, do ponto de vista do carro em movimento. O choro acumulado pelo corte. Um choro dura até hoje, sobre as imagens de 2014. Mas a dor da despedida não marca o fim do filme. Isso porque *Martírio* termina, mas talvez não tenha fim, por se manter em aberto. A imagem do celular, em sua precariedade, é o arremedo do discurso da ordem do poder, do fetiche pela arma de fogo, é revelador de sua própria corrupção. Uma alegoria involuntária da pistolagem. As imagens do ataque a Pyelito Kue, por sua vez, são o seu avesso, a barbárie que a

farsa já não consegue esconder. Sobre essa imagem, o realizador diz que "a história é o fiel das demandas indígenas" e "no trato com os índios que a sociedade brasileira se revela". A história acumulada pelo filme que está aí, diante de nós, contida na imagem do horror. Diante dessas imagens, ele se pergunta - e nos pergunta: "O Estado brasileiro terá coragem de assumir a responsabilidade por essa 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?". A imagem do ataque segue em *on* por algum tempo, a tensão que se acumula fica interrompida com o corte para o preto. Poderá o mundo, nesse caso, prosseguir? Mais do que elaborar a dúvida, interessa passá-la adiante. No texto de Leandro Saraiva, há uma instigante comparação: ele diz que Carelli usa a câmera como os rezadores Guarani e Kaiowá usam o maracá, convocando os mortos e os espíritos para a luta. Segundo Saraiva, Vincent faria isso com o arquivo e com a história, convocando os mortos das imagens e o espírito benjaminiano. Pensando nessa comparação, fico com a impressão de que a sua "maracâmera" também está a nos convocar.

Capítulo 3: *Adeus, Capitão.*

Adeus, Capitão. E eu: notas de feitura, envolvimento e abordagem.

Hoje, no calor de seu lançamento, *Adeus, Capitão*. (Topramre Krohokrenhum, Vincent Carelli e Tita; 2022, 177 min.) é para mim filme⁸⁸ frente ao qual é impossível estabelecer certa distância, como aquela que geralmente cultivamos nos exercícios de análise e crítica fílmica, na relação entre crítico e obra. Como parte da equipe do Vídeo nas Aldeias, acabei inevitavelmente envolvido, de forma mais ou menos direta, em distintas etapas de sua realização. O momento em que eu cheguei ao VNA, em 2010, coincidiu com o do retorno de Carelli à comunidade dos Gavião-Parkatêjê, depois de quase duas décadas. Como uma de minhas primeiras tarefas lá, tive que aprontar cópias das dezenas de fitas VHS e SVHS que ele iria exibir na aldeia do Krohokrenhum, gravações de meados dos anos 1980 até o início dos 1990, quando Carelli era chamado pelo Capitão para registrar as cerimônias e jogos tradicionais, as grandes obras dentro da terra indígena, as negociações com os funcionários do governo, o cotidiano na aldeia e as visitas aos parentes Krahô, no Maranhão. Parte desses registros, que iria compor o filme de 2022, eu conhecia também por serem o ponto de partida de *Eu já fui seu irmão* (1993, 32 min.) e *Pemp* (1988, 27 min.), curtas feitos por Carelli quando o projeto ainda estava integrado ao Centro de Trabalho Indigenista⁸⁹. A volta de Vincent à comunidade depois de quinze anos, por sua vez, renderia uma nova leva de registros e uma oficina de formação para os jovens Parkatêjê. Acabei tomando contato também com este material porque coube a mim organizá-lo, então. Eu era como um assistente geral da pós-produção, ajudando a cuidar das ilhas de edição e do acervo na sede do VNA em Olinda. Organizava os arquivos que chegavam das viagens de campo e colaborava na edição e finalização dos vídeos⁹⁰. Foi justo essa a minha função em *Krohokrenhum: Eu não posso morrer de graça* (Vincent Carelli e Ernesto de Carvalho, 2011, 53 min.), editado a partir

⁸⁸ Talvez seja pertinente especificar a minha preferência pelo uso do termo “filme” quando me refiro aos trabalhos recentes de Vincent – *Corumbiara, Martírio e Adeus, Capitão.*, além de *Antônio e Piti* e *Yaôkwa: Imagem e Memória* – e os termos “obra” ou “vídeo” quando me refiro aos mais antigos, realizados entre os anos 1980 e 2000. Tecnicamente, todos são realizados usando o vídeo (antes analógico, hoje digital) como suporte principal. Prefiro me referir, no entanto, aos mais recentes como “filmes” porque essas são obras pensadas sobretudo para a exibição em salas de cinema, a circulação em festivais e mostras de cinema, apesar do suporte. Por um lado, os avanços da tecnologia digital borraram definitivamente as fronteiras entre cinema e vídeo, hoje em dia; por outro, a possibilidade de “fazer cinema” foi algo que Carelli decidiu, de forma estratégica, abraçar.

⁸⁹ Estes filmes e o trabalho de Vincent no CTI são abordados, de forma breve, no capítulo 1.

⁹⁰ Eu tanto criava e organizava os projetos no Final Cut, ordenando em sequências as diárias de filmagem, assimilando também as traduções, quanto coordenava a finalização: a recaptura do material em alta definição, a mixagem, a cor, as legendas e as cartelas. Inevitável, me envolvia também nas conversas na ilha, com os diretores e montadores dos vídeos.

desse material, feito para acompanhar o livro que Jopramré e as mulheres escreviam sobre o avô. Ali, já estão as últimas cerimônias e brincadeiras conduzidas pelo Capitão, bem como o importante testemunho que ele dá às mulheres.

Ao contrário de *Martírio*, cujo processo de feitura - fruto do atravessamento fulminante que a questão Kaiowá provoca no realizador - se deu principalmente nos três anos que se seguiram à minha saída do dia-a-dia do VNA em Olinda, *Adeus, Capitão*. foi um filme para o qual me preparei, mesmo que não soubesse naquele momento. Acabei me familiarizando com a relação entre Vincent e os Gavião, e com a linha do tempo daqueles eventos a partir desse mergulho – ainda que contingencial, na medida da necessidade das tarefas que eu ia fazendo, não necessariamente minucioso, dedicado ou sistematizado – nos arquivos. Isso foi uma das coisas que, mais tarde, motivariam Tita e Vincent a me convidarem para colaborar, como consultor, durante o último um ano e meio da etapa de montagem⁹¹, de meados de 2020 até o fim de 2021. A outra era a de que eu, como alguém próximo dos dois, com uma relação de parceria já estabelecida, compartilhava as formas de fazer, os horizontes estéticos e éticos que norteavam o trabalho no filme. Eu já havia me planejado desde 2019, por conta da dissertação, para acompanhar o trabalho deles fosse *in loco* ou de forma remota, mas pensava em fazê-lo como observador, como que de uma distância segura, e assim contemplar um receio que o trabalho acadêmico costuma me provocar. O professor Henri Gervaiseau, meu orientador, desde as primeiras reuniões atenta para esse risco de idealizar a trajetória de Vincent, o que me ecoa também num alerta para o risco de idealizar os processos de trabalho com ele, processos para mim carregados também de afeto e mística. Por outro lado, o convite para colaborar na montagem - e deixar a posição de observador - não deixa de ser também uma maneira definitiva de resolver essa questão da (falta de) distanciamento. Agora, só me resta assumi-la, um alívio que seja assim. Em maio de 2020, recebi uma primeira versão do corte. A partir dela, começamos a trabalhar de maneira remota – Tita e Vincent em Pernambuco, eu em São Paulo. Assim fomos até outubro do ano seguinte, 2021, quando fui encontrá-los em Olinda para fecharmos a montagem juntos.

Nesse sentido, a minha abordagem à *Adeus, Capitão*. acaba destoando da postura predominantemente analítica (e distanciada) dos capítulos anteriores da dissertação. Penso que

⁹¹ A montagem do filme teve início ainda em 2018, acontecendo de forma mais ou menos intermitente até o fim de 2019. A partir do ano seguinte (2020), Tita e Carelli passaram a se dedicar exclusivamente a ela.

pode haver aqui uma dimensão etnográfica, de “campo”, que talvez contribua para o entendimento deste como um *filme-processo*⁹², um filme *em* processo, no gerúndio. Meu intuito é elaborar um ensaio que articule a análise do corte final com algumas reflexões em torno do que enfrentamos ao longo do processo de montagem, suas contingências, seus acidentes e impasses, sem submeter uma coisa à outra. O texto não se pretende como uma crônica da autoria, da aura de Vincent como artista ou ativista, tampouco um histórico minucioso da rotina de trabalho. A partir dos aspectos escolhidos, tento fazer uma operação de sinédoque, pinçar certas sequências e procedimentos específicos para pensar, de forma mais geral, sobre o corte ao qual chegamos, uma visão geral da obra.

Para mim, findado o processo, fica marcada a importância da dimensão coletiva, dialógica da construção do filme: a começar pelo próprio diálogo de Carelli com Krohokrenhum e a comunidade; com Iara e com os vários colaboradores que participaram do projeto, mesmo quando ainda não havia projeto, ao longo dos anos de feitura. Fica marcado também o diálogo sensível entre Vincent e Tita, durante o longo processo de montagem. Presenças e intervenções tão determinantes para a forma atual do filme. Penso então no encontro entre o filme e seus espectadores como uma espécie de continuidade desse processo dialógico, agora o da construção de uma compreensão coletiva, compartilhada, em relação à obra.

Quando começa o filme?

Essa é uma questão que me intriga desde que o projeto foi aprovado no edital⁹³ de 2017. Acho que o gatilho para esse questionamento foi a conclusão de que, a partir daquela data, haveria um prazo para que o filme fosse terminado, entregue, passasse a existir como tal, e não mais como um processo em desdobramento. Teria um começo e um fim. Assim como os dois filmes anteriores do realizador, esse é também realizado ao longo de muito tempo; em tese, desde as primeiras filmagens que ele fez na juventude, nos anos 1970. Acredito, no entanto, que a pergunta pode ter uma resposta mais atenta, dedicada, que faça jus às particularidades do longo e

⁹² Como venho já caracterizando, a partir de Cláudia Mesquita (2011): “filmes cuja fatura em resumo se desdobra no tempo por circunstâncias várias, resultantes de sua intercessão com o vivido.” (p.18).

⁹³ O filme foi contemplado pelo Funcultura, o edital de fomento à produção audiovisual da FUNDARPE, Fundação do Patrimônio Histórico e Artístico de Pernambuco.

sinuoso curso⁹⁴ da feitura. Uma feitura que nem sempre foi feitura. Numa recente conversa⁹⁵ com Tita, por telefone, compartilhei esse palpite de que as filmagens, nesse caso, começaram muito antes de qualquer projeto de filme. Na conversa, ela usa a expressão “ganhar corpo”, que na minha opinião cai de maneira bem precisa quando olhamos para *Adeus, Capitão*. como um processo de acumulação: de tempo de relação, de material de arquivo e de reflexão sobre esse material, sobre a sua experiência pessoal, sobre o país... Como geralmente têm sido, no caso desses filmes.

No caso dos Gavião, esse processo começou, como ele mesmo nos conta em *over*, na época em que ele passava suas temporadas com os Xikrin. Por meio de Iara Ferraz, conheceu os Gavião e o seu envolvimento lá se desdobraria numa aliança de trabalho com o Krohokrenhum. Dos 1970 para os 1980, as tais “temporadas na adolescência” deram lugar à atividade indigenista; as filmagens em película do jovem deslumbrado, por sua vez, deram lugar ao VHS *Camcorder* e ao seu projeto de vídeo. O Capitão, que logo compreendeu o potencial do audiovisual para o seu projeto de retomada cultural, solicitava a presença de Vincent para registrar as festas, jogos e cerimoniais na língua materna. Ele chegou, inclusive, a comprar uma câmera e pedir por treinamento para o sobrinho Raimundo, a quem Carelli se refere carinhosamente na narração como “meu primeiro aluno”. A adesão a esse projeto político do líder Gavião e o gesto de se colocar *a serviço de* eram o que lhe interessava, a tônica dos primeiros anos do Vídeo nas Aldeias, do “jogo de espelhos”⁹⁶: gravar e exibir as imagens gravadas para as aldeias, intercambiar imagens e mediar encontros entre povos, registrar acontecimentos políticos importantes, denúncias, ameaças, o uso do vídeo no sentido de assegurar os direitos dos povos indígenas. Processos de colaboração de longo prazo⁹⁷, análogos ao com os Gavião, Carelli mantinha também com os Nambiquara, os Xavante e os Waiãpi. No caso específico do povo do Krohokrenhum foram anos intensos, no qual a câmera de Vincent testemunhou o que ele, em suas próprias palavras, chama de “a virada histórica de seu destino”: em meio às radicais transformações do mundo Gavião, os esforços do Capitão em reunir o seu

⁹⁴ O crítico Luiz Zanin, no seu texto para o Estado de São Paulo em 05/04/2022, chama *Adeus, Capitão*. de “filme-rio”: “Longo, sinuoso, luminoso em alguns pontos, obscuro em outros, calmo e turbulento”. Referência na bibliografia.

⁹⁵ Não estou muito seguro em relação a como devo citar uma conversa por telefone (via Whatsapp), ocorrida em 20/08/2022. Fica assim: Conversa por áudios de Whatsapp com Tita, ocorrida em 20/08/2022.

⁹⁶ Esse termo é melhor dissecado na introdução deste trabalho.

⁹⁷ Havia também inúmeras outras frentes de trabalho mais pontuais, como por exemplo a experiência com os Guarani e Kaiowá, no Mato Grosso do Sul, recuperada em *Martírio*.

povo e retomar os rituais. Em *Pemp (ano, minutagem)*, de 1988, feito no calor desse processo, a narração diz que “os Gavião conseguiram resistir aos avanços do capitalismo na região”. Havia, na época, uma inegável adesão do realizador a essa ideia ou, no mínimo, à ideia de adotar esse discurso, ainda que de modo estratégico, não explicitando as contradições internas do processo tal como ele as assume hoje, no filme de 2022. De todo modo, o que nos interessa aqui é o entusiasmo, tanto de Vincent quanto de Krohokrenhum, de gravar os vídeos para a comunidade “gravar na cabeça, para lembrar o tempo todo”, como diz o Capitão. Desse mesmo acervo em vídeo analógico sairá, ainda, *Eu já fui seu Irmão* (ano, minutagem) que - ecoando *A Arca dos Zo'é* (Vincent Carelli e Dominique Gallois, 1992, 22 min.) - narra o intercâmbio dos Gavião com os Krahô, mediado pelo vídeo. Essa intensa colaboração durou até meados dos anos 1990.

