

Nomear o genocídio: uma conversa sobre *Martírio*, com Vincent Carelli

Amaranta Cesar

Professora do curso de Cinema e Audiovisual da Universidade Federal do Recôncavo da Bahia (UFRB).

E-mail: amaranta.cesar@gmail.com

André Brasil

Desenvolve pesquisas no domínio do cinema, com atenção à produção de filmes por diretores e coletivos indígenas. Professor do Departamento de Comunicação da UFMG e pesquisador do CNPq, participa do Grupo Poéticas da Experiência e da equipe de editores da *Revista Devires - Cinema e Humanidades*. Atualmente, integra o Comitê Pedagógico de Formação Transversal em Saberes Tradicionais na UFMG.

Email: agbrasil@uol.com.br

Anita Leandro

Professora da Escola de Comunicação da Universidade Federal do Rio de Janeiro. De 2002 a 2008, coordenou o máster profissional "Realização de documentários e valorização dos arquivos" da Universidade de Bordeaux. Sua pesquisa em torno dos acervos fotográficos das agências de repressão brasileiras deu origem à exposição *Arquivos da ditadura* (CCJF-RJ, 2014) e ao filme *Retratos de identificação* (1º prêmio do CachoeiraDoc, prêmio Arcoiris do Festival del Cinema Latinoamericano de Trieste e competição internacional FIDMarseille 2015). Com o Grupo Miguilim, filma, desde 2006, narrações de textos de Guimarães Rosa.

Email: anita.leandro@eco.ufrj.br

Claudia Mesquita

Professora do curso de graduação e do programa de pós-graduação em Comunicação Social da Universidade Federal de Minas Gerais (Brasil), onde integra o grupo de pesquisa Poéticas da Experiência. Pesquisadora do cinema, fez mestrado e doutorado na Escola de Comunicações e Artes da USP. Publicou, com Consuelo Lins, o livro *Filmar o real - sobre o documentário brasileiro contemporâneo* (Editora Jorge Zahar, 2008), e organizou, com Maria Campaña Ramia, *El otro cine de Eduardo Coutinho* (Cinememoria, 2012), publicado no Equador.

Email: claudmesq@gmail.com

Submetido em: 10/06/2017

Aceito em: 05/08/2017

ENTREVISTA

Martírio (2016) nos indaga e nos interpela: como nos diz o diretor, Vincent Carelli, "ele é um espelho diante do qual a sociedade brasileira sai transtornada, pela consciência que ganha do seu desconhecimento". Historicizar e apresentar de modo claro e direto o contínuo processo de expropriação de terras e direitos imposto aos Guarani e Kaiowá do Mato Grosso do Sul – ou ainda, nomear o genocídio a que estão submetidos – é um dos (não poucos) méritos do filme. O outro está em expor, em blocos inteiros de imagens de arquivo, registros das sessões legislativas do Congresso Nacional, a face do inimigo, sua

retórica cínica e implacável, em discursos que cifram um vasto leque de preconceitos, persistente e devastador.

Em contrapartida, o filme viaja às aldeias, aos acampamentos e retomadas, de modo a nos oferecer o testemunho dos guarani e kaiowá, enfatizando a maneira como sua espiritualidade informa a política, assim como “sua postura não beligerante, quase budista”, em um verdadeiro confronto de Davi contra Golias. Para além de uma disputa por terra, *Martírio* desvela, assim, o antagonismo absolutamente desigual entre duas visões de mundo.

Martírio oscila entre narrar, explicar e intervir, negando-se a colocar o cinema adiante do combate que encampa, oferecendo-se, ao contrário, antes de tudo, como ferramenta para a luta dos índios. Esta, como diz Carelli, nos ensina a sofrer derrotas. O cinema é o modo de superá-las, já que permitiria romper o fosso da invisibilidade e do desconhecimento acerca da história dos vários povos indígenas no Brasil.

Para isso, é preciso encampar outra luta: encontrar formas alternativas de exibição e romper com o monopólio das salas de cinema. Distribuído entre os índios, nas retomadas, aos professores, nas escolas públicas e universidades, junto aos movimentos populares e aos cineclubes, o filme vem chegando a um público amplo, “não contabilizado pela Ancine”. *Martírio* segue assim a sugestão de Jean-Claude Bernardet, retomada por Vincent nesta entrevista: se o cinema poderá, um dia, fazer a revolução, não o será nas salas de cinema.

Se, afinal, *Martírio* (Vincent Carelli, 2017) pode ser considerado um filme-processo¹, é porque, em sua fatura, se entrelaçam experiência vivida, experiência histórica e experiência fílmica; explicação histórica e intervenção no presente. São os fios e as tramas desse entrelaçamento que a entrevista percorre. Ela foi realizada com Vincent Carelli, em um encontro com André Brasil, na UFMG; Amaranta Cesar (UFRB) e Anita Leandro (UFRJ), por skipe, contando também com a participação de Cláudia Mesquita (UFMG), que enviou suas questões por email. Mostra como a trajetória de Vincent Carelli, há muito engajada na luta por autonomia de vários grupos indígenas, permite retomar a história e continuar a intervir nela por meio do cinema. Como se notará, essa trajetória alia de modo singular firmeza de propósito – antes de tudo, ater-se à perspectiva dos índios – e consciência da contingência das situações: há sempre uma

1 Sobre a noção de cinema-processo, indicamos a formulação de Cláudia Mesquita em debate com César Migliorin: “Obra em processo ou processo como obra?”. In: *Mostra de Cinema Brasileiro Anos 2000: dez questões*. Rio de Janeiro: CCBB, 2011. Disponível em: <http://www.revistacinetica.com.br/anos2000/questao9.php>. O conceito será retomado por Clarisse Alvarenga em sua tese: *Da cena do contato ao inacabamento da história: Os últimos isolados (1967-1999)*, Corumbiara (1986-2009) e Os Arara (1980-). Tese de doutorado defendida no PPGCOM/UFMG, Belo Horizonte, 2015.

dose de não-saber constituinte das ações, sejam aquelas de mobilização social, sejam aquelas de feitura das imagens. Ou, como dizia Chris Marker, no caso específico do cinema, nunca se sabe ao certo o que se filma. A história de engajamento de Carelli com os Guarani e Kaiowá ajuda, contudo, a saber “para quê se filma”. Resta encontrar uma forma que permita esse propósito – quer seja o de intervir na história por meio de seu entendimento –, algo que o diretor o fará em aliança com Ernesto de Carvalho e Tita Almeida. Se o cinema não deve se autonomizar em relação às lutas que ele encampa, por outro lado, ele nos permite vê-las de modo inaudito, em seus próprios moldes.