No meu caso, a primeira vez que tomei contato com a ideia do que viria a ser *Adeus, Capitão.*, na forma de uma ideia ainda bem difusa, foi em 2010. Vincent acabava de voltar da primeira viagem de uma série, que aconteceria por conta das festas e cerimônias que o Capitão estava retomando, empolgado pelo trabalho de escrita do livro e pelas atividades de fortalecimento cultural encabeçadas pelas mulheres da aldeia. Mais uma vez, o realizador era convocado para fazer os registros. Dessa vez, ele dividia o trabalho com Ernesto de Carvalho⁹⁸, que viria a ser colaborador essencial nas gravações de 2010 a 2016. Foi justamente ele que, ainda na época da montagem de *Eu não posso morrer de graça*, o vídeo editado para acompanhar o livro do Krohokrenhum, comentou sobre o assunto comigo. Só não estava claro para mim, então, se esse era de fato um projeto em andamento ou apenas a verbalização de um desejo, pois Vincent ainda não tratava sobre isso de forma objetiva. E Ernesto já tinha o costume de registrar situações com ele diante da câmera durante todas as viagens que faziam juntos. Enquanto montávamos o projeto de edição do filme de 2011, trabalho que seria tocado pelo próprio Ernesto, ele assistia às imagens comigo e comentava “essas são para o ‘filme Gavião’”. Essa também é a percepção de Tita, de acordo com o que ela comenta:

⁹⁸ Antropólogo e Cineasta, é colaborador do VNA desde 2007. Junto com Tiago Torres e Tita, um dos realizadores com os quais Carelli tem colaboração mais frequente nos últimos anos. É co-diretor de *Martírio* e o principal fotógrafo do material de 2010 a 2016, de *Adeus, Capitão.* Além disso, é responsável por processos de formação importantes com os Guarani-Mbya, os Ashaninka e os próprios Gavião, entre outros povos. Foi ele quem me iniciou na “cozinha” do VNA: as rotinas de trabalho no arquivo e nas ilhas de edição.

“Da parte de Ernesto, eu acho que já tem um desejo de que isso dê num filme, né? (...) E Vincent, eu acho que já imaginava que isso aí era um retorno para fazer um filme. No entanto, eu vejo nas filmagens de 2010, embora tenha esse desejo, ela não tem uma clareza filmica. Eu sei que os projetos de Vincent não são muito assim, de ter uma clareza prévia, é muito de analisar depois o que aconteceu de fato, o que foi filmado e o que não... Em 2010 eu sinto muito como uma filmagem de reconhecimento. (...) E aí se seguiu assim entre 2010 e 2012. Houve um número considerável de visitas, acho que devem ter tido umas 4 ou 5 expedições de filmagem. Cada vez que chegava uma nova expedição, ia ganhando mais corpo a ideia de fazer um filme”. (ALMEIDA, Tatiana, 20 agosto de 2022, em conversa comigo por Whatsapp).

Retomo aqui a ideia do “corpo”, da acumulação de um corpo. O acúmulo do material gravado, bem como da passagem do tempo e as reflexões que essa passagem proporciona, em relação a esse material, vão decantando um projeto de filme que, aos poucos, vai tomando sua forma. Uma forma que dificilmente seria possível conceber antecipadamente, pois começa a partir de uma leitura do que já está lá, registrado antes da própria existência do projeto. Este vai nascendo aos poucos, na medida em que vai se precipitando em uma certa perspectiva em relação a esses registros, perspectiva essa que, nos parece, começou a ser materializada nessas “filmagens de reconhecimento”, outro termo preciso de Tita, ao meu ver. Aqui, Vincent começa a contar conosco - os vários colaboradores, como Ernesto, Tita, Ana Carvalho⁹⁹ e eu - para depurar essa precipitação, que ao longo do processo de feitura vai sendo maturada no diálogo com a gente. É uma forma de trabalho dialógica: ele solicita essa contribuição na medida em que colocamos essas acumulações do acervo e da reflexão dele em perspectiva. Somos os primeiros sujeitos para os quais o realizador vai apresentar e mediar o seu discurso. Justamente nesse processo, Ernesto e Tita acabaram tornando-se co-diretores de *Martírio* e, no caso específico dela, assumindo esse papel também em *Adeus, Capitão*. É preciso, nesses casos, entender esse lugar da co-direção de forma assimétrica. Cada um deles atua desde uma função específica¹⁰⁰, tem um domínio relativo, parcial, incompleto de um processo de feitura que transborda para além do envolvimento deles, que é profundamente pessoal e, em certo sentido, incompartilhável em sua plenitude. De seu lado, Carelli entende a importância dessas atuações justamente por elas partirem de sujeitos com os quais ele compartilha uma relação, que estão apropriados do material, da trajetória e do projeto do filme, ao mesmo tempo em que lidam com tudo isso desde um lugar relativamente “de fora”. Por isso, fazia sentido que Tita começasse a co-dirigir o filme

⁹⁹ Artista, fotógrafa e cineasta, foi colaboradora do VNA de 2008 a 2019. Em *Adeus, Capitão*. participou de algumas das últimas viagens de filmagem em 2017.

¹⁰⁰ A montagem, no caso de Tita; a fotografia, no de Ernesto.

sobretudo a partir da montagem, que começou em 2017, quando enfim foram reunidos os recursos para as últimas viagens e para a etapa de pós-produção. E que eu, por minha vez, chegasse só três anos depois, atendendo a um pedido dela e de Vincent, de que eu também conservasse uma distância em relação ao corte que seria útil mais adiante, quando poderia ajudá-los num estágio mais avançado, com um olhar mais fresco em relação ao trabalho até ali.

Como começa o filme?

Desde o primeiro corte que me chegou, o filme começa com o plano sequência em que Krohokrenhum (que ainda não conhecemos pelo nome) corre, gesticula, grita, salta e mergulha no espaço amplo que (mais tarde) identificamos como o pátio da aldeia Gavião. É uma imagem de câmera VHS e não há qualquer contexto ou explicação sobre ela, nem narração ou legendas para traduzir as falas pontuais e esparsas do agitado personagem. Enquanto ele se movimenta pelo espaço, passa por aqueles que povoam a cena espalhados por aquele palco estáticos, calados, atentos, alguns deles cabisbaixos em introspecção. A cena é gravada de longe, feita com uma teleobjetiva desde um ponto de vista fixo. A câmera segue o Capitão em movimentos panorâmicos firmes e muito precisos. Por pouco mais de 2 minutos, a sua performance eloquente evoca uma tensão que, interrompida pelo corte, paira no letreiro do título, sobre o preto.

Da janela do carro, se vê a orla do rio Tocantins e as casinhas em ruínas da Marabá antiga, que contrastam com as grandes lojas de departamentos e outros empreendimentos da cidade nova. Na banda sonora, como se estivesse a comentar a paisagem, uma voz entoava uma canção¹⁰¹ triste, numa gravação antiga e deteriorada. A viagem segue, saindo da cidade e ganhando a estrada. Pelo caminho, a ferrovia¹⁰² e as torres de transmissão elétrica¹⁰³ até perder de vista. Vincent está ao volante. Em *over*, ele nos conta que está voltando aos Gavião¹⁰⁴ dois anos

¹⁰¹ “Quem eu quero não me quer”, bolero de Raul Sampaio em parceria com Ivo Santos, gravado em 1961. Foi também gravada por Núbia Lafayette (1980) e Waldick Soriano (1982), entre outros.

¹⁰² A ferrovia da Vale S/A, construída nos anos 1980 para ligar a mina de Carajás, no sul do Pará, ao porto de Ponta da Madeira, no Maranhão, passa por Marabá e pela terra dos Gavião.

¹⁰³ É o conjunto de torres conhecido como “Linhão de Tucuruí”, que distribui a energia gerada na Usina Hidrelétrica de Tucuruí, no Rio Tocantins, para a região ao norte do Rio Amazonas, passando pelos estados do Pará, Amapá e Amazonas. Construído pela estatal Eletronorte nos anos 1980, este empreendimento também atravessa a terra dos Gavião.

¹⁰⁴ O seu destino é a T.I. Mãe Maria, a 30 quilômetros da cidade.

depois da morte do Capitão, em 2019, indo levar o material de arquivo do Frei José¹⁰⁵, registros de foto e áudio feitos com o grupo do Krohokrenhum pouco depois do contato deles com a sociedade brasileira, nos início dos 1960. A devolução das imagens, gesto tão típico de seu trabalho, é mais uma vez o ponto de partida. Acompanhamos o reencontro dele com esses velhos conhecidos e o encontro deles com esses arquivos. Ao ser perguntada, Madalena¹⁰⁶, com a foto do grupo em mãos, aponta, diz o nome de cada um e comenta "Só nós que estamos aqui, morreram tudo. Tem só uma casa, olha". Ao ouvir as gravações, ela imediatamente sorri e diz "É a gente (...) Eu tava lá (...) Frei Caron chamou eles pra juntar tudinho, para conversar e ele filmar (...) por isso era tudinho em reunião, contando histórias... Rindo!". Enquanto ela vê as fotos e identifica as pessoas, a montagem quase sempre alterna planos fechados dos rostos dela e de Vincent com os detalhes dessas fotos. Em várias delas, o Capitão. De acordo com o que ela diz, a época do contato coincidiu com a de uma guerra interna: "Eu tava contra Krohokrenhum. Nós estávamos com uma turma contra ele". Ele, no entanto, tentava uma reaproximação, dizendo que eles precisavam se juntar, que eram poucos. Quando ela enfim cedeu ao pedido do futuro marido, encontrou o grupo dele todo armado com flecha, ele com a espingarda: "Até eu fui na guerra (...) Eu tinha até rifle para atirar num índio. Mas eu não tenho coragem, tenho medo também". Enquanto ela conta, juntam-se à eles Coiquira¹⁰⁷ e Jojoré¹⁰⁸. A narração, ausente desde o início da sequência, volta para nos dizer que ambas foram levadas, ainda jovens, para tratamento médico na cidade¹⁰⁹, consequência direta das epidemias decorrentes do contato. Acabaram nunca devolvidas e só anos mais tarde puderam retomar o convívio com os parentes. Jojoré conta: "Toda vez que planejavam me buscar, sempre tinha alguém que me escondia e realmente foi a minha salvação, que hoje eu tô aqui".

As imagens passam de mão em mão e um assunto puxa o outro, o arquivo funciona como estopim nesse "momento de memória", diz Vincent, daqueles que "tentam juntar fragmentos de suas histórias de vida". Filme de arquivo, *Adeus, Capitão.*, parece sê-lo *a partir de* por tomar o arquivo como ponto de partida, disparador da busca pela história. No curso das conversas, as

¹⁰⁵ Já mencionado na introdução, o missionário francês José Caron, que foi também quem viabilizou as primeiras viagens de Vincent aos Xikrin, ainda na adolescência.

¹⁰⁶ Viúva de Krohokrenhum.

¹⁰⁷ Irmã do Capitão.

¹⁰⁸ Outra sobrinha.

¹⁰⁹ O contato com o grupo do Capitão aconteceu em 1961, no Igarapé Praia Alta, que fica nos arredores de Itupiranga, uma pequena cidade ribeirinha no sul do Pará, próxima a Marabá. Por algum tempo, os Gavião moraram perto da cidade e conviveram com os itupiranguenses.

fotos recompõem a estrutura familiar, os acontecimentos, trazem de volta as lembranças. As conversas, por sua vez, influenciam a nossa leitura do arquivo, nos dando subsídio e contexto para lê-lo, evidenciando as suas condições de feitura; ou então podem, ainda, evidenciá-lo como uma superfície de opacidade, como no caso dos doentes¹¹⁰, que Madalena diz não saber quem seriam ou onde estariam. “Ninguém sabe”, sentencia. A montagem e o *over* trabalham para organizar essas falas, pistas e indagações, acumulando um saber que é ao mesmo tempo sobre a história¹¹¹ e sobre o arquivo¹¹². Um movimento duplo que talvez tenha o seu exemplo mais didático na intervenção à caneta (um truque digital) sobre o retrato dos sobreviventes do contato, tirado em 1964. A fotografia que dura na tela em silêncio encerra a cena com Madalena, Coiquira e Jojoré. Nela, está o grupo do Capitão. A imagem tanto funciona amarrando as conversas que vieram antes, espécie de síntese da trajetória deles até aquele momento, quanto serve como um mapa dos personagens que o filme vai buscar. A letra de Vincent grafa, seguindo a narração, os nomes de Krohokrenhum, Madalena e de alguns dos jovens¹¹³. O artifício gráfico compartilha com a fala de Madalena o gesto de nomear, em continuidade com ela, as pessoas ali presentes e, sobretudo, manifesta um ato de intervenção sobre o arquivo, tomando-o como superfície, literalmente, para notas e apontamentos. Assim, reorganiza-se o arquivo a partir dos afetos e das relações.

Os personagens e Carelli vão, pouco a pouco, elaborando uma narrativa histórica coletiva. Juntos, vão ao encontro de Dona Edna¹¹⁴ em Itupiranga, cidadezinha também às margens do Tocantins, próxima ao local no qual os Gavião encontraram os primeiros *kupen*¹¹⁵. Ela os acolheu e ajudou, naquele tempo. “Era época da colheita da castanha”, lembra. Dona Edna nos dará, pela primeira vez, mais detalhes em relação aos acontecimentos após o contato, de

¹¹⁰ Mais adiante no filme, Carelli voltará a essas fotos. O seu *over* comentará que foram tiradas na beira do Tocantins por acaso, por repórteres da revista *O Cruzeiro* nos anos 1960.

¹¹¹ À caminho do encontro com Dona Edna, Vincent comenta sobre as implicações da ausência das meninas, levadas para a cidade e nunca devolvidas, para a continuidade do grupo. Diz, em *over*: “A falta dessas meninas, faria os meninos do Capitão casarem-se com mulheres da região. Hoje me deparo com as chaves para compreender as questões que eu não ousava perguntar quando o Capitão era vivo”.

¹¹² Fica por ser feita uma análise comparativa entre essa primeira parte do filme de Vincent e o dispositivo de *Peões* (2002), de Eduardo Coutinho, no qual o cineasta traz fotos antigas para que os metalúrgicos identifiquem os seus companheiros de luta sindical.

¹¹³ A narração diz: “...jovens órfãos que passaram a ser conhecidos como os 'meninos do Capitão' e que mais tarde se tornariam os meus amigos da aldeia. Raimundo, o filmador; Manoel sempre a frente da zombaria coletiva e Pedro, com quem vou conversar.”

¹¹⁴ Conhecida por “Mãezinha”, ela ajudou os Gavião nos primeiros anos imediatamente após o contato. A narração nos diz que Vincent soube dela por meio de Coiquira.

¹¹⁵ Modo como os Gavião se referem aos não indígenas.

como a cidade os recebeu e de como eles foram dizimados pelas doenças dos *kupen*. Ela mostra, ainda, o seu pequeno arquivo: fotos antigas do grupo, quase já totalmente apagadas pelo tempo. “Eles nos ajudaram muito”, diz Pedro quando já estão no barco, indo até o local do contato: “Meu tio falava assim pra mim: ‘Vamos embora morar com os *kupen*, porque nós somos pouquinhos já. O que é que nós vamos fazer? (...) Vamos embora nos espalhar’”. Dali, saltaremos para as filmagens de Vladimir Kozák¹¹⁶ em 16mm, feitas nos anos 1960, nas quais encontramos Pedro, ainda menino, além de Manoel, Raimundo, Madalena e o Capitão convivendo com os castanheiros que avançavam sobre o seu território. São imagens cotidianas, que lembram as de um filme etnográfico típico. Na banda sonora, a voz do Frei Caron anuncia um canto tradicional Gavião; o cantor explica que vai cantar “outra da tribo do índio”. O comentário de Vincent, por sua vez, elabora o desacerto:

“Para um povo guerreiro, o contato é sempre uma rendição. (...) No anseio por encontrar o seu espaço no mundo dos *kupen* e fugir do estigma de ‘índio bravo’, eles deixam de ensinar a própria língua para suas crianças (...) Antropólogos chegaram a prognosticar a extinção dos Gavião enquanto grupo étnico (...) ao revisar as antigas gravações do Frei José, sou surpreendido pela canção que é a expressão daquele momento”.

E então volta a antiga gravação do bolero, aquela do início do filme. Agora sabemos que quem canta é Mãhiti, irmão do Capitão adotado pelo prefeito de Itupiranga. A letra de “Quem eu quero não me quer” comenta a sucessão das imagens a evocar a mudança para o novo mundo, um percurso da condição de “índio bravo” ao “encaboclamento”¹¹⁷, aos modos de vida da cidade. “Bora espalhar”, no termo escolhido por Pedro para citar a fala do tio, ecoa um estilhaçamento. Estes são o Capitão e seu povo, rendidos pelo contato, que Carelli conheceria na década de 1970.

Até aqui, ficam marcados dois movimentos bem distintos, dentro do filme. Um deles é o da filmagem no tempo presente, centrada no gesto de escuta e na interação (e relação) entre realizador e personagens, que em muitos momentos podem fazer lembrar o “cinema do encontro”¹¹⁸ que caracteriza a fase recente da obra de Eduardo Coutinho. O outro é o da

¹¹⁶ Imigrante tcheco, cinegrafista e documentarista pioneiro no Brasil. Trabalhou na Seção de Cinema Educativo do Museu Paranaense (que financiou a filmagem com os Gavião), bem como para a Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras do Paraná.

¹¹⁷ No sentido de se adequar para ser lido como “caboclo” e não mais como “índio bravo” pela sociedade ao redor.

¹¹⁸ Como elabora Claudia Mesquita (2016): “A filmografia contemporânea de Eduardo Coutinho é marcada pela centralidade da entrevista e pelo registro do encontro presente entre o diretor, sua equipe e os sujeitos filmados”.

montagem do material de arquivo, que por vezes articula diferentes fontes e ganha contornos ensaísticos quando em relação com a voz em *over*. Essas sequências funcionam não apenas ilustrando a síntese histórica do texto, dando vazão aos fluxos de pensamento e às lembranças do realizador, mas também tematizam o seu encontro com aquelas imagens, o modo como ele as lê ou as questiona.

O filme em duas vozes, a história em camadas

É essencial esse antecampo¹¹⁹ que o filme prepara antes do encontro do realizador com Krohokrenhum, tema da sequência seguinte, montada a partir das primeiras imagens do realizador em Super 8, feitas nessa época. No primeiro desses encontros, muito breve, ele estava em trânsito para os Xikrin junto com o Frei José. Krohokrenhum já tinha a patente de “capitão”, designação comum dos tempos de SPI; o grupo fora deportado das margens do Praia Alta e vivia agora na terra indígena Mãe Maria, perto de Marabá. Lá, eles eram explorados pelos funcionários do órgão tutor, escravizados na colheita da castanha. Só alguns anos mais tarde, com Carelli já na FUNAI, os dois se reencontrariam, desta vez por meio de Iara Ferraz, sua companheira na época, antropóloga¹²⁰ que trabalhava com os Gavião para construir alternativas de emancipação econômica para o grupo por meio da autogestão de seu castanhal. Começava aí uma longa relação de parceria entre os dois, na qual o realizador se tornaria aliado no projeto de reconstrução cultural idealizado pelo líder Gavião: “Por mais de dez anos, filmei o Capitão e seu povo na virada histórica do seu destino”, nos diz o *over*.

¹¹⁹ Uso o termo no sentido que ele tem num instigante texto de André Brasil: “Bicicletas de Nhanduru: lascas do extracampo”, devidamente referenciado na bibliografia. Nele, o autor toma emprestado essa noção de Deleuze para pensar uma questão central do cinema indígena feito no Brasil atual. A partir da constatação de uma “incompletude ontológica essencial” (o termo é de Eduardo Viveiros de Castro), Brasil pensa o *fora* do fora de campo não apenas como aquilo que está imediatamente fora do alcance da lente ou do enquadramento, mas também ao próprio modo de ser dos Guarani, sua história, suas formas de compreender e organizar o mundo (o *nhandereko* ou “jeito de ser”), elementos essenciais para elaborarmos um entendimento do que acontece diante da câmera. Aqui, minha intenção é projetar essa reflexão não exatamente sobre o ato de feitura do filme, mas sim sobre o modo como podemos entrever um certo *antecampo* nessas imagens de arquivo, uma vez que elas são comentadas, desveladas pelos comentários de Vincent e dos personagens.

¹²⁰ Atualmente professora da UFRJ, tem uma relação de mais de 40 anos com os Gavião. Na época, companheira de Vincent, fazia a dissertação de mestrado junto ao grupo do Capitão, buscando alternativas de autogestão dos castanhais da T.I. Mãe Maria.

Até aqui, apenas citada pelos demais e em silêncio nas fotos e filmes de arquivo, a figura de Krohokrenhum ainda está distante de nós. Ele só entra no filme, de maneira manifesta, a partir do material de arquivo de 2010, quando Vincent vai encontrá-lo após ele ter, ironicamente, escapado da morte, recém saído do hospital. O reencontro dos dois, emocionado e ao mesmo tempo contido, é atravessado pelo sofrido abraço de Madalena, que dura; a mesma Madalena que nos recepcionou no início do filme. No desenrolar da cena, o Capitão dirá a Carelli que as mulheres o têm procurado para retomar os rituais e festas tradicionais. Esse assunto então “chama” o material de arquivo dos anos 1980 e 1990: um ritual, o Krohokrenhum cantando e conduzindo a cantoria dos homens no pátio da aldeia. A narração do realizador comenta: “Ao ouvir sobre o convite das jovens mulheres, vi no Capitão o mesmo entusiasmo que testemunhei naqueles tempos de retomada dos cerimoniais”. Como contracampo desse material de arquivo, imagens dele e de Madalena assistindo atentos, em primeiríssimos planos. O arquivo que víamos há pouco, agora aparece projetado no pátio da aldeia. As sequências a seguir acompanham, no presente da filmagem (2010), os ensaios de um grupo de jovens sob a orientação do Capitão. Conheceremos Jopramré, sua neta, líder das jovens mulheres, que expressa a urgência dessas aulas: “O que vai ser da gente depois, não é? O que é que vai ser dos nossos filhos (...) vão ter o nome indígena também ou vão se chamar com nome de branco, João, Maria?”. A cantoria acontece mais tarde, com Krohokrenhum a frente. Ele celebra a presença de Vincent no evento e logo dá o primeiro dos muitos recados que dará para a câmera do velho amigo ao longo do filme: “Então, graças a Deus, eu tô fazendo assim (...) eu quero que vocês filmem bem direitinho, porque eu quero segurar pro meu povo, pro povo ver a minha sombra, que eu estou cantando”.

Esse trabalho de fortalecimento cultural encabeçado pelas mulheres envolve também a escrita de um livro, em função do qual Krohokrenhum dará um longo depoimento de vida. A conversa é gravada de forma precária pelo grupo das jovens e torna-se também material de arquivo do filme. A fala do Capitão será uma espécie de voz em *over* sua que, em relação com a do realizador, construirá o discurso mobilizando os outros materiais de arquivo, organizando um ponto de vista interno, até então inédito para nós: “eu vi com o olho”, ele diz. Na conversa, revisita episódios e temas que já conhecemos das conversas e comentários anteriores, ao longo da primeira parte, como o conflito entre os grupos Gavião, além do contato e da mudança do Praia Alta para o Mãe Maria. Da guerra, Krohokrenhum narra os pormenores dos acontecimentos, o conflito crescente e o impasse diante do ataque iminente: “Foi de repente, rapaz”. Então a

montagem nos leva de volta ao primeiríssimo plano do filme, aquele filmado em VHS, no qual o Capitão corre e gesticula no pátio da aldeia. Outra vez, por pouco mais de um minuto, o corte deixa o trecho correr sem intervenções, até o momento em que Vincent começa a comentar:

“O Krohokrenhum interpreta nesta cena, para o seu sobrinho Raimundo filmar, um dos ataques em que ele foi flechado na guerra contra o grupo Gavião da Montanha. Como nos revelou a Madalena, logo após o contato, Krohokrenhum consegue as primeiras espingardas e retorna para vingar a flechada. Acoissados pela frente castanheira que avança a cada dia, os vários grupos Gavião aguçam rivalidades numa violenta guerra por território”.

Essa operação de mediar a nossa leitura da imagem de arquivo marcando-a também como intervalo de tempo dentro do filme, entre a feitura da imagem e o seu sentido, é algo que de forma mais ou menos análoga acontece também nos dois filmes anteriores de Vincent. Em ambos, há momentos em que a estrutura do filme deliberadamente constrói esse intervalo alargado entre a fala ou imagem filmada e a sua respectiva decifração, que neles se manifesta na tradução da palavra em língua indígena. Em *Corumbiara*, é somente depois da chegada de um intérprete que os diálogos dos isolados passam a ser legendados para o espectador. Já em *Martírio*, é a própria feitura do filme, tematizada no desenrolar da narrativa, que finalmente confere sentido ao material que Carelli gravou décadas antes, “às surdas”, sem compreender o idioma. As mesmas imagens de uma reunião da Aty Guasú são primeiro apresentadas no início da projeção, quando ainda não temos repertório para compreendê-las, para depois serem retomadas mais adiante, em articulação¹²¹ com a narrativa que o filme pôde acumular até ali. Para nós é deixada uma lacuna que evoca um dado da experiência – os limites da compreensão que o realizador tinha, no calor do momento, em relação ao que estava sendo filmado – ao mesmo tempo em que também nos expõe ao equívoco¹²² do nosso próprio olhar, aos limites de nossa própria compreensão em relação ao que vemos na tela. No caso de *Adeus, Capitão.*, há

¹²¹ "O que está pegando a gente é o capitalismo", diz uma das lideranças Kaiowá. Vincent se dá conta - e nós também, pelo modo como o filme é montado - que essa consciência em relação ao processo histórico já era pauta das primeiras grandes assembléias, as *Aty Guasú*, nas quais os indígenas começavam a articular as ações de retomada.

¹²² No sentido do conceito de “equívoco” para Viveiros de Castro, na antropologia: a de que o contato entre dois sujeitos (ou culturas, ou mundos) radicalmente diferentes estaria fundado no mal entendido, num equívoco primordial do olhar de um em relação ao outro, e vice-versa.

uma variação na forma deste procedimento. Para começar, a imagem não foi tomada por Vincent, mas por Raimundo, sobrinho do Capitão e um de seus primeiros aprendizes de filmagem. O seu *over* é o equivalente às legendas dos filmes anteriores, por “traduzir” a “fala” do corpo do Capitão. Essa “tradução” não passa pela transposição idiomática, mas pelo acesso à memória do corpo, à história vivida na pele. E se, nos casos anteriores, a operação remete sobretudo à relação entre o testemunhado pelo realizador e o ato de fazer o filme anos depois, aqui remete também a ele enquanto agente mediador de um filme narrado em duas vozes.

Essa operação, bem como o momento em que ela ocorre na montagem, eram aspectos que já estavam definidos quando entrei¹²³ definitivamente no processo de consulta. Desde o começo, ela me sugere uma chave para pensar a estruturação da forma: a mesma imagem que abre a narrativa é a que caracteriza, mais adiante, a condição do Capitão como narrador, assim como a de Carelli como mediador (além de também narrador). Krohokrenhum, ao performar a narrativa - tanto para os que o assistem no instante da filmagem quanto para a câmera e, indiretamente, para o espectador - assim como performa os cantos e os rituais, enuncia-se não apenas pelo depoimento tornado *over*, mas também através de sua presença no vídeo, do seu estar no mundo, a sua “sombra”. Vincent, por sua vez, articula o seu arquivo - a sua experiência vivida - ao arquivo alheio e ao vivido pelo Krohokrenhum, articula sua voz e essa “sombra” para chegar, junto com ela, ao discurso do filme. O retorno da imagem a ela mesma tematiza também - e talvez sobretudo - a maneira de articular esse discurso. Creio que isso é o que está expresso no gesto de entender *Adeus, Capitão*. como “um filme de Toprãmre Krohokrenhum Jõpaipaire e Vincent Carelli”, o reconhecimento dessa relação, da relação entre essas duas vozes, como o traço definidor do lugar da autoria, algo que caracteriza de modo mais preciso o trabalho.