André Brasil.

André Brasil: Começamos, Vincent, por esse gesto que é constituinte do seu trabalho: devolver as imagens. Esse gesto atravessa sua trajetória junto ao VNA e também os filmes mais autorais. Como você pensa essa devolução das imagens aos sujeitos e grupos junto aos quais elas foram feitas?

Vincent Carelli: Na verdade, eu entrei para o cinema sem querer. A ideia era fazer algo com os índios. Eu era fotógrafo e trabalhei em várias frentes. Durante a ditadura, enfrentamos um indigenismo alternativo, processos de demarcação de terra... participei da experiência do CEDI² e depois fui me afastando um pouco desse embate mais direto...

O Centro de Trabalho Indigenista (CTI) nasce no momento em que eclode o movimento Pró-índio no Brasil, impulsionado pela mobilização da sociedade civil contra o Decreto de Emancipação³. Muitas ONGs falavam sobre trabalhar a opinião pública; a ANAI⁴ tinha até um lema que eu achava péssimo, que era assim: “o destino dos índios depende da consciência dos brancos”. Tudo bem, eu entendia o significado disso, mas a gente era radicalmente pela ideia de que “o destino dos índios depende dos índios”. Dentro desse movimento, que foi nacional, o Centro de Trabalho Indigenista e a CPI Acre (que nasce da iniciativa militante de um antropólogo, Terri de Aquino), éramos dos poucos grupos que trabalhavam o campo; achávamos que as coisas tinham que ser resolvidas na raiz, na mobilização dos índios nas aldeias. A Comissão Pró-Índio de São Paulo, por exemplo, visava a opinião pública. Nós

2 Centro Ecumênico de Documentação e Informação, criado em 1974.

3 Trata-se do decreto do Ministro do Interior do governo Geisel, Rangel Reis, que sob a rubrica da emancipação, visava, na verdade, extinguir com a condição de indígena e liberar as terras ocupadas pelos índios ao mercado.

4 Associação Nacional de Ação Indígena, criada em 1979 e formalizada em 82.

éramos os estudantes, os malucos que iam para o campo e travavam esses combates na raiz das coisas. Por isso, apoiamos, com financiamento, todo aquele movimento, toda aquela virada que os povos do Acre deram no sentido de reverter o que era seringal, para que voltasse a ser território indígena. E o movimento era quebrar o barracão de aviamento⁵ (a grande máquina econômica do extrativismo), por meio da formação de cooperativas. Enfim, pelo menos por um momento, aquela intervenção rompia uma cadeia de dependência econômica.

Então, desde o começo o meu trabalho sempre foi muito próximo aos índios. Eu sempre digo que trabalhar com índio é aprender a sofrer derrotas. Eu, que tenho dificuldades pessoais em sofrer derrotas, tive que aprender isso: a cada derrota, dar a volta por cima e voltar à carga, não é? Então, é isso: eu entro no CEDI, onde tivemos que constituir um grande banco de dados. A realidade indígena era algo completamente obscuro. Nem governo, nem Estado brasileiro tinham informações organizadas; havia lugares, na Amazônia profunda, que nem sequer os órgãos indigenistas tinham chegado. Eu ajudei a propor essa grande rede de informação, que era uma rede supra “fé”, supra profissional, supra partidária, supra tudo. Apelava aos missionários, intelectuais, pesquisadores e jornalistas, enfim, para constituir esse grande banco de informações minimamente confiáveis, para que se pudesse pensar inclusive políticas indigenistas. Algo que resultou na ampla enciclopédia do Instituto Socioambiental.

Além de ajudar a criar essa rede (para a qual cada um vinha com seu capital de relações), eu constituí um arquivo fotográfico: corri todos os acervos de museus, de imprensa, os arquivos pessoais... encontrei uma quantidade enorme de fotografias, registros esparramados em gavetas e armários, escondidos em museus. Descobri, então, a importância de resgatar esses registros e esses acervos: a coleção fotográfica de [Curt] Nimuendajú, o registro monumental da Comissão Rondon... todas essas preciosidades. Tudo isso, que para as novas gerações tem uma importância muito grande, tudo isso tinha que voltar aos índios, porque era deles, afinal. Era parte de um processo de expropriação e precisava ser devolvido. Então, por ter feito uma opção radical na vida, por ter abandonado tudo (cidade, casa, família) e ter partido para morar com os índios, eu passei a enxergar o mundo de uma outra perspectiva. Eu via as pessoas irem para as aldeias fazer seus trabalhos e percebia ser sempre um movimento de mão única. Raramente retornavam às aldeias os produtos e os registros destes trabalhos. Então, eu sentia isso da

5 Barracão onde os seringueiros adquiriam os instrumentos para a extração, contraindo dívidas que os mantinham dependentes da atividade.

perspectiva da aldeia e todo o meu movimento seria o de, justamente, inverter essa direção. Quer dizer, as coisas tinham que voltar. Para esses povos, que sofrem transformações e perdas de conhecimento muito rápidas e intensas, essas referências históricas são fundamentais.