A partir da segunda hora, o filme passa a se organizar em torno do depoimento de Krohokrenhum às mulheres, tornado *over*. A sua narrativa revisita os episódios daqueles primeiros depoimentos de Madalena, Coiquira, Jojoré e Pedro, dessa vez pela sua própria perspectiva, desde “dentro”: as guerras internas, o contato, a quase aniquilação do grupo, a decisão de abandonar os costumes e a língua para adotar o modo de vida não indígena. “Eu me sofri, eu me sofri”, diz Krohokrenhum. Ganha um corpo e uma voz o que antes estava apenas sugerido pela montagem do arquivo de Kozák em relação ao comentário de Vincent sobre a “rendição”, passando pela sucessão de fotos ao som da canção entoada por Mãhiti, que finda

¹²³ Em maio de 2020.

com a imagem de Krohokrenhum no barco, rodeado por outros passageiros, como se já integrado. As palavras do Capitão são também cobertas pelo material de arquivo e assistidas pelos comentários pontuais de Carelli, contextualizando os episódios narrados, relacionando o testemunho dele aos processos históricos mais amplos, como os que determinaram a deportação para o castanhal Mãe Maria e a subsequente exploração do trabalho do grupo na colheita da castanha, duas consequências diretas da política indigenista da época. Aqui, se trata do testemunho do líder Gavião, do seu ponto de vista que vai estabelecer uma nova camada ou demão para a narrativa, e que em relação com o arquivo e com a narração de Vincent, nos dá uma ideia mais ampla e mais minuciosa de todos aqueles acontecimentos. Tenho optado pelo termo “camada” para me referir a essa relação entre as duas vozes do filme, por compartilhar um entendimento dessa escolha com os realizadores, ao longo de minha participação na montagem. Ao invés de montar essas vozes de maneira mais alternada ao longo do filme, aglutinando a participação e a relação delas em torno de cada tema ou acontecimento que se sucede na cronologia da narrativa, interessava-nos preservar antes um certo percurso do processo em pelo menos duas de suas dimensões: uma delas, a da trajetória das filmagens ao longo do extenso tempo de realização, que remete também à trajetória da relação entre o realizador e os seus personagens; a outra, é a trajetória “interna” do realizador, que adentra, revisita o próprio arquivo, encontra e investiga outros registros, faz o balanço da experiência. Nesse sentido, é como se *Adeus, Capitão*. se constituísse a partir de uma acumulação dessas camadas de tempo e de subjetividade.

No acervo do Vídeo nas Aldeias, o arquivo Gavião corresponde a um conjunto extenso de materiais que começam no Super 8 e nas fotos em 35mm, passando pelas fitas de rolo, Umatic, VHS, SVHS, Betacam, Hi8 e outros diversos formatos de vídeo analógico e digital; gravações feitas pelo realizador e seus colaboradores em diversas viagens de filmagem ao longo dos últimos 35 anos. Além desse arquivo, próprio, Carelli e Tita mobilizam também um conjunto vasto de registros de terceiros: fotos e fitas de rolo também do Frei José, filmagens dos cineastas Vladimir Kozák e Hermano Penna¹²⁴, dos filmadores Tiuré¹²⁵ e Raimundo, entre inúmeros outros. Esses distintos conjuntos de arquivo são articulados pela montagem e colocados em relação aos textos da narração do realizador e do *over* de Krohokrenhum, ora ilustrando o

¹²⁴ As imagens em 16mm, feitas para a CPI do Índio em 1968, interrompida pelo AI-5. O material seria depois retomado em *Índios, Memória de uma CPI* (Hermano Penna, 1998, 32 min.)

¹²⁵ [Confirmar as informações com Tita], foi contemporâneo de Vincent no convívio com os Gavião, nos anos 1970.

passado expresso pela lembrança, ora como constructo de um discurso filmico de caráter histórico e ensaístico, que relaciona essas vivências dos narradores aos diversos contextos históricos pelos quais se estende a narrativa, sugestionando a leitura das imagens, ou mesmo enfatizando a evidência de sua própria materialidade e o caráter de *processo*¹²⁶ do filme. É curioso que, nesse sentido, os registros das distintas viagens, em distintos momentos no tempo, são muitas vezes tomados em fluxos que vão se desenrolando em paralelo, mais como se fossem múltiplos os presentes de filmagem: os momentos de reencontro com os personagens em 2019 e 2010; o presente das gravações dos cantos e rituais, nos anos 1980 e 1990 e, mais adiante, os momentos finais antes do falecimento do Capitão, em 2016. Momentos em que a narrativa acaba se aproximando mais do ponto de vista testemunhal¹²⁷ tão típico dos filmes anteriores, sobretudo *Corumbiara*.

Nunca houve um roteiro prévio, no papel, uma ordem pensada de antemão para *Adeus, Capitão*. que o realizador compartilhasse conosco; há, por outro lado, um processo de descoberta do filme a partir de um trabalho intuitivo que vai articulando arquivo e novas gravações. Ao longo da montagem, é a memória de Carelli que navega por e organiza esse material de arquivo, suas relações - com Iara Ferraz, Frei José e o próprio Krohokrenhum, por exemplo - lhe conferindo acesso aos outros arquivos, que ele vai agregando ao conjunto. Eventualmente, essas sequências começam a ser organizadas num fluxo maior que quase sempre nasce em função da cronologia da narrativa que ele pretende, em princípio, mas vai se complexificando à medida em que a investigação - a buscar por mais arquivos, mais memórias, mais “chaves” para entender o não compreendido até aqui¹²⁸ - e a reflexão histórica a partir da memória, dos reencontros e, nesse caso, da palavra falada do Capitão como sujeito enunciator.

Nesse sentido, vale apontar um ponto especialmente sensível da narrativa do Krohokrenhum, esse sujeito enunciator, e o tratamento atípico que ele acabou tendo no corte final: o relato do contato. Antes de tudo, o resultado final é produto de uma circunstância da captação: ao longo da maior parte da fala, não há imagem, apenas áudio. Lembremos que esse é o depoimento que ele dá às mulheres, por elas gravado “com seus próprios meios”, como nos diz a narração. Havia uma câmera lá, mas não ao longo de toda a fala. A maior parte do registro existe apenas como o precário arquivo do áudio captado por aqueles mini gravadores. Pela sua

¹²⁶ No sentido de minhas recorrentes menções à noção de Cláudia Mesquita.

¹²⁷ Ver o capítulo 1, sobre *Corumbiara*, no qual discorro sobre a sua condição de testemunha.

¹²⁸ Como ele mesmo expressa ao longo da sequência de reencontros com os velhos conhecidos, no início do filme.

duração, cobri-lo com imagens nos parecia uma fatalidade, mesmo diante da possibilidade de deixá-lo todo sobre a imagem preta. Sendo assim, que imagem buscar? Que relação era possível conceber, dessa imagem com a fala? Em uma das reuniões antes da última viagem de filmagem, em 2020, Tita, Vincent e eu conversávamos sobre o tema. Lembro-me que Tita, em especial, levantava o incômodo em relação ao gesto de ilustrar o relato, ou de qualquer tentativa de representação, ainda mais pelo fato de ser Vincent o autor das imagens do contato em *Corumbiara* e de toda a discussão em torno delas que o próprio filme mobiliza. Eles então me explicaram que iriam gravar imagens de trilha na mata, algumas delas com uma sutil elaboração cênica, uma pequena concessão ao princípio da não representação: o varal com os presentes que a narrativa do Capitão trazia. Uma última camada, de invenção. Por fim, optamos por esses planos longos e estáticos da mata, que repousam sobre o *over*. Pouco ou nada procuram ilustrar a narrativa, mas sim, tentam talvez evocar uma fantasmagoria, a "sombra" (mais uma vez, ela) daquele acontecimento. Essas duas sequências são, ainda, intercaladas com o preto, como se fossem quase insuficientes para cobrir o espaço da imagem que falta. Pelo menos assim tentamos imaginá-las no corte, Tita e eu, quando Vincent nos deu a liberdade de apresentar uma maneira para montá-las. Nesse mesmo sentido, estão também as fotos que apenas sugerem, sem mostrar, os corpos dos doentes e o canto noturno do homem solitário com seu maracá: sombras do contato, das doenças e da morte.

Para que o mundo prossiga ou “ficou a sua sombra cantando pro povo”

Até aqui, creio ser possível em *Adeus, Capitão*. como um filme em três partes. Na primeira, que corresponde grosso modo à primeira hora do filme, tematiza o retorno de Carelli à comunidade e o seu reencontro com os companheiros de velha data, com o Capitão, e estabelece os termos da busca pela história. Na segunda, que começa a partir do depoimento de vida de Krohokrenhum às mulheres, trata-se sobretudo de abrir espaço e dar apoio - com imagens de arquivo e comentários de contextualização histórica - para que essa voz construa o seu ponto de vista em torno daqueles eventos, desdobrando a narrativa do filme como uma construção de múltiplas vozes. Ao longo dessa segunda parte, Krohokrenhum narra, com esse suporte de Vincent, a trajetória de seu grupo desde o contato, passando pela deportação ao Mãe Maria, a

abertura da rodovia PA 70¹²⁹ no ano seguinte e a aliança com Iara Ferraz, que leva à emancipação do trabalho escravo de colheita de castanha para a FUNAI. Ao longo dessa trajetória, há um percurso que vai da quase aniquilação do grupo do Capitão à chegada de outros dois grupos Gavião - um deles, o grupo da montanha, os antigos rivais - também deportados pelas circunstâncias históricas do processo de desenvolvimento¹³⁰ econômico da região. A chegada desses grupos, junto com a autonomia econômica garantida pela autogestão dos castanhais, conseguida com o auxílio da Iara, culminou nas primeiras iniciativas do Capitão para retomar as festas, rituais e jogos tradicionais, em meados dos anos 1980. Esse é o momento em que Vincent leva, pela primeira vez, o recém criado Vídeo nas Aldeias para dentro da comunidade e coloca a sua câmera de vídeo à serviço do projeto cultural do Krohokrenhum.

Chegamos ao que proponho caracterizar como o terceiro momento do filme. Se nas duas porções anteriores estão bem marcadas as vozes de Carelli e Krohokrenhum que, cada uma de seu ponto de vista, conferem uma camada à narrativa, esta terceira tematiza o encontro e a aliança dos dois. É o início da “virada histórica” do destino dos Gavião que Vincent também viu “com o olho”. Voltam mais marcadamente as dimensões pessoal e autobiográfica à voz do realizador, que retoma o seu momento de vida, a “experiência catártica nos Nambiquara”¹³¹, como ele menciona, enquanto vemos as imagens de *A festa da moça*: primeiro, planos de detalhe da plateia que assiste ao pequeno monitor montado no pátio da aldeia e, depois, as imagens da cerimônia de furação dos jovens, na cachoeira. O *over* comenta que os Nambiquara, ao assistirem as imagens de um ritual filmado por Carelli, resolvem “requalificar a própria imagem” e, empolgados, retomar o ritual de furação, há décadas abandonado. Enquanto vemos as imagens do ritual, a voz de um dos condutores diz: “Se você não tem enfeites na boca, no nariz e na orelha, a pessoa não vai acreditar. Vai falar ‘você não é índio’ (...) índio tem que ser sempre índio”. A fala termina com o primeiro plano de um dos jovens, calado, o nariz recém-perfurado pelo adorno e o rastro das lágrimas que descem pelo rosto. Vincent comenta que, ao levar essas imagens e mostrá-las ao Capitão, ele prontamente reconhece a utilidade do aparato. Enquanto vemos o seu arquivo, a narração segue:

¹²⁹ Rodovia que liga a Belém-Brasília (BR-10) à Marabá. Hoje, é chamada de BR-222.

¹³⁰ O grupo da montanha foi expulso de suas terras por ocasião da construção da hidroelétrica de Tucuruí, entre o fim dos anos 1970 e início dos 1980. O grupo do Maranhão, por consequência da abertura da PA-70 e da ocupação das terras adjacentes à rodovia, na mesma época.

¹³¹ Ele se refere ao processo que é tema de *A festa da moça* (1986, 15 min), seu primeiro vídeo no contexto do VNA, experiência que ele recupera também no início de *Corumbiara*. Trato-a de maneira breve na introdução deste trabalho.

“Impactado, o Capitão passou a me convidar para registrar seu novo projeto: a realização dos rituais para os jovens nascidos no meio dos kupen. Krohokrenhum compra uma VHS igual à minha e destaca o seu sobrinho Raimundo para ser o meu primeiro aluno. Meses depois, para a minha surpresa, ao voltar à aldeia me dei conta do efeito das imagens Nambiquara. Eles tinham retomado a sua própria furação e o Raimundo havia filmado tudo com a sua VHS já semi-destruída pela umidade.”

Quando Carelli comenta sobre as imagens feitas por Raymundo, as imagens da corrida de tora e do Capitão no pátio da aldeia, brincando com a lente da câmera, dão lugar às gravações da furação Gavião. Na imagem deteriorada, vemos o mesmo Capitão, agora afiando o espinhão a ser usado na cerimônia. Uma fila de jovens espera a sua vez. As furações são gravadas num enquadramento que imediatamente nos remete ao feito por Carelli no curta de 1986. Ele nos conta: “A furação de lábio dos meninos foi a primeira grande guinada simbólica do final dos anos 1980. As imagens de outro povo indígena haviam libertado os Gavião da opressão do olhar da população regional sobre o ‘índio bravo’”. Ao final da sequência, vemos a fila dos jovens, em perspectiva, a caminhar na direção da câmera. O primeiro deles diz “Todos eles aqui quiseram se furar. Todos gostaram.”. Raimundo, operando a câmera, pergunta: “Quantos são?”. O homem então responde “Veja você mesmo”. O corte nos leva, num salto, de volta a 2010. Em *contra-plongée*, Krohokrenhum canta com a copa das árvores ao fundo. Logo ele começará outro de seus depoimentos públicos para a câmera do amigo, no qual reconhece a passagem do tempo¹³², fazendo um recorrido dos tempos do SPI até a volta dos rituais. O contracampo nos mostra o realizador, o corpo pintado como os demais presentes, segurando a câmera.

Esse conjunto de cenas articula uma série de elementos essenciais do discurso do filme. O primeiro deles é uma representação possível para o “jogo de espelhos” sempre tão comentado por Carelli, enquanto o cerne de seu trabalho nos primeiros anos do VNA. A aproximação das sequências de furação Nambiquara e Gavião enfatiza não apenas o potencial mobilizador da imagem e a sua capacidade de comunicar para além das eventuais barreiras culturais - apesar da dimensão análoga dos rituais, os dois povos vêm de grupos linguísticos bem distintos¹³³ e pouco compartilham, no geral, em termos cerimoniais e simbólicos - mas sobretudo o potencial do ato

¹³² “Ô Vicente, quando você chegou era um rapaz novinho, assim você apareceu. Hoje já está ficando velho. Um molambo velho. Quando chegou por aqui também me viu novinho, mas desanimado, não fazia festa... Estávamos mudos como arara mordendo pau...”.

¹³³ Os Nambiquara, do tronco Tupi; Os Gavião, por sua vez, do Macro-Jê.

de gravar como o da produção de um antídoto para a descrença e para o apagamento a partir da autoimagem: reconhecer-se, fazer-se “índio” na imagem, para que não restem dúvidas. Elas são tanto prova quanto o são os orifícios recém feitos nos lábios dos jovens. Assim como, nas gravações Nambiquara, o condutor do ritual chama a atenção das marcas na pele como prova inequívoca daquilo que interessa ser dito, na gravação de Raimundo, o jovem responde à sua pergunta esquivando-se do enquadramento, para que a lente - Raimundo e nós - veja por “si mesma”. E se o estabelecimento do “jogo de espelhos” na narrativa é o enunciado dessa relação de reconhecimento e de crença em relação à imagem, ele também é considerável evidência da relação de confiança e de colaboração entre o realizador e o líder Gavião, uma vez que também tomamos o depoimento de décadas depois, trazido oportunamente pelo corte. Ele sublinha, a um só tempo, a continuidade dessa relação e do projeto de retomada cultural, além do reconhecimento, por parte do registro, de uma certa grandeza do Capitão.

A partir daqui, *Adeus, Capitão*. retomará o material dos anos 2010 enquanto fluxo do presente, no qual Vincent traz de volta as imagens que registrou naqueles tempos de reconstrução cultural, entre os anos 1980 e 1990. Ele encontra a aldeia tomada pelas igrejas evangélicas, os jovens fissurados pelo futebol, as casas com eletrodomésticos e carros na garagem. Krohokrenhum, como ele já havia mencionado mais cedo, mudara-se da aldeia, aborrecido pela bebedeira e pela barulheira. No seu depoimento para a câmera, há pouco, ele já dissera que “Depois de velho é que eu fui entender do dinheiro”. Agora, enquanto revisa o depoimento com as mulheres, ouvimos ele dizer na gravação: “Vocês estão vendo o problema das invenções dos brancos. Branco é bagunceiro... Então eu não quero ser *kupen* não. Eu quero ser normal”. Recém assistimos, numa sequência sintética, o treino de futebol e o culto no pátio da aldeia. Uma das mulheres que trabalha no livro, num depoimento para Carelli, relembrando dos tempos da reconstrução a partir das imagens, sintetiza as questões até aqui: ainda está posta a questão da identidade¹³⁴, agravada pelo mergulho na sociedade de consumo e pelo abandono, mais uma vez, dos rituais e da língua. Entendemos cada vez mais a urgência que move as jovens mulheres quando ela diz que “era bom que ele nunca morresse”, referindo-se ao Capitão.

Nas cenas seguintes, se desenha uma trajetória dessa reconstrução cultural testemunhada por Carelli entre os anos 1980 e 1990, ao longo da qual ele seria aliado do Capitão, como

¹³⁴ Como se ainda ecoasse a formulação do material Nambiquara, ela elabora: “Não adianta eu só falar que sou índia, que pareço com índia. ‘Então fala, prova que você é índia’, vão dizer”.

membro do CTI, também nos embates com o governo brasileiro e suas estatais, que direcionavam grandes empreendimentos através do território Gavião. Primeiro, as linhas de transmissão da Eletronorte que, saindo de Tucuruí, passaram destruindo os castanhais que garantiam a autonomia do grupo. Pouco depois, será a vez da ferrovia da Vale, que amplia o desmatamento e compromete a caça, além de abrir uma flanco para invasores: “E assim, todos os grandes projetos de desenvolvimento do noroeste da amazônia vão convergindo para Marabá, atravessando a reserva Gavião”, comenta Vincent. Krohokrenhum atua na liderança das duas frentes, conduzindo as negociações com os *kupen* e tomando a dianteira na realização das festas e cerimônias tradicionais como a dos *Pemp*, o ritual de iniciação para os jovens guerreiros. O Capitão é rigoroso nessa condução mas o mundo dos jovens, como reconhece Carelli, “já é outro”, um no qual a vida comunitária vai sendo mais e mais atravessada pelo dinheiro e pelos ideais de vida da sociedade não indígena, pelo consumismo e pela desigualdade social. Decepcionado pela pouca adesão aos rituais, o Capitão dirá reiteradamente que “os jovens já não querem nem saber”. Os mesmos meios que proporcionam a concentração de poder de Krohokrenhum e o seu papel como protagonista do processo de reconstrução cultural são também os meios que trazem a alvenaria para a nova aldeia - na qual o líder possui a única casa de dois andares - os móveis e a coca-cola para dentro de casa. A sua liderança - e isto talvez fosse inevitável - arremessa a comunidade Gavião não apenas no sentido da tradição, mas também no do mundo dos *kupen*.

O filme alterna os registros das negociações e dos efeitos dessas indenizações na vida cotidiana com os rituais de retomada promovidos pelo Krohokrenhum numa sequência que culmina na visita do grupo aos Krahô do Maranhão, outro povo timbira, com os quais eles compartilham costumes e cujos rituais guardam considerável semelhança com aqueles da infância do Capitão. Ele, satisfeito com o intercâmbio, impressionado pelo modo como eles mantêm as tradições. Essas imagens de Carelli, feitas em betacam, têm um salto de definição em relação às anteriores em VHS, as cores dos grandes jogos e rituais sobre o fundo da paisagem de cerrado delicadamente opõem os tons quentes da pele e do solo ao verdes e azuis da mata e do céu, as figuras humanas engrandecidas, muitas vezes gravadas em leve *contra-plongée*, compondo grandes acontecimentos coletivos: danças, corridas de tora e outras brincadeiras. Segundo Carelli, “um marco no projeto do Krohokrenhum”, facilitado também pelo próprio realizador. Essas imagens marcam o fim desses anos de colaboração mais intensa, como nos

informa o *over*. Aqui, mais uma vez, o salto da imagem em *on* para a sua ocorrência na tela de exibição, no ambiente filmado. Na varanda de sua casa, Krohokrenhum exhibe as gravações para aqueles que não puderam acompanhá-lo na viagem. O filme, ao recuperar essas imagens que também estão em *Eu já fui seu irmão*¹³⁵, ainda opera o jogo de espelhos.

No último plano, no entanto, saltamos da varanda para a linha do trem. Mathias, um dos jovens que acompanhou o grupo, está na beira da ferrovia e comenta as suas impressões da viagem: “Pra mim foi bom demais, eu senti muita vergonha sim [por não falar a língua]”. No seu depoimento, referindo-se aos mais velhos, diz que “Eles reclamam que o jovem não fala a língua, mas eles começam a usar primeiro o português, né? (...) Fica um pouco difícil”. Nesse momento, há um corte deste para um plano bem mais recente, filmado no mesmo lugar. Ao invés de Mathias, vemos o trem chegar de súbito já em quadro, começando a passar. Por quase dois minutos, assistimos, sem corte, à sucessão ininterrupta dos vagões na tela. Essa é uma elipse incômoda e barulhenta que marca não só um salto no tempo, mas também um gesto derradeiro de cotejo entre a retomada cultural idealizada e iniciada pelo líder entre os anos 1980 e 1990 e a retomada atual, encabeçada pelas mulheres nos anos 2010. A narração nos atualiza em relação ao que mudou: o crescimento e a divisão da aldeia em mais aldeias, a continuidade da relação com os Krahô e, ao mesmo tempo, o desafio da manutenção da língua. Mas a volta a Mathias - agora mais velho, entrevistado em sua casa vinte anos depois - sintetiza, no depoimento, a irremediável estilização da vida coletiva, a agudização das desigualdades, a supremacia do “ritmo da cidade” sobre o “ritmo da aldeia”, como ele diz. A fala parece repor o impasse e a violência que a interrupção ruidosa do trem evoca, como a nos indagar: que continuidade possível há, diante de tamanha força disruptiva?

Para mim, essa é a questão central desta última porção e, imagino, também do filme como um todo: em que termos é possível lidar com essa disrupção e prosseguir, de alguma forma, com o mundo Gavião, apesar do destroçamento dos modos tradicionais de vida, da entrada fulminante no mundo *kupen*? Uma questão que sempre me pareceu colocada inclusive pelo próprio realizador, ao longo do processo da montagem, que busca contrapor a crise incontornável a uma certa dimensão de “êxito” dessas iniciativas afirmativas encabeçadas pelo Capitão e a continuidade possível das cerimônias e jogos, com o líder agora mais permeável e despreocupado em relação à falta de rigor deles; a furação de lábio, ainda que sem a

¹³⁵ No já citado curta de 1993, Carelli registra essa viagem do grupo do Capitão aos Krahô.

voluntariedade dos jovens de hoje; o povo crescendo, ainda que isso signifique também a sua miscigenação e uma multiplicação de conflitos internos. Nas conversas em torno dessa porção final do filme, Vincent, Tita e eu buscávamos um discurso possível para esse além da morte do Capitão, evitando tanto uma celebração cristalizada do legado de um "grande líder"¹³⁶ quanto uma conclusão fatalista da perda irreparável que representa a sua partida. Ainda que a perda do Capitão seja, por suposto, irreparável. E eu, em especial, sempre argumentei no sentido do quanto essa dimensão do irreparável parecia se sobrepor em relação a qualquer ideia de continuidade. Lembro-me de uma dessas reuniões remotas, eu já envolvido nos rumos da montagem, Tita e Vincent me perguntando sobre as minhas impressões em relação a um corte que se desenrolava até o enterro do Capitão, que marcava o fim da projeção:

Vincent: E aí?

Fabio: Fudeu, né?

Vincent: Ih, "fudeu", não! Não pode ser isso.

Fabio: Mas por que?

Vincent: Porque o filme é para eles em primeiro lugar. Não dá pra chegar lá com "fudeu".¹³⁷

Antes de continuarmos, tenhamos em mente a sequência que leva ao funeral. Saltamos da anterior, de um dos rituais em 2010, na qual vemos o Capitão feliz, rodeado pelas crianças e jovens da aldeia, para o interior do carro com Iracema¹³⁸, nas ruas de Belém. No banco dianteiro, o motorista e Vincent. Ela fala ao telefone: "É porque ele não está bem, de jeito nenhum. É, mas a gente está com fé ainda". Foi ela que o avisou, a pedido do próprio pai, antes da internação. Na casa de apoio, as mulheres Gavião - Madalena e Coiquira entre elas - aguardam por notícias e fazem orações. Um pastor conduz a vigília de forma enérgica, enquanto segura a cabeça de Iracema, grita: "Não olhe para os médicos, mulher! Não olhe para os homens, mulher! Olhe para Deus!". Mais tarde, Vincent e um grupo chegam do hospital trazendo a trágica notícia. Carelli está na sala e abraça os presentes no momento em que Catê¹³⁹ informa a todos sobre a morte do

¹³⁶ Lembremos da maneira como são retratados os banners que um dia celebraram o lançamento do livro, agora desbotados e tomados pela vegetação; ou mesmo antes, quando acompanhamos o evento desse lançamento e o discurso anticlímax do Capitão. Ambos os momentos expressam um limite do gesto celebratório.

¹³⁷ Conversa pessoal em 24/09/2021

¹³⁸ Filha do Krohokrenhum.

¹³⁹ O neto do Capitão.

avô. No caminho de volta para a aldeia, o comentário nos diz: "No hospital, fui o último a visitá-lo na UTI, já sedado e entubado. Ao cabo de 20 minutos, as máquinas apitaram e uma enfermeira acudiu às pressas. O Capitão havia partido". Se a vigília na casa de apoio era sobretudo marcada pelas manifestações típicas do culto evangélico, o enterro na aldeia traz os signos da manifestação Gavião do sofrimento e da lamentação pelo falecido: o choro expresso a plenos pulmões, todos debruçados sobre o caixão. O Capitão, num caixão típico dos *kupen*, vestido com roupa dos *kupen*, ganha um canto de Manoel com o maracá e ganha também, isso já na manhã seguinte, uma delicada pintura de urucum no rosto. A multidão segue em cortejo até o local da sepultura e Krohokrenhum é finalmente enterrado. Ao fundo, uma das torres da linha de transmissão.