O *Vídeo nas Aldeias* começa com esse experimento que não era fazer cinema, mas devolver as imagens e torná-las acessíveis para eles. E desde a primeira vez, a experiência se mostrou catártica. Eu, aliás, tinha feito uma tentativa antes junto aos Krahô, numa festa de empenação do meu filho, como mascote das mulheres nos rituais. Mas não foi possível, não tinha gerador; tecnicamente era impossível inclusive recarregar bateria. Enfim, tudo que a gente fez foi na louca, porque não tinha dinheiro pra nada. Eu começo com três mil dólares que um cara lá da EDF⁶ de Washington me deu para comprar um monitor de TV e uma câmera VHS. Quando consegui fazer a experiência junto aos Nambiquara, eles reagiram de uma maneira tão intensa, tão apaixonada... o Beto Ricardo, do ISA, estava comigo numa das primeiras vezes em campo, fazendo som e foi algo muito marcante, que prenunciava um potencial enorme.

AB: E como é que isso volta agora com *Martírio*, quando você recoloca o filme em circulação no Mato Grosso do Sul... pode falar um pouco, nessa perspectiva, da experiência de circulação do filme?

VC: Então, primeiro a motivação: *Martírio* já estava no meu planejamento, no âmbito da trilogia que começa com *Corumbiara*. Minha relação com os Guarani e Kaiowá do Mato Grosso do Sul inicia-se já em 1988 e fazer o filme é uma das experiências mais radicais na minha vida. Me emociono ao lembrar: foi um surto, um surto de revolta. Sou uma pessoa extremamente rebelde e os abusos de autoridade, abusos de qualquer tipo me afetam muito. Contra os índios, então... foi uma decisão que eu antecipei. Vocês fizeram aqui aquele encontro sobre cosmologia⁷ e eu falei: "Vou para Belo Horizonte e vou reconstruir uma relação com os Kaiowá". Falei com Tônico Benitez: "Tônico, vou praí".

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

6 Environmental Defense Found (EDF).

7 Carelli se refere ao seminário *A cosmociência Guarani, Mbyá e Kaiowa e o reconhecimento acadêmico de seus intelectuais*, realizado pela equipe do Festival de Inverno da Universidade Federal de Minas Gerais, em 2012, que contou com o protagonismo de importantes lideranças e rezadores indígenas.

mesmo. Acho que precisava justamente disso, jogar uma luz sobre essa história que era tratada de uma maneira tão rasa...

E há, também, essa situação dramática que é apagar a história dos índios, os direitos dos índios com o Marco Temporal: a aparente vitória que representou a sentença do STF no caso da reserva Raposa Serra do Sol veio acompanhada daquelas dezenove condicionantes gravíssimas... tipo “está aí a Raposa do Sol, mas nenhuma terra indígena demarcada poderá ser ampliada daqui em diante.” Naquele momento, o Supremo cedeu à pressão popular internacional, mas formulou, nas condicionantes, esse golpe jurídico contra os direitos indígenas que foi o Marco Temporal: O que é o Marco Temporal? É uma interpretação falaciosa da Constituição de 88: acho que todos os constituintes já declararam que em nenhum momento da redação do artigo dos índios se pensou em “marco temporal”. É um descalabro, dizer que quem estava em suas terras naquele momento da proclamação da Constituinte teria direito e quem não estava não teria mais direito. Isso atinge em pleno o caso já dramático dos Guarani e Kaiowá. É como zerar a história! A única exceção ao Marco Temporal seria se os índios conseguissem provar o esbulho continuado de seus direitos e de seu direito à terra. E, então, quando eu começo a pesquisa histórica para *Martírio*, depois das primeiras filmagens, comprovo ter sido um século de expropriação contínua, no caso dos Guarani e Kaiowa. E daí, este caso específico se revelou muito mais amplo. Ele pode ser extrapolado para dizer do momento histórico do Estado brasileiro em relação às populações indígenas. Era um caso emblemático, mas também extensivo a uma política de Estado.

AB: E aí, agora, com o *Martírio* pronto, você volta com as imagens ao Mato Grosso do Sul...

VC: Sim. Tudo que eu faço tem os índios como parâmetro. Pronto, o filme se tornou uma ferramenta para eles. No Forumdoc⁸, quando tivemos a felicidade de contar com dois kaiowá na abertura, foi a primeira vez que eles viram. Estava todo mundo ainda sob o impacto do filme, aquele silêncio... o Daniel⁹ fala: “tudo isso que vocês viram aí, a gente vive 24 horas por dia, todos os dias do ano.” Aquilo produziu um choque de realidade em todo mundo. E depois, eles estavam lá hospedados com a Luciana¹⁰, que me

8 Trata-se do 20º Festival do Filme Documentário e Etnográfico e Fórum de Antropologia e Cinema, realizado pela Associação Filmes de Quintal, em 2016, em Belo Horizonte.

9 Daniel Vasques, professor e liderança guarani e kaiowá.

10 Luciana Oliveira, professora da UFMG.

disse que chegaram felizes, comentando que o filme era uma grande ferramenta para eles. “Finalmente as pessoas vão entender qual é o problema e o que levou a tudo isso”.

Recentemente, voltamos aos acampamentos de aldeias onde *Martírio* foi filmado e foi lindo. Esse filme tem gerado depoimentos muito emocionados... uma velhinha do Rio de Janeiro, de 88 anos, me escreveu uma longa carta à mão, agradecendo. Entre os índios, foi uma catarse. Genito¹¹, lá no Guaiviry, chorou, me abraçava... os jovens kaiowá... nossa, uma resposta muito emocionante.

Nós projetamos o filme no Acampamento Terra Livre, em Brasília: um evento com pouco financiamento, mas em que os índios chegaram com recursos próprios e que vai continuar acontecendo independentemente da vontade de quem quer que seja. Lá, um índio, provavelmente do Nordeste, me agarrou e disse: “cara, vocês foram iluminados por alguma força maior que levou vocês a fazerem isso.”

Amaranta Cesar: Vincent, há um texto seu, de 2004, no catálogo de uma retrospectiva, chamado *Moi, un Indien*¹², no qual você conta um pouco do primeiro contato com os Xikrin. Eu me lembro que recentemente você postou no Facebook umas fotos, um velho álbum da sua primeira chegada lá nos Xikrin, dizendo justamente desse desejo de aproveitar as novas ferramentas para devolver as imagens aos seus parentes, os pais, tios, sobrinhos. Nesse texto, você diz que os povos com os quais mais conviveu e trabalhou são justamente os que você menos fotografou. E diz também que, com os Xikrin, você descobriu que arte e militância dificilmente andam juntas.

VC: Eu falei isso?

AC: Falou.

VC: (Risos)

AC: Queria que você comentasse isso, principalmente diante dessa experiência com os Guarani e Kaiowá.

11 Genito Gomes, liderança guarani e kaiowá na retomada do Guaiviry, e filho do cacique assassinado Nísio Gomes, em Mato Grosso do Sul.

12 CARELLI, Vincent. *Moi, un Indien*. In: *Catálogo da Mostra Vídeo nas Aldeias: um olhar indígena*, CCBB, 2004.

Ela te leva a uma outra descoberta, não é? Reconfigura um pouco essa ideia que está lá em 2004, vinda da relação com os Xikrin.

VC: Eu acho que eu me expressei mal. Como eu tinha responsabilidades com a saúde, o relacionamento com Estado, com a FUNAI etc., tinha muito pouco tempo para pegar uma máquina e fotografar. Então, os povos com os quais eu convivi e junto aos quais havia a responsabilidade de intervir... Por exemplo, a gente trabalhou muito com os Krahô: havia a necessidade de fazer uma intervenção, reverter um quadro de 80 anos de miséria, de dispersão, criar um amplo movimento. Antes de tudo, apagar a fome: chegamos lá e plantamos, com eles, todas as roças de todos os índios de todas as aldeias. Em quatro meses teve um *boom* de fartura e isso começou a atrair os índios de volta das fazendas. Quer dizer, foram momentos assim, de intervenções poderosas. Então, concretamente, não havia tempo... Não que arte e militância não possam andar juntas, eu penso exatamente o contrário. 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?

AB: Vincent, pensando um pouco nisso que você falou, eu fico muito curioso, por exemplo, em *Corumbiara* e agora em *Martírio*, com esse modo como você encontra uma forma para o filme, uma forma que deriva de tudo isso que você nos conta, de todo esse intuito de que a perspectiva dos índios prevaleça. Mas, de todo modo, há a busca por uma forma. Em *Martírio*, me parece, tem todo esse vai e vem entre os arquivos do poder, essa *mise-en-scène* implacável do poder, que ganha blocos longos no interior do filme... Ao mesmo tempo, quando a experiência dessas imagens torna-se insuportável, você toma as vias menores, alternativas, as estradas de terra que levam às retomadas, para reencontrar os índios. Isso vai configurando, de alguma maneira, a forma do filme. Aliado a isso, todo o trabalho de historicização por meio dos arquivos... Como se chega a essa forma junto com as pessoas que trabalham com você?

VC: É no processo, né? *Martírio* é a história de um confronto, de Davi contra Golias. Precisava construir

esse confronto. Depois, no processo de pesquisa, o filme ganha essa dimensão histórica. Então, são várias dimensões... Mas, basicamente, na busca por retratar esse confronto, vamos alternando entre, por um lado, uma imersão no mundo espiritual, na cosmologia guarani e kaiowá e, por outro lado, o mundo do capital, do agronegócio, da classe dominante, os rodeios, o *boom* econômico da região e essa mina que eu descobri no Youtube, que são as imagens dos políticos se manifestando de maneira tão despudorada. Aí, eu fui ao Congresso e tinha todo esse material. Algumas pessoas acham meio pesado, mas é proposital: aquelas imagens oferecem um leque vasto de preconceitos; há, ali, quase todas as vertentes da versão que desqualifica os índios completamente, índios errantes, a questão do Paraguai, enfim... O filme é todo construído nesse antagonismo. E, finalmente, aquele escandaloso Leilão da Resistência¹³. Aliás, os índios nem falam de “resistência”, mas os outros vão lá e se apropriam dessa bandeira. Aí, fica claro para o público o absurdo da situação. Quando você já viu tudo aquilo, vem o [Ronaldo] Caiado dizer da “resistência” das pessoas que estão sendo “atingidas”. Como realçar o absurdo desse outro lado e oferecer a dimensão de um confronto que é mais, muito mais profundo do que uma disputa por terra? O que se vê ali é um embate de duas visões de mundo completamente antagônicas.

Minha grande indagação era: “como é que os índios deixaram?” Eles já tinham passado pelas reduções jesuíticas, pelo assédio dos bandeirantes. Aquilo era um refúgio; foi, no século XVIII, um refúgio... Então, quando chegou a Companhia Mate-Laranjeira, os índios acolheram. Eles estavam ali, naquela região de refúgio e levavam semanas de caminhada para ir até Concepción e comprar um machado. A Mate-Laranjeira, muito espertamente, pagava em mercadorias. E oferecia um tipo de trabalho que é o preferido de muitas populações indígenas, uma relação esporádica: “eu vou lá, faço, compro minhas coisinhas e volto pra aldeia.” Então, levou um século para cair a ficha: “puxa, mas não sobrou nada pra nós...”. Tudo culmina em um processo de confinamento, exílio, e numa desorganização social profunda. E mais: o [Marechal] Rondon ainda presenteou os índios da reserva de Dourados com uma mega população Terena, de quem eram inimigos históricos. Tudo isso, numa ignorância profunda, que gerou esse confinamento e situações dramáticas: suicídio, fome, conflitos internos, matanças, assassinatos, tanto de fora pra dentro quanto de dentro pra dentro. Enfim, uma tragédia social. E qual é o drama? Com a saída do SPI¹⁴, o “pai-patrão” dos índios, na verdade, os capitães indígenas assumem esse papel,

13 Leilão organizado pelos ruralistas, em 2013, visando financiar milícias armadas contra as retomadas indígenas.

14 Serviço de Proteção aos Índios, criado em 1910 e extinto em 1967, para dar origem a FUNAI.

não de pai-patrão, mas de “gato”, aquele que a fazenda usa de intermediário. Pelo menos na Amazônia, esse termo significa isso, aquele que arregimenta a mão de obra e entrega ao patrão, que, por sua vez, se exime de qualquer responsabilidade e de qualquer relação de trabalho. Os capitães viraram isso: os “gatos” que recebiam por cabeça de trabalhador, pelos milhares de índios que eram mandados para as plantações de cana, em situação de trabalho escravo. As reservas viraram exércitos de mão de obra concentrada, servindo às usinas de álcool e de cana lá de São Paulo. Os empresários de São Paulo iam ao Mato Grosso do Sul, recolhiam milhares de índios e adoravam. Se dizia na época: “a gente gosta de trabalhar com índio porque índio trabalha calado”.