Os parentes do viúvo (a) ou os cônjuges dos descendentes lembrar-lhes-ão os filhos pequenos que ainda precisam deles. Mas, além disso, durante o período de luto, a comunidade deverá contrabalançar a ação do morto para com os enlutados. O defunto, com efeito, não se esquece de seus parentes e se estes não o afastarem de sua lembrança, correrão sérios riscos de serem arrastados para a aldeia dos mortos. É dever da comunidade exortar então os parentes a se esquecerem daquele que perderam e se voltarem para a sociedade dos vivos. (Carneiro da Cunha, 1978, p. 54)

Hoje me parece bem mais óbvio, passado o processo e revisto em retrospecto o trabalho nessas cenas finais, o problema de terminar o filme assim, no "fudeu" da conversa com Vincent e Tita, numa espécie de silêncio após o funeral que enfatiza o irreparável da perda e insinua uma sentença de derrota diante do enorme golpe que a morte do Capitão representa para os Gavião. Um contrassenso inclusive em relação ao próprio projeto do Krohokrenhum, projeto esse que não deixa de ser, de certa forma, também o de superar a própria morte, no sentido de garantir a continuidade dos rituais e da língua, coisas que ele pretende deixar para os vivos. Ao longo da montagem, me acostumei a pensar em *Adeus, Capitão*. como um filme sobre também sobre a perda, a morte e o luto, que tomava o falecimento do personagem-narrador como princípio organizador, concluindo o seu arco a partir dele. No entanto, embora esse seja um evento essencial para a narrativa, creio que o filme é mais de um gesto de elaborar o luto, do que de representá-lo. Lembro-me também do meu incômodo com o termo "concluir", no início da narração, quando Vincent diz que decidiu "concluir o projeto de nossa parceria de anos: difundir os registros do seu legado para as futuras gerações". "Porque agora, com a morte do Capitão,

Carelli decide 'concluir' essa parceria?", pensava. Não haveria mais nada a fazer ou seguir com os Gavião? Creio que minha leitura estava por demais atrelada à ideia de *interrupção* que a própria morte sugeria, e assim eu fui ignorando a dimensão do luto como processo, e a feitura do filme também como um aspecto desse processo. No trecho de *Os mortos e os outros* citado acima, Manuela Carneiro da Cunha elabora um aspecto do luto para os Krahô, povo "irmão"¹⁴⁰ dos Gavião. Nele, ela diz que é preciso se voltar para "a sociedade dos vivos". A volta do realizador à comunidade, em 2019, que coincide com o fim de outro luto, por Manoel, poderia marcar também uma espécie de "fim de luto" seu?

O filme nos dá a entender que essa é a primeira viagem depois do funeral, viagem na qual, lembremos, Vincent vai "concluir" a sua "parceria de anos" com o Capitão. O papel de Carelli como parceiro ou "soldado" (como ele dirá mais adiante no filme), que já passou por colocar a sua câmera a serviço, pelo auxílio nas negociações com as grandes estatais e pela formação de mais de uma geração de filmadores Gavião, agora é o de devolver os arquivos antigos aos que ficaram, os vivos. Com o seu retorno, sabemos que dois dos meninos do Capitão também faleceram nesse meio tempo: Raimundo e Manoel. Sabemos, também, que Jopramré deixou a igreja evangélica e deu nomes indígenas¹⁴¹ aos seus três filhos. No fim da corrida de tora, evento que marca o fim do luto pelo Manoel, um dos velhos fala aos demais:

"Isso aqui faziam os antigos (...) Agora é assim, as pessoas não choram. Já chorou, já acabou a tristeza. Se vocês quiserem inventar brincadeira (...) podem começar (...) Não tem mais tristeza e pensar na vida. Já acabou! (...) Aí a gente vai mostrar isso pro Vicente, que está aí."

A vida continua. Voltamos à situação do depoimento de Madalena, no início do filme. Agora, mais gente se junta para ouvir as gravações e ver as fotos tiradas pelo Frei José, todos em volta do computador, diante da sombra de Krohokrenhum e dos outros que se foram, presentes apenas nos registros: "Mas se o 'eu' reside privilegiadamente no corpo, o quadro altera-se: privados do suporte físico que instaurava a pessoa, os mortos seriam então puras imagens, sombras evanescentes, formas sem conteúdo" (Carneiro da Cunha, 1978, p. 146). Essas imagens

¹⁴⁰ Lembremos de *Eu já fui seu irmão* (Vincent Carelli, 1993).

¹⁴¹ No início do filme, essa é uma de suas preocupações: "O meu filho mais tarde, os meus netos, vão ter o nome indígena também?"

e sons são, de certa forma, um vislumbre da "aldeia dos mortos", da qual fala Carneiro da Cunha. Ao fim das quase três horas da projeção e vindo na sequência do enterro, a fala do velho é a senha também para uma espécie de fim do luto no próprio filme, que retorna à tranquilidade contemplativa das sequências iniciais, ao evento da entrega dos arquivos e da conclusão da parceria com o Capitão. É preciso acabar com a tristeza, prosseguir com a vida, voltar às "brincadeiras" - que é como os mais velhos costumam chamar os jogos e rituais - ou, no sentido da relação de Vincent com os Gavião, encerrar um ciclo para começar outras parcerias e projetos possíveis.

Apontar para o futuro é uma operação recorrente nesses filmes recentes de Carelli. Em *Corumbiara*, ela está circunscrita ao pequeno grupo - simbolizada no filho de Tiramantu e em certa medida no casamento de Purá com a menina Akuntsu - e à delicada resistência possível, após toda a trajetória de dilaceramento. Já em *Martírio*, ela é uma indagação (inclusive a nós): "como crescerão essas crianças que vivem o terror imposto aos acampamentos de retomada?". No caso de *Adeus, Capitão.*, esse apontamento vem a partir do balanço da experiência, expresso no texto em *over*:

Krohokrenhum, com sua partida se encerra a era do "índio brabo do mato", como você sempre dizia. Tive a honra e a felicidade de ser teu soldado. Com a Katuré Iara, fizemos dos teus sonhos os nossos sonhos. Um povo se recompondo da hecatombe do contato e conquistando sua autonomia política e financeira. Mas o desenvolvimento predador que devora este planeta cortou este sonho na raiz, atingindo no seu cerne o que foi um dos mais produtivos castanhais do sudeste do Pará. Para reagir às imposições da geopolítica de estado, o único caminho foi lutar por compensações pelo avanço sobre sua reserva (...) Se por um lado essas ditas reparações lhes permitiram aceder a novos padrões de vida, elas também os colocaram na eterna dependência das grandes companhias. Hoje, a crescente segmentação em novas aldeias são os brotos dessa galha forte que foi podada. Adeus, Capitão. Você partiu, mas ficou a sua sombra cantando pro povo.

Se, com a partida do Krohokrenhum se "encerra a era do 'índio brabo do mato'", como diz a narração, a vida nos tempos atuais traz uma nova era, na qual as novas aldeias são "os brotos dessa galha forte que foi podada". O fim não é uma interrupção, mas a indicação de uma continuidade que ultrapassa a parceria e o próprio filme. A palavra "broto", aí, carrega uma conotação otimista, aponta para o futuro: mesmo com todos os golpes sofridos, toda a desfiguração e as questões atuais, os Gavião continuam a "brotar", como possível. Mesmo que

essa realidade esteja distante do sonhado por Iara, por ele e pelo próprio Capitão. Aliás, é sobretudo para ele que o realizador dirige essas palavras, bem como o atestado de permanência da sombra. Um gesto que ecoa, em partes, o anseio expresso na fala de uma das jovens, em 2010: "Para nós, seria bom se ele nunca morresse".

Considerações finais

Apesar do título se referir aos três filmes como uma trilogia, talvez seja mais justo entender esse conjunto como uma espécie de “nova série” - ainda em construção - dentro de uma trajetória que tende a pensar o ofício do audiovisual de forma seriada. Desde *A festa da moça* até os curtas realizados no fim dos anos 1990, momento em que o foco de Vincent sai dos filmes para mirar as oficinas de formação, as relações com as comunidades aliadas, que se estendiam ao longo dos anos, foram resultando na produção obras que formam, de maneira mais ou menos óbvia, sequências, séries nas quais um processo de trabalho mais amplo, inter filmico, se desenrola. É assim, por exemplo, nos conjuntos de vídeos com os Wajãpi, feitos em parceria com Gallois, ou na videografia Gavião que será a base para o seu filme mais recente. Esse seu trabalho foi uma base essencial sobre a qual ele, Mari Corrêa e a equipe do VNA estabeleceram o modelo das oficinas de formação, a partir de 1999: parcerias de longo prazo com comunidades específicas, que também têm gerado séries de filmes nas quais é possível entrever um percurso mais extenso, inter filmico, de trabalho com o audiovisual. Dentro dessas relações, a forma-filme é apenas uma das maneiras possíveis de organizar a produção audiovisual.

Isso não significa negar que *Corumbiara*, *Martírio* e *Adeus, Capitão*. compartilham uma série de características em seus modos de produção que favorecem esse agrupamento: o longo tempo de realização, o entrelaçamento com a vida pessoal do realizador, o gesto de produzir imagens como o fundamento da aliança com os sujeitos filmados, para citar algumas delas. Há, no entanto, pelo menos mais quatro obras recentes - uma delas ainda em processo de feitura - de Vincent que podem ser agrupadas nesse conjunto. *Antônio e Piti* (Vincent Carelli e Wewito Piyãko, 2019, 78 min.) e *Yaõkwa, imagem e memória* (Vincent e Rita Carelli, 2020, 20 min.) são exemplos de filmes recentes do realizador que também parte de relações de colaboração de longa data, do envolvimento pessoal e do compromisso político. Podemos, ainda, somar a elas um novo longa, chamado provisoriamente de *Djunuá*, ainda em processo de feitura. Previsto para 2023, ele é mais uma vez um mergulho nos arquivos do realizador, dessa vez partindo da memória afetiva dos primeiros anos vivendo junto aos Xikrin do Cateté, ainda na adolescência.

Antônio e Piti é um filme em parceria com o cineasta Ashaninka Wewito Piyãko, sobre a história dos pais dele. Antônio, de família indígena, vindo do Peru; Piti, filha de seringueiros da região. A parceria entre a família dos dois, começada na geração anterior, se desdobra no casamento interétnico que escandaliza a sociedade no entorno, mas ao mesmo tempo funda as condições para que a comunidade Ashaninka logre a emancipação do trabalho nos barracões,

trilhando o caminho até a demarcação da aldeia nos anos 1990, a adoção do manejo agroflorestal como prática e a luta política, assumida por seus filhos, para defender a floresta. O realizador acompanha esse processo desde o início dos anos 2000, quando começou a formar cineastas na aldeia Apiwtxa. Também neste filme, ele vai articular o próprio arquivo às imagens produzidas por Wewito e seu irmão Isaac nos últimos quase vinte anos, e assim recuperar a trajetória política de sua família. Esse é um projeto compartilhado, a voz em *over* de Wewito organiza a narrativa, ele e o irmão dividem a interlocução com Carelli nas entrevistas com os seus pais, tios e primos. Vincent auxilia, numa primeira camada, nesse projeto deles, mas é possível identificar que ele também têm o seu próprio, que converge na figura de Dona Piti, a mãe dos meninos. Na ocasião da estréia do filme, no Forumdoc.bh.2019¹⁴², ele revelou a identificação dele¹⁴³ com a personagem e o lento processo de convencê-la a dar o seu depoimento para a câmera.

Yaõkwa, imagem e memória, trata da devolução do arquivo que Virgínia Valadão, Vincent e o Vídeo nas Aldeias acumularam, desde o fim dos anos 1980, sobre o monumental ritual do ciclo da mandioca do povo Enawenê-nawê. O curta é realizado em parceria com Rita, a filha do casal, que conhece os indígenas desde a sua infância. Juntos, eles retornam à aldeia para devolver o importante acervo de cantos e depoimentos dos velhos, já falecidos. Em adição, vai também uma equipe que realiza oficinas com os jovens, para que o trabalho de documentação possa prosseguir, com eles protagonistas. O filme também transita entre o tempo do arquivo e o do presente, a memória dos mais velhos e o cotidiano dos indígenas nos dias atuais, na era dos bens de consumo trazidos pelas políticas de compensação, por conta do impacto de megaprojetos ao redor de suas terras.

Em ambos os filmes, ainda que em configurações distintas, operam os mesmos elementos - da trajetória pessoal, dos métodos de trabalho - dos filmes da trilogia recente. E, pela premissa de *Djunuá*, não é arriscado imaginar que o filme vá pelo mesmo caminho. Num debate do último Forumdoc.bh¹⁴⁴, por ocasião da exibição de *Adeus, Capitão.*, lhe foi perguntado a razão dessa escolha, de ser ele o narrador desses filmes, e não os sujeitos indígenas que participam dele. A pergunta parecia produto sobretudo de um anseio pela discussão de “lugar de fala”, tão em voga nos meios e espaços de cultura, nos dias atuais. Mas a resposta, foi em outra direção: para o

¹⁴² Belo Horizonte, 23/11/2019.

¹⁴³ Ambos entraram para a vida entre os indígenas a partir da paixão como afeto e da família como lugar de acolhimento.

¹⁴⁴ Belo Horizonte, 19/11/2022.

realizador, trata-se de compartilhar essa vivência acumulada, sistematizando uma leitura desses extensos processos históricos a partir de sua condição como testemunha deles. Testemunha e aliado. Implícita na resposta, está o reconhecimento do cinema como um lugar, meio privilegiado para esse tipo de reflexão, que passa a ser articulada numa chave autobiográfica e ensaística.

Tangenciando a autobiografia e o ensaio

Os três filmes são reflexões. Um balanço de vida feito pelo mesmo indigenista e cineasta. São casos extremos e emblemáticos da realidade indígena e nacional, que eu acompanhei ao longo de toda minha vida. A primeira filmagem de *Corumbiara* foi em 1986. Já a de *Martírio*, em 1988; e a primeira filmagem do *Adeus, Capitão*. foi também em 1986. Foram histórias que eu acompanhei, que eu me envolvi pessoalmente (...). É justamente fazer uma reflexão sobre esses processos de mudança, histórico no Brasil. A relação do Estado Brasileiro com os povos indígenas. E complexificar algumas coisas. Eu acho que essa trilogia é um testemunho sobre essa experiência, uma reflexão sobre sistemas sobre as quais eu refleti a vida inteira. Um confessionário. (CARELLI, 2016).