Nesse momento, em meio a esse drama, desperta, por volta de 78, um movimento liderado pelos rezadores, que é quase um movimento messiânico... não para se chegar a um messias, mas porque, lá de cima, através da reza, vinham as ordens e a proteção para enfrentar o retorno. Os índios, então, despertam em um movimento que vai se ampliando e que repercute no Brasil inteiro. As retomadas viraram movimento nacional, elas acontecem pelo Brasil afora. O caso dos Guarani do Sul... eles refluíram para o Paraguai e, depois da Guerra Guaranítica, que foi um massacre, eles levam quase dois séculos para ir retornando (embora as trilhas das Missões, das antigas Reduções, sempre tenham sido, ao longo de toda essa ausência, trilhas de caminhadas sagradas, orientadas por sinais dos deuses, rumo à Terra sem Males). Isso contagiou os Tupinambá e tantos outros povos. Os próprios Terena, que estavam resignados com o confinamento, também começam a despertar: “é possível, é possível reverter a história”. Embarcam no mesmo movimento. Então, é um processo que repercute e que já tem mais de quarenta anos.

Anita Leandro: Então, voltando a isso que André apontou sobre a montagem do filme, sobre a duração dos planos... Eu discordo completamente dessa crítica que achou o filme pesado. A necessidade não é só de conteúdo, mas de forma: é a duração desses planos que permite, pela primeira vez na história do cinema brasileiro, expor em toda a sua violência o discurso da direita ruralista brasileira. Eu nunca tinha visto isso no cinema nacional. O Coutinho falava que era difícil filmar o inimigo, que era difícil filmar a direita... eu concordo com ele. Mas ali você conseguiu uma coisa que pouca gente consegue. É um recalque muito grande no cinema brasileiro: ninguém consegue afrontar a direita no documentário; na ficção, a gente faz isso com mais facilidade, mas no documentário é difícil... e você faz isso por meio dos arquivos. Quando você põe ali a Kátia Abreu – e aquele discurso vem duas, três vezes – sempre com a mesma retórica, para justificar crimes seculares na história do Brasil, você consegue, pela montagem dos

arquivos, expor esse discurso. Que efeito isso produziu? Que retorno você teve da própria direita, por exemplo? Como ela se vê sendo vista em seu aspecto mais grotesco?

VC: Eu ainda não tive esse retorno, mas parece que já começou. Descobri a ponta desse *iceberg* no Youtube. Mas, depois fui à fonte, que são as filmagens do Congresso Nacional, tanto da TV Senado, quanto da TV Câmara. E consultei os registros das reuniões das Comissões de Agricultura, determinantes naquele processo. Aquela é uma sessão de seis ou sete horas de duração — a famosa sessão em que Gleisi Hoffmann abre a porteira, desqualificando a FUNAI e os antropólogos e tal, quando foi decretada a moratória das demarcações indígenas. Está lá esse material, é uma mina, inclusive para a abordagem de outros temas.

Realmente está cada vez mais difícil filmar o inimigo. Eu já tinha brincado disso, não para filmar, mas quando fui com um colega paraense realizar a primeira grande reportagem, ainda na época dos militares, sobre a guerrilha do Araguaia, que era um tema tabu, proibido. Mas naquele tempo era fácil, não tinha Google. Você chegava lá: “tô fazendo uma matéria sobre o desenvolvimento da Amazônia”, e pronto, as portas se abriam. Hoje é mais difícil porque se o cara “der um Google”, ele vai ver sua ficha e seu teatro não vai durar muito tempo. E também porque eu não tenho mais estômago para fazer esse tipo de coisa...

Então, o inimigo estava lá se expondo, orgulhoso de suas posições, de suas afirmações. Era só ir lá e buscar. Havia ainda essa questão meio dúbia: a TV Senado dá cópia em DVD para uso caseiro, com uma advertência dizendo que qualquer uso inadequado pode ser punido pela lei. Já na TV Câmara, eles dizem que, pela Lei da Transparência, são obrigados a ceder as imagens e, havendo qualquer problema, a responsabilidade é sua com as pessoas filmadas. Quer dizer, eu parti do princípio de que são pessoas públicas, em sua função pública, o que se encaixa também na Lei da Transparência.

Martírio está passando junto à rede de *campi* da UEMS (Universidade Estadual de Mato Grosso do Sul); nós distribuimos na região agora 800 cópias de DVD e o filme está passando em Amambai, em Naviraí, está passando em todas essas obscuras cidades da fronteira paraguaia. A maioria dos alunos dessas universidades são filhos de fazendeiros e mostraram para os pais. Parece que tem uma turma lá

enfurecida com o filme e os primeiros retornos começam a chegar. A gente fez questão de disseminar os DVDs na região, justamente para que cheguem aos fazendeiros pelas vias regionais, ou seja, pelas mãos dos índios ou pelas instituições. O Ministério Público entrou de cabeça na difusão do filme; o MP foi, o tempo todo, um grande parceiro, assim como os professores da UFGD [Universidade Federal da Grande Dourados], onde tem – isso é quase uma anomalia! – uma faculdade indígena guarani, em Dourados! O dia em que a gente lançou o filme na cidade, o chefe dos Procuradores em Campo Grande foi, se deslocou a Dourados, só para assistir a *Martírio*. As procuradorias estão promovendo projeções para juízes: para eles também, virou uma ferramenta de primeira ordem. E a gente fica assim: “puxa vida, eu nunca pensei que iríamos alcançar um feito desse”. É aquilo que o Aristides Junqueira [advogado e ex-Procurador da República] dizia: “é preciso que os juízes venham aqui sentir o que eu estou sentindo, para entender as coisas que julgam”.

Martírio fez uma carreira curta no cinema: sei lá, 7 mil espectadores. Acho que vai ter uma longa vida, é um filme que veio para ficar, entrar para a história, ainda vai ser muito visto... O número de pedidos que a gente está atendendo, de professores de História, de movimentos populares, de cineclubes, de universidades... tudo isso é um público não contabilizado pela ANCINE, para quem fazemos um cinema de nicho. Mas, enfim, o filme vai alcançar, sei lá, 10 vezes, 20 vezes o público alcançado via salas de cinema. Certa vez, no Festival de Tiradentes, eu vi o final de uma entrevista do [Jean-Claude] Bernardet. O jornalista pergunta: “e aí, a gente faz uma revolução com o cinema?” O Bernardet responde: “faz, pode fazer... mas não é distribuindo filme em sala de cinema”.

AC: A partir dessa sua resposta, fiquei pensando na primeira pergunta de André, quando levantou a questão de como devolver as imagens para os índios. Isso parece mesmo muito importante em sua trajetória. Mas me lembrei dessa frase que há em *Martírio*, lá no final, quando você fala assim: “é na lida com os índios que a sociedade brasileira se revela”. Fiquei pensando nessa maneira de dizer isso no filme e de interrogar quem está assistindo; de perguntar até quando essa história vai se repetir. A sociedade brasileira, o Estado brasileiro vai deixar essas crianças... o que será dessas crianças convivendo nesse horror? Pergunto se *Martírio* não tem um ponto de inflexão que seria, justamente, devolver as imagens dessa história dos índios e do trato com os índios para a própria sociedade civil brasileira. Ou seja, uma outra forma de devolução...

VC: Sem dúvida, as pessoas saem do filme com questionamentos muito pessoais; questionam primeiro sua própria ignorância e, depois, a sociedade brasileira. Eu mostrei o filme agora na Alemanha e, evidentemente, o pessoal fica chocado. “Como é que um deputado fala uma coisa dessas? Ele teria que pedir demissão no dia seguinte”. Diante dessas imagens, a população fica chocada. No final eu lanço minhas utopias, do tipo: “será que o Estado brasileiro vai ter a honestidade de assumir a sua responsabilidade por essa tragédia que se perpetua?” Não creio que seja capaz, mas nós temos que acreditar e trabalhar por isso.

De fato, o *Vídeo nas Aldeias* sempre foi um espelho para os índios, para se verem, se pensarem e se repensarem; para encontrarem referências e tal... Com *Martírio*, virei o espelho para a sociedade brasileira, expondo a classe política em seu pior momento, em um Congresso Nacional que chegou ao limite do absurdo. Então, é um espelho diante do qual a sociedade brasileira sai transtornada, pela consciência que ganha do seu desconhecimento, de uma dimensão da história do Brasil completamente oculta. Porque toda história oficial é a história dos vencedores. Trata-se, então, da consciência de um processo colonial que não terminou, um processo de ocupação do país que traz uma herança profunda da postura colonial: essa postura de dizer que os índios são o atraso, de dar as costas para os índios, é uma herança dos tempos coloniais e isso vai sendo perpetuado. Como a história oficial não contribui, essa descoberta é mesmo algo chocante.

Hoje em dia eu tenho pouco interesse pelo público internacional que, muito cedo, reconheceu o trabalho do *Vídeo nas Aldeias*. Meu foco passou a ser o público brasileiro, que é onde a coisa está sendo decidida, pensada. Se pedirem, eu mando lá para o exterior, mas estou me importando com o público brasileiro.

Cláudia Mesquita¹⁵: Vincent, você já se referiu ao desafio do trabalho de “historicização” em *Martírio*, que precisava estar sempre vinculado ao presente, aos materiais atuais (e vice-versa). A montagem teceria esse movimento em que “agora” e “outrora” vão se convocando, se respondendo, se urdindo. Acho que seria interessante retomar esse assunto, para que a gente perceba de maneira prática, como desafio de montagem, aquilo que na observação e análise do filme aparece como elaboração da história: nunca tratada *per si*, o passado contido em si mesmo, mas sempre trabalhado em sua relação com o presente

15 Impossibilitada de participar da entrevista, Cláudia Mesquita enviou suas questões por email.

(pois as atrocidades, formas de opressão etc. se atualizam sem trégua). Você já mencionou, inclusive, o fato de haver materiais atuais interessantes que tiveram que ser dispensados, porque não produziam essa conexão, essa dinâmica com o passado lembrado. Como se articularam, na montagem, essa linha “historicizadora” (relação entre passado lembrado e atualidade) e outra, que é forte no filme, a do embate entre visões de mundo (índios e brancos, em particular, a elite política ruralista).

VC: Fazer esse retorno histórico de 100 anos era fundamental para mostrar o processo progressivo de expropriação e esclarecer em que termos a história se repete. A gente tinha casos muito interessantes, por exemplo, o de um pistoleiro arrependido confessando o seu crime, a missão que o fazendeiro lhe deu de tirar os índios da Laguna Johã. É um caso raro, poderia estar no filme... mas para articular todo esse *flashback* histórico, nós escolhemos aqueles casos da atualidade, que remetiam, cada um deles, a um período da história do Brasil em específico, de maneira a dar um gancho e mostrar como cada momento histórico resultou em um processo de adicional expropriação. Então, o caso de Itay, no espaço da Colônia Agrícola Nacional, era o período Vargas; em outros, era o período do SPI... Quando resolvemos isso, conseguimos, pelo menos na lógica, articular o filme. E aí era uma questão mais de ritmo, de alternância entre os lados do confronto... e construir uma progressão dramática: no final, o filme dá uma subida para fechar, assim... na força.

CM: Há uma progressiva presença sua no filme.

VC: É, isso foi acontecendo também à minha revelia. Eu falei: “não quero mais ser personagem desse negócio”. E o sacana do Ernesto ficava me filmando... muito rápido eu entendi – principalmente quando a questão histórica ganhou um peso que não havia sido pensado no começo – que seria muito difícil costurar tanta coisa através de uma colagem, de uma construção de depoimentos, de uma memória oral que existe na região, mas que não teria precisão.

Em *Pyelito Kue*, foi uma coisa tão emocionante, aquele povo ilhado, mas resistindo com uma braveza... a Helena Borvão¹⁶, a gente passou o filme para ela e foi lindo! E o Celso [Aoki]¹⁷ veio com um discurso derrotista – “ó, tá mal, não tem solução”... aquilo me deu um negócio, e eu entrei na conversa: “Com

16 Helena Borvão, guarani e kaiowá da retomada de *Pyelito Kue*, que dá um contundente depoimento em *Martírio*.

17 Celso Aoki, antropólogo que participou do filme, acompanhando Vincent em parte de seu percurso.

licença, eu vou dizer uma coisa". Depois, eu quis tirar isso do filme, não queria parecer cabotino. A Tita não deixou. As coisas foram acontecendo, e assim eu fui entrando no filme...

AL: Quanto tempo durou a montagem, Vincent?

VC: Olha, a montagem se deu ao longo de três anos, mas com muitas interrupções. Eu sofri sequelas físicas graves, passei por várias operações. Problemas de sobrevivência do *Vídeo nas Aldeias*... "Para tudo! Vamos escrever projeto, vamos ver se a gente salva a instituição". Enfim, teve muita coisa pelo caminho... Mas teve coisas que foram muito boas também, porque permitiram o amadurecimento e o entendimento progressivos do que estávamos fazendo. E também, nesse processo de aceitar estar dentro do filme, boas idéias apareceram em momentos dramáticos da minha convalescência na UTI, momentos em que você vai para a essência: "o que vale mesmo à pena?" Por exemplo, esse *insight*: quando foi traduzida aquela primeira reunião de lideranças guarani e kaiowá que filmei em abril de 1988, quando finalmente foi traduzido aquilo, era uma revelação maravilhosa e surpreendente: o que eu levei três anos para entender e tentar formular, estava dito ali com uma clareza tão grande que chegava a ser chocante. Então, eu tive essa idéia na UTI, na convalescência do hospital: "vamos incluir os registros no começo, sem traduzir... e assim reproduzimos o nosso processo. Lá na frente, a gente descobre que tinha essa mina e esse cara falando do capitalismo e da perspectiva capitalista do SPI, que virariam todos mestiços: "Se o SPI tivesse tido realmente a intenção de beneficiar os índios, eles teriam já naquela época demarcado o que a gente pede hoje". Então, essas idéias foram aparecendo, nesses momentos. A decisão de falar das coisas que tinham acontecido no processo de 1988/89, quando eu filmei aquele batizado, quando tive aquela crise de choro, de emoção, também foi em um desses momentos. Ali tomei a decisão de que precisava contar. Chamei a Tita e disse: "Tita, se eu não contar isso, eu não disse nada. Eu preciso contar isso, tal como aconteceu". A partir daquele momento, os Guarani e Kaiowá tinham ganhado o meu coração. Não tinha jeito. Eu precisava dizer essas coisas.

AL: A gente percebe que é uma montagem que vai amadurecendo no convívio com as imagens e no avançar mesmo dos encontros com as pessoas filmadas. Ela vai se construindo a partir de uma experiência quase física, num embate com o material. A decisão de não traduzir o discurso, no início do

filme, nos remete a *Serras da Desordem* (2006), do Tonacci, com a fala misteriosa de Carapiru. Mas tem outra questão de linguagem, que para mim é realmente o ponto central de *Martírio*. Eu vou dizer algo que o futuro do filme, a trajetória dele vai ou não confirmar. Espero que se confirme, porque no meu espírito já se confirmou desde a primeira vez que vi o filme. Para mim, *Martírio* está para a história do genocídio dos povos indígenas no Brasil, como *Shoah*¹⁸, para o genocídio dos judeus, ou *S21*¹⁹, para o genocídio do povo cambojano. Não na forma desses três filmes, tão diferentes um do outro, mas, em algo central, que diz respeito à linguagem, que é a escolha do título: *Martírio* deu um nome para o genocídio, da mesma forma que *Shoah* deu um nome para o que os rabinos chamavam, até a época do filme, de “a coisa”. O extermínio judeu não tinha nome. A designação de “Shoah”, não sei se você sabe disso, veio com o filme de Lanzmann. Eu acho que *Martírio* dá um nome, um nome que vai além do genocídio. A noção de “martírio” convida a população brasileira, de direita e de esquerda, a um gesto de contrição diante dos crimes cometidos. O Rithy Panh não chama nenhum filme dele de “Eliminação”, mas este será o nome do livro que ele escreveu depois do filme *S21*. Ele deu um nome.

VC: Rithy Panh me marcou muito. Eu era júri do Forumdoc – que, aliás, é a escolinha de cinema que eu nunca tive – e vi algumas coisas do Rithy Panh. Depois saiu *A imagem que falta*.²⁰ Coisas que me marcaram profundamente, os filmes de Rithy Panh e do [Patrício] Guzmán, principalmente *El botón de nácar*.²¹ Estes são cineastas que também têm um tema...

AL: O que eu quero dizer é o seguinte, Vincent: quando você coloca o Brasil diante de um título como *Martírio*, eu fico imaginando os ruralistas em Goiás assistindo um filme com esse título...

VC: Eles ficam com a “resistência” e a gente fica com *Martírio*.

AL: De cara, eles têm que assumir que há um martírio, entende?

18 *Shoah* (Claude Lanzmann, 1985, 9h26min).