Acredito que não por coincidência, Carelli fale em “confessionário”, curioso eco das Confissões de Santo Agostinho, obra primordial da autobiografia na literatura, segundo Georges Gusdorf¹⁴⁵. Em seu ensaio - um recorrido sobre a autobiografia enquanto gênero - o autor elabora, num trecho, um aspecto da autobiografia que remete à autoconstrução e ao balanço da trajetória do autor, este a se ver não de um ponto de vista externo, em perspectiva, mas a partir de si, de dentro, a partir do que ele “deseja” e “acredita ser”. A autobiografia então se daria numa espécie de tensão entre o “eu” vivido, do passado, e o “eu” do presente, que agora se coloca nesse exercício de retrospectiva:

Toda autobiografia é uma obra de arte e ao mesmo tempo uma obra de esclarecimento; Ela não nos mostra o indivíduo visto de fora em suas ações visíveis, mas a pessoa em sua privacidade interior, não como era, não como é, mas como acredita e deseja ser e ter sido. O que está em questão é uma espécie de reavaliação do destino individual; o autor, que é

¹⁴⁵ GUSDORF, Georges. “Conditions and Limits of Autobiography”. In: OLNEY, James (org.). *Autobiography – Essays Theoretical and Critical*. Princeton: Princeton University Press, 1980. p. 28-49

ao mesmo tempo o herói do conto, quer elucidar seu passado para traçar a estrutura de seu ser no tempo¹⁴⁶. (GUSDORF, 1980, p. 45)

Os três filmes baseiam-se no gesto retrospectivo do ativista em balanço, no gesto de organizar as atitudes do passado para compreender (também, além de tudo) o seu papel na trama. Por outro lado, como certa vez apontou Gabriel Tonelo, colega no grupo de orientandos do Prof. Henri, neles o fluxo da narrativa autobiográfica não ocupa a centralidade. Está lá, discretamente entrelaçado à narrativa, pontuando a passagem do tempo - penso, por exemplo, nos momentos em que ele faz comentários breves como o que menciona a morte de Virgínia em *Corumbiara* ou o que diz de suas “temporadas na adolescência” com os Xikrin, em *Adeus, Capitão*. Em ambos os casos, vivências de profunda importância para ele que se tornam pequenos detalhes da narrativa. Para Gabriel, a dimensão autobiográfica se dá nessas frestas, *entre* os filmes e no acúmulo deles, na medida em que se elabora esse “local do testemunho”¹⁴⁷, tal como tentei expor no Capítulo 1, pensando sobre *Corumbiara*, e agora tento estender para os outros filmes. A sua elaboração autobiográfica como testemunho, confissão.

A leitura dos filmes que tenho feito até aqui me faz pensar que esse “confessionário” no qual se imagina Carelli ao responder a pergunta, é o da própria história. Os modos de organizar a memória, os arquivos e a palavra de seus companheiros serão também os modos de elaborar esse testemunho diante da história, partindo do vivido junto a essas populações. Os filmes são profundamente permeados pelos depoimentos dos sujeitos indígenas, o próprio acesso a eles - as traduções, os contextos prévios - é um percurso tematizado na narrativa. Nelas, a busca por restabelecer a memória desses indivíduos e grupos perseguidos, dizimados; contar a história dos vencidos, restabelecer elos entre passado e presente, o particular e o geral. Como certa vez comentou o Prof. Henri, uma “dimensão memorialista”: seus filmes almejam criar uma memória coletiva, na qual ele se insere. O intrincado movimento entre filme e história, tal qual suscita o próprio Henri¹⁴⁸, que junto com Brasil e Saraiva, foram os autores a partir dos quais abordei esse aspecto em *Martírio*, no Capítulo 2, em diálogo com o *Cabra marcado*, de Eduardo Coutinho.

¹⁴⁶ No original: “Every autobiography is a work of art and at the same time a work of enlightenment; it does not show us the individual seen from outside in his visible actions but the person in his inner privacy, not as he was, not as he is, but as he believes and wishes himself to be and to have been. What is in question is a sort of reevaluation of individual destiny; the author, who is at the same time the hero of the tale, wants to elucidate his past in order to draw out the structure of his being in time”.

¹⁴⁷ Recuperando a expressão de Seligmann-Silva.

¹⁴⁸ Em relação a *Cabra marcado para morrer*, nesse caso.

Essa é uma discussão que me parece pertinente estender também aos outros dois filmes. Em certo sentido, creio ser possível dizer que esses filmes de Vincent são ensaios históricos, nos quais ele pensa a relação entre os indígenas e o Brasil a partir desse lugar da testemunha.

O vídeo pensa o que o cinema cria

No entanto, creio ser possível pensar numa outra dimensão ensaística desses filmes, a partir das particularidades do vídeo enquanto formato, e do método de trabalho que o realizador vem desenvolvendo no Vídeo nas Aldeias, desde os anos 1980. Durante a conversa do exame de qualificação, Henri em certo momento caracterizou-o como um “pensamento paratático do audiovisual”: trabalhar em parceria, colocar-se à disposição, oferecer sua câmera para um projeto político maior. Para tal, a agilidade e maleabilidade do vídeo são aspectos imprescindíveis. Lembro-me do texto de Philippe Dubois sobre os ensaios em vídeo de Godard. Nele, o autor diz que, para o cineasta francês, o vídeo é uma espécie de estado da “imagem em ato”, seja pela imediatez do registro ou pela facilidade de manipulação. Um aspecto que acena às demandas do VNA, onde o vídeo era usado para "pensar junto" com as comunidades os processos culturais e históricos pelos quais elas passavam. Pensar em ato, gravando e mostrando. A ideia da imagem como ato é pertinente também para pensar o trabalho de Vincent.

No entanto, se no texto de Dubois, se trata do percurso de Godard, que sai do cinema para chegar ao vídeo, o caso de Carelli é aparentemente inverso. Ele parte do vídeo para encontrar no cinema um espaço - e um tempo - que lhe permite liberar a imagem de sua finalidade imediata, do momento da captação, para então investigá-las, questioná-las tecendo essas narrativas extensas, reflexões a partir do *estar com* - usando aqui a expressão que ele toma emprestado do cineasta cambojano Rithy Panh - magnetizado na fita. No caso de Vincent, é o cinema que pensa o que o vídeo criou. O cinema, de certa forma, vale (e é repostado) por sua "característica de eternidade", seu potencial de colocar as imagens infinitamente em perspectiva.

O jogo de espelhos, agora em nossa direção

Cezar Migliorin escreve que o documentário brasileiro, ao se distanciar mais e mais das convenções da objetividade e dos regimes tradicionais da representação, buscaria por “uma maneira de abordar o mundo” (o real) como “problema estético”:

A busca de uma maneira de abordar o mundo, de estar em contato com outras vidas e outros espaços nunca esteve tão próxima de um problema estético, de uma reflexão sobre os modos de operar essa aproximação, esses encontros entre cenas. Cena do realizador, cena do filmado, cena do espectador, cada cena dialogando com múltiplas e heterogêneas forças. (MIGLIORIN, 2012, p. 10)

Me chama atenção essa maneira de pensar o filme como esses “encontros entre cenas”, e creio ser possível pensar, a partir dela, numa questão colocada por outro colega do grupo de orientação, Guilherme Scalzilli: como pensar as noções de “autoria” e “processo”, no cinema de Carelli, sob o prisma da subjetividade do realizador? Um cinema autoral, reflexivo, mas ao mesmo tempo ativista, persuasivo. É preciso, aqui, colocar em perspectiva tanto as noções de “autoria” quanto de “ativismo”, em relação à narrativa de cada um dos filmes. É preciso apontar o modo como Carelli problematiza a si mesmo. É preciso, ainda, tematizar a minha relação com o realizador, descrever um pouco da minha própria trajetória, elaborar a minha voz na análise. Como analisar e criticar essas obras, para além do meu envolvimento com ele, uma relação profissional e pessoal já de longa data? Para Guilherme, era preciso colocar tudo isso em cena e, por isso, o meu texto lhe parecia “fadado ao ensaísmo”. É isso também o que também disseram outros colegas como Veriana Ribeiro e Josafá Veloso. Foi o que tentei. Para além de uma escolha de linguagem, era importante que o texto, em alguma medida, fizesse essa alusão à “minha cena”, tão particular em relação a esse processo.

De certa forma, é como virar o jogo de espelhos para mim, para nós, fazer eu e a leitora ou leitor me reconhecer, em alguma medida, nessa “imagem” que é o texto. Interessava-me, ao longo do trabalho, buscar por formas de entender a análise também enquanto processo, fazer uma espécie de *análise-processo* - em alusão ao termo de Cláudia Mesquita - que faz do lugar de analista e do caráter da análise, temas do próprio texto. Tentei incorporar, na minha escrita, um procedimento que remetesse ao do próprio filme, à dimensão estética de sua descrição, um texto

que tenta “dar a ver” aquilo que não está presente. A descrição como reinvenção do filme. Hoje, em retrospecto, me pergunto se minha motivação se relaciona o jogo de espelhos sempre operado nesses filmes, aqui pontuado de modo preciso por Spensy Pimentel, num artigo sobre *Martírio*:

Os tiros dos pistoleiros no Pyelito tornam-se uma espécie de derradeira metonímia, que se amplia como redemoinho na conclusão do filme, pois, a partir desse vórtice, pode-se pensar todo o resto das imagens dos ruralistas que ali estão – dos despejos praticados pela Polícia Militar no Jaguapiré, em 1985, ao depoimento do fazendeiro, nos anos 90, negando a existência prévia de indígenas no Jaguar, até o surreal Leilão da Resistência, em 2013, precursor das manifestações que levaram ao processo político de 2016. Foi assim que nos tornamos todos “Guarani Kaiowá” na internet; parte solidária desse “tudo o que não presta” – como diz o deputado ruralista em cena também recuperada no filme – que passou a exigir seus direitos nos últimos anos. Os espelhos dados como presente aos indígenas pelos portugueses – agora câmeras deixadas nas aldeias – virados por eles para nossas próprias faces vis (PIMENTEL, 2017, p. 333).

Um cinema de outros critérios

Pensando nesse percurso cinematográfico particular de Carelli, cujas escolhas podem remeter a esse “problema estético” sugerido por Migliorin, penso que se trata também de ligar este problema estético a “alguma outra coisa”, como nas palavras de Serge Daney. Num texto para os *Cahiers*, o crítico francês diz o seguinte sobre o Godard do pós-1968, cujo trabalho estava impregnado pelos ideais do grupo Dziga Vertov¹⁴⁹:

...é preciso aprender a sair da sala de cinema (da cinefilia, do obscurantismo) ou ao menos ligá-la a alguma outra coisa. E para aprender, é preciso ir à escola. (...) A escola torna-se, logo, o bom local, aquele que afasta do cinema e que aproxima do "real" (um real a ser transformado, bem-entendido). É deste local que nos vieram os filmes do Grupo Dziga Vertov (e já *A Chinesa*). Em *Tout va bien*, *Numéro Deux* e *Ici et ailleurs*, é o apartamento familiar que substituiu a sala de aula (e a televisão que tomou o lugar do cinema), mas o essencial permanece: pessoas que fazem suas lições. (DANEY, 1976)

¹⁴⁹ O grupo formado por ele e Jean-Pierre Gorin. Em um texto para a *Contracampo*, por ocasião de uma mostra do grupo e da vinda de Gorin para o Brasil, Ruy Gardnier cita um trecho da fala do próprio Gorin, definindo o trabalho do grupo: “Toda a idéia do Grupo Dziga Vertov foi de questionar o dito cinema de esquerda, que se interessava por temas políticos mas organizava suas ficções da mesma forma que o cinema imperialista ou comercial, sem questionar seus pressupostos, dentro do mercado capitalista, em sua relação com os atores, etc.” (GARDNIER, 2005)

Interessa-nos pensar sobre esse “ligar a sala de cinema à outra coisa” que, no caso de Godard, representou um afastamento radical do universo da cinefilia, que pautava seus filmes anteriores e encontrou uma forma revolucionária, como nos diz o crítico, no “cinema como escola”, na sua “pedagogia godardiana”. Lembro que Brasil faz menção a esse mesmo termo, quando pensa o corte da fala de Kátia Abreu para o título de *Martírio*. Vincent também encontra, num certo fazer cinematográfico, o seu “cinema como escola”, como aprendizado, espaço de avaliação e de reinvenção possível para o ativismo.

Essa ligação a “alguma outra coisa”, talvez se desdobre na necessidade de “outros critérios” para a análise desses filmes, além daqueles oriundos da tradição da crítica cinematográfica. Penso em algo análogo ao contraponto de Leo Steinberg às limitações que ele vê no formalismo da crítica de arte no Séc. XX. Para o crítico, este formalismo reduziria a arte a mera “tecnologia evolutiva” dentro da qual “questões específicas requerem solução”, “como se a força de um determinado artista se expressasse apenas por meio de sua opção em se adaptar a um conjunto de necessidades profissionais existentes e de sua criatividade em produzir as respostas” (STEINBERG, 2008, p. 16). Para ele, junto ao desejo de avaliar é preciso ter também um desejo de empatia: “a capacidade de experimentar todos os trabalhos de acordo com seus objetivos internos e ao mesmo tempo contra princípios externos” (2008, p. 7). Neste caso, atento-me à dimensão dessas obras que reflete os percalços de seus contextos adversos de produção, as escolhas que muitas vezes jogam contra um ideal de sofisticação estética, o aspecto “imperfeito” que esses filmes têm. Não se trata, portanto, de valorá-los em função do estado da arte - o quanto pagariam de tributo à vanguarda do documentário contemporâneo enquanto gênero - mas sim o modo como situam o fazer cinema em relação às outras preocupações e elementos que atravessam essa atividade.

Para que o mundo prossiga

Enfim, em que “outros critérios” podemos pensar para a análise? Não sei se estou apto a responder à pergunta de forma satisfatória, mas procuraria por essa resposta em acontecimentos como a exibição de *Adeus, Capitão*. na aldeia do Krohokrenhum, ocorrida em abril de 2022. Os

Gavião montaram uma estrutura de gala para receber o filme no pátio da aldeia, tela gigantesca e plateia numerosa. A sessão foi arrebatadora, deixou a plateia aos prantos, foi mais um marco numa espécie de luto permanente que a aldeia vive. Do que ouvi de Tita e Vincent, que estavam lá para conversar com a plateia, para além de toda a comoção e dos agradecimentos, ouviram de muitos jovens que a experiência de assistir ao filme fez com que eles pudessem, pela primeira vez, olhar para a própria história em retrospecto. Lembro-me da conversa sobre os rumos da montagem e da recusa de Vincent em terminar o filme na nota desoladora que era o funeral do Capitão. E quase de imediato, me vem à lembrança outra fala dele, sobre o mesmo assunto: “[O final] tem que ser ‘pra cima’ sempre”. Ele diz de forma jocosa, mas a intenção é séria.