19 *S21: A máquina de morte do Khmer Vermelho* (Rithy Panh, 2003, 100’).

20 *A imagem que falta* (*Limagem manquante*, Rithy Panh, 2013, 92’).

21 *O botão de pérola* (*El botón de nácar*, Patrício Guzmán, 2015, 82’).

VC: A história desse filme, desse título: para mim, desde o começo, era *Martírio*. O Ernesto era contra, a Tita era contra, todos os antropólogos para quem eu pedi relatórios eram contra. Celso e Myriam eram contra, todo mundo era contra.

AB: Por que?

VC: Porque tem uma conotação cristã: “não tem que ficar vitimizando os índios...” Mas eu dizia para as pessoas: gente, esse é o sentimento que eu tenho em relação a isso. Tudo bem, eu aceito discutir. Se vocês acharem um título melhor, a gente pode discutir. Mas ninguém achou. E eu tinha essa convicção. Depois, quando o filme saiu, eu falei: “estava certo... isso vai marcar o filme”. É evidente que, quanto a essa questão da conotação cristã, as pessoas vão assistir e vão entender que a inspiração dos índios não é cristã. É religiosa, mas é religiosa dentro de sua concepção. Se o título pode sugerir alguma coisa nesse nível, as pessoas vão assistir o filme e vão entender o que a gente está falando. Ainda nos “finalmentes” do filme, eu li aquele livro, *Crise e Insurreição*.²² Fiquei pensando em “insurgência”, que poderia ser um título. Mas insisti em *Martírio*.

Há a analogia com a questão Palestina, por exemplo: eu compartilhei a idéia do Mato Grosso do Sul ser a nossa Faixa de Gaza, em vários sentidos. Mas acho que a estratégia de luta dos Guarani e Kaiowá, como ficou claro naquele encontro aqui sobre cosmologia [na UFMG], era uma postura não beligerante, quase budista. A Polícia Federal só dá “baculejo” nos acampamentos dos índios, para ver se tem armas. Não tem arma, nunca tem. É lá nas fazendas que estão as armas; lá, eles não vão nunca. Então, existe essa coisa dos índios ficarem lá com o seu “arquinho”, que é quase uma arma simbólica, um modo de não revidar. Eles têm consciência de que qualquer guerra armada mais agressiva por parte de seus inimigos pode resultar num massacre. Têm a consciência histórica dessa condição.

Nesse texto que foi escrito, re-escrito, antes do *impeachment*, durante o *impeachment* e depois do *impeachment*, eu fazia referência à Palestina brasileira. Depois eu abandonei a analogia, justamente porque há esse diferencial. Quando eu falo das crianças, crianças que crescem em um ambiente daqueles, provavelmente terão seus pais assassinados e, em algum momento, vão acabar numa intifada. Resolvi abandonar essa analogia justamente por isso: os palestinos reagem, jogam foguete e tal... e os índios

22 COMITÊ INVISÍVEL. *Aos nossos amigos: crise e insurreição*. São Paulo: N-1 Edições, 2016.

têm muito pouca reação nesse sentido. Isso não está no filme, mas aquele filho da Damiana dizia: “um dia a gente quer prender o dono da usina e o dono da fazenda. Mas não é para matar. A gente queria prender para deixar eles alguns dias sem comer, para eles descobrirem a fome que a gente passa, para eles entenderem o que é fome. E aí a gente dá o *cauim*, a bebida sagrada dos Guarani e Kaiowá, para eles beberem. E esse *cauim* vai se infiltrar dentro do corpo deles e vai transformar essas pessoas.” Então, é essa a idéia: amolecer o coração do inimigo. Logo depois do rodeio, na comemoração da demarcação do Jaguapiré, dois velhos rezam aquela cantiga: “vou amolecer o coração das pessoas”... E todo esse discurso da conversão, da sedução, justamente por conta dessa atitude não belicosa, acreditando em forças espirituais que podem amolecer o coração do inimigo. Eu acho que essa é a chave de compreensão da estratégia de luta dos Guarani e Kaiowá.

AL: E a do título também, porque ao evocar a piedade cristã, eu acho que tem um efeito *cauim* nesse título.

VC: Certo...

AC: Uma coisa que eu fiquei pensando aqui é que amolecer o coração do inimigo é, de alguma maneira, também aproximá-lo. Aí eu me lembrei de uma frase em que você fala assim: “para a grande maioria das pessoas os índios são uma ficção”. Por conta dessa grande ficção que povoa o imaginário brasileiro sobre os índios, talvez o documentário seria justamente um espaço de articulação de resistência cultural, de um enfrentamento que se dá no imaginário...

VC: Eu digo ficção porque, afinal de contas, os índios são o nosso mito de origem. Ficção no sentido quase mitológico. Depois, a história apaga os índios: eles ficam lá no mito de origem. O mito atual, a única referência válida para as pessoas é o Xingu, o índio que ainda anda pelado. O índio deve estar lá na sua taba, na sua oca, esses são os termos que estão nos livros de história. E aquela idéia muito bem formulada pelo Eduardo Viveiros [de Castro]: no Brasil, tem duas categorias de índios: aqueles que *ainda* são e aqueles que não são *mais*. Quer dizer, todo o imaginário contemporâneo brasileiro pode ser definido nessas duas categorias. O que quer dizer isso? Que os índios estão fadados ao desaparecimento.

Isso é uma idéia muito forte do senso comum. Ou as pessoas dizem “ah, o verdadeiro dono da terra, o verdadeiro...”, que é aquele discurso meio abstrato. Ou dizem que os índios são o atraso. Entre os verdadeiros donos e os índios do atraso, fadados ao desaparecimento, há um entendimento muito concreto de populações que sofreram, mas que estão aí reivindicando seus direitos. Como diz o Ailton [Krenak], “se a gente não desapareceu no século XVIII, XVII e XVI e atravessamos o século XX, desistam, a gente não vai mais desaparecer. Bola pra a frente. Se passamos por tudo que passamos e ainda