Essa busca consciente por uma “positividade” da imagem muitas vezes tem sido, em vários dos projetos nos quais me envolvi, ao longo dos meus anos de VNA, uma demanda que eu costumo atribuir à ordem do ativismo, do compromisso político, muitas vezes silenciosamente desejando a solução “menos positiva”, por achá-la “mais complexa” e “mais interessante”, de um ponto de vista estético. No entanto, penso que talvez nunca tenha entendido ela da maneira como entendi ao longo da montagem do filme de Vincent com Krohokrenhum. Um percurso narrativo composto por um sem fim de episódios de sofrimento, crise, desmobilização, perda. Buscar pelas tensões dessas crises na construção do discurso do filme muitas vezes poderia ser algo natural, quase automático. O desafio, no entanto, estava justamente no oposto: onde e como enxergar um porvir, apesar ou através da crise?

A exibição de *Adeus, Capitão*. na aldeia mobilizou os jovens dos outros dois grupos - o da Montanha e o do Maranhão - a planejar os próprios filmes de balanço histórico, abordando a história de suas lideranças. O filme ativa a demanda por outros filmes. O extraordinário dessa operação não difere do extraordinário que representou a retomada da furação dos Nambiquara, em *A festa da moça*. O jogo de espelhos segue aí operando, propondo a criação de continuidades entre a tradição e o presente, entre o filme e os seus espectadores, um cinema que, enquanto prática, não simplesmente “mostra”, mas “faz” (produz, cria, elabora) uma continuidade entre a sala de projeção e o mundo que a cerca. Aquilo que o pescador canadense Léopold Tremblay intui muito bem ao justificar a retomada da caça à beluga para a câmera de Pierre Perrault filmar em *Pour la suite du monde* (Pierre Perrault, 1963, 105 min): “Faremos qualquer coisa para que o mundo prossiga”¹⁵⁰.

¹⁵⁰ No original: “On fait quelque chose pour la suite du monde!”

Assim termino, pensando nesses filmes de Carelli como filmes que são feitos para que esses mundos prossigam, para que eles possam ter uma continuidade possível, “pra cima” apesar de tudo. Parafraçando Ailton Krenak: filmes que buscam ser ideias para adiar o fim desses mundos¹⁵¹.

¹⁵¹ Parafraçando o título de um dos livros de Ailton Krenak: “Ideias para adiar o fim do mundo”, de 2019.

Referências bibliográficas:

"Carta da comunidade Guarani-Kaiowá de Pyelito Kue/Mbarakay-Iguatemi-MS para o Governo e Justiça do Brasil". Disponível em:

<http://sambio.org.br/carta-da-comunidade-guarani-kaiowa-de-pyelito/#.Y3ooOezML9E>. Acesso em 01/11/2022.

“Carta de Diamantina dos Coletivos de Audiovisual Indígenas no Brasil”. Disponível em:

<http://antigo.museudoindio.gov.br/divulgacao/noticias/2-sem-categoria/229-carta-de-diamantina-dos-coletivos-de-audiovisual-indigenas-no-brasil>. Acesso em 01/11/2022.

ALVARENGA, C. *Da cena do contato ao inacabamento da história: Os últimos isolados (1967-1999); Corumbiara (1986-2009); Os Arara (1980-)*. Salvador: EDUFBA, 2017.

_____ ; BELISÁRIO, Bernard. “O cinema-processo de Vincent Carelli em Corumbiara”. In: VEIGA, Roberta; MAIA, Carla; GUIMARÃES, Victor. *Limiar e partilha: uma experiência com filmes Brasileiros*. Belo Horizonte: UFMG, 2015.

AUFDERHEIDE, Patricia. “Public Intimacy: The Development of first-person Documentary”. *Afterimage* ; Jul/Aug 97, Vol. 25 Issue 1.

AUMONT, Jacques e MARIE, Michel.: *A análise do filme*. Lisboa: Texto e Grafia, 2010.

BARTHES, Roland. *A câmara clara: nota sobre a fotografia*; trad. Manuela Torres. - Lisboa: Edições 70, 2006.

BAZIN, Andre. *O que é o cinema?* São Paulo: Cosac Naify, 2014.

BERNARDET, Jean-Claude. "Vitória sobre a lata de lixo da História". In *Cineastas e imagens do povo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003, p. 227-242.

BRASIL, André: "Retomada: teses sobre o conceito de história". In: TORRES, Júnia et al. (Org.) *Catálogo doforumdoc.bh 2016*. Belo Horizonte: Associação Filmes de Quintal, 2016.

BUSCIOLI, Lara: "Os números dos assassinatos indígenas Guarani-Kaiowá em Mato Grosso Do Sul". In *Revista Geografia em Atos, Departamento de Geografia, Faculdade de Ciências e Tecnologia*, UNESP, Presidente Prudente, n. 01 v. 07, p.114-131, Dez. Ano 2018.

CARELLI, Vincent. "Moi, un indien". 2004. Disponível em: <http://videonasaldeias.org.br/2009/biblioteca.php?c=19>. Acesso em: 10 de outubro de 2018.

_____. "Um novo olhar, uma nova imagem". In ARAÚJO, Ana Carvalho Ziller; CARVALHO, Ernesto Ignacio de; CARELLI, Vincent (Orgs.) *Vídeo nas Aldeias 25 anos: 1986-2011*. Olinda/PE: Vídeo nas Aldeias, 2011.

_____. "Vincent Carelli: O público revela a dimensão do que você fez". Entrevista para a *Revista Cardamomo*. 28/10/2016. Disponível em: <http://www.revistacardamomo.com/vincent-carelli-o-publico-revela-adimensao-do-que-voce-fez/>

CESAR, Amaranta et al. "Nomear o genocídio: uma conversa sobre Martírio, com Vincent Carelli". *Revista Eco Pós*, Rio de Janeiro, v. 20, n. 2, p. 232-257, 2017.

_____. "Cinema como ato de engajamento: documentário, militância e contextos de urgência" in *C-legenda - Revista do Programa de Pós-graduação em Cinema e Audiovisual da Universidade Federal Fluminense*, no 35. Niterói: 2017

CIMI. *Violência contra os povos indígenas no Brasil (Anual)*. Disponível em: <http://www.cimi.org.br/>.

_____. “Nota sobre o suposto suicídio coletivo dos Kaiowá de Pyelito Kue”, reportagem de 32/10/2012. Disponível em: <https://cimi.org.br/2012/10/34154> Acesso em 20 out. 2022.

COMOLLI, Jean-Louis. “Sob o risco do real”. In: Associação Filmes De Quintal. *Catálogo do 5o Festival do Filme Documentário e Etnográfico – Fórum de Antropologia, cinema e vídeo*. Belo Horizonte: Associação Filmes de Quintal, 2001. p. 99-108.

_____. “Fim do fora-de-campo”. In: ASSOCIAÇÃO FILMES DE QUINTAL. *Catálogo do 10o Festival do Filme Documentário e Etnográfico – Fórum de Antropologia, Cinema e Vídeo*. Belo Horizonte: Associação Filmes de Quintal, 2006. p. 126-145.

_____. *Ver y Poder: la inocência perdida - cine, televisión, ficción, documental*. Buenos Aires, Nueva Libreria, 2007.

CUNHA, Manuela Carneiro da.: *Os mortos e os outros. Uma análise do sistema funerário e da noção de pessoa entre os índios krahô*. São Paulo, Hucitec. 1978.

DANEY, Serge. “O terrorizado, Pedagogia godardiana”. *Cahiers du Cinéma* 262-263, 1976. Disponível em <http://www.contracampo.com.br/75/terrorizado.htm>. Acesso em 03 ago. 2019.

DUBOIS, Philippe. “Os ensaios em video de Jean-Luc Godard: O video pensa o que o cinema cria” In *Cinema, vídeo, Godard*. São Paulo: Cosac Naify, 2004. p. 289-312.

FELIPE, Marco Aurélio. “Variações sobre o documentário de Vincent Carelli: (Des)fazendo o novo”. *Doc On-line*, 25, 6-46. 2019.

GARDNIER, Ruy. “A propósito do Gorin e do Grupo Dziga Vertov”. *Contracampo Revista de Cinema* no 75-76, 2005. Disponível em <http://www.contracampo.com.br/75/grupodzigavertov.htm>. Acesso em: 10 de outubro de 2019.

GERVAISEAU, Henri. “Entrelaçamentos: *Cabra marcado para morrer*, de Eduardo Coutinho”. In Maria Helena Capelato... [et al.] *História e cinema*. São Paulo: Alameda, 2007

GUIMARÃES, Vitor. “Que fazer?” In *Cinética - Cinema e Crítica*. Disponível em <http://revistacinetica.com.br/nova/que-fazer> Acesso em: 03 ago. 2021.

GUSDORF, Georges. “Conditions and Limits of Autobiography”. In: OLNEY, James (org.). *Autobiography – Essays Theoretical and Critical*. Princeton: Princeton University Press, 1980. p. 28-49.

KRENAK, Ailton. “As alianças afetivas. Entrevista a Pedro Cesarino” In *Incerteza Viva. Dias de estudo*. São Paulo, Fundação Bienal de São Paulo, 169-184. 2016.

_____. “Ideias para adiar o fim do mundo. Palestra”. In: Krenak, Ailton. *Ideias para adiar o fim do mundo*. São Paulo, Brasil: Companhia das Letras. 2019.

MERTEN, Luiz Carlos. "Martírio e a (nova?) barbárie". *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 07 de abril de 2017. Cultura. Disponível em: <https://cultura.estadao.com.br/blogs/luiz-carlos-merten/martirio-e-a-nova-barbarie>. Acesso em 20 set. 2022.

MESQUITA, Cláudia e MIGLIORIN, Cezar (debatedores). “Obra em processo ou processo como obra?”. Mostra Cinema Brasileiro, anos 2000, 10 questões. Moderador: Eduardo Valente. Rio de Janeiro, 5 maio 2011. Disponível em <http://www.revistacinetica.com.br/anos2000/questao9.php> (acesso em 10/09/2022).

_____. “Entre agora e outrora: a escrita da História no cinema de Eduardo Coutinho”. *Galáxia* (São Paulo, *Online*), n. 31, p. 54-65, 2016. <http://dx.doi.org/10.1590/198225542016124255>. Acesso em: 10 de outubro de 2018.

_____ ; LINS, Consuelo: *Filmar o real: sobre o documentário Brasileiro contemporâneo*. Rio de Janeiro, Jorge Zahar Editor, 2008.

MIGLIORIN, Cezar. (org.). *Ensaio no real: o documentário Brasileiro hoje*. Rio de Janeiro, Azougue Editorial, 2010.

NICHOLS, Bill. *Introdução ao documentário*. Campinas: Papyrus, 2012, 270 p.

_____. *Representing Reality: Issues and Concepts in Documentary*. Bloomington: Indiana University Press, 1991.

OLIVEIRA, Henrique Luiz Pereira. *Tecnologias audiovisuais e Transformação Social: o movimento de vídeo popular no Brasil (1984-1995)*. São Paulo: [s.n.], 2001. Tese (Doutorado em História) - Pontifícia Universidade Católica - PUC-SP.

OLIVEIRA, Rodrigo. “Índio que ninguém viu é boato”. 2010. in *Cinética, Cinema e Crítica*. Disponível em: <http://www.revistacinetica.com.br/gramado09dia4a.htm>. Acesso em: 7 de outubro de 2018.

OLIVEIRA, Vinícius Andrade de. “Intervir na História - modos de participação das imagens documentais em lutas urbanas do Brasil”. Belo Horizonte: [s.n.], 2019. Tese (Doutorado em Comunicação Social) - Universidade Federal de Minas Gerais, Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas.

ORICCHIO, Luiz Zanin: "ETV 2022: Adeus, Capitão.". *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 05 de abril de 2022. Cultura. Disponível em: <https://cultura.estadao.com.br/blogs/luiz-zanin/etv-2022-adeus-capitao/> (Acesso em 20/10/2022)

PIMENTEL, Spensy: “Martírio: quando os Kaiowá e Guarani fizeram contato”. In *Rev. antropol.* São Paulo, Online. USP, 2017. v. 60 n.3: 329-335

SARAIVA, Leandro: “Enfia essa câmera no rabo” in Retrato do Brasil nº 27, pg. 41-43, Outubro de 2009.

_____. "Maracâmera - o tekoha contra o capital". In: Glauro Cardoso; Junia Torres; Carla Italiano. (Org.). *forumdoc.bh 20 anos*. Belo Horizonte, 2016, v. , p. 141-143.

_____. “Cineastas e imagens dos povos - de Cabra Marcado a Martírio”. In *Encontro Internacional da Socine*, XXIII, 2019, Porto Alegre. Anais Digitais. 2019. (Resumo expandido). Disponível em:

https://associado.socine.org.br/anais/2019/18243/leandro_rocha_Saraiva/cineastas_e_imagens_dos_povos_de_cabra_marcado_a_martirio. Acesso em 21 set. 2022.

SCHWARCZ, Lilia. "Sérgio Buarque de Holanda e essa tal de 'cordialidade'". In *Revista IDE - Psicanálise e Cultura*, São Paulo, 2008, 31(46), págs. 83-89.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. “O local do testemunho”. In: *Florianópolis*, v. 2, n. 1, p. 3 – 20, jan. / jun. 2010.

SOTOMAIOR, Gabriel de Barcelos. Cinema militante, videoativismo e video popular: A luta no campo do visível e as imagens dialéticas da história. Campinas: [s.n.], 2014. Tese (Doutorado em Multimeios) - Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes.

STEINBERG, Leo. “Outros Critérios”. In: *Outros Critérios – confrontos com a arte do Século XX*. São Paulo: Cosac & Naify, 2008

VIRILIO, Paul. *The Vision Machine*. Bloomington: Indiana University Press, 1994

VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. “A antropologia perspectiva e o método de equivocação controlada”. In *ACENO - Revista de Antropologia do Centro-Oeste*, v. 5, n. 10, 2018.

XAVIER, Ismail: *Sertão mar: Glauber Rocha e a estética da fome*. São Paulo: Duas Cidades, Editora 34, 2019, p.12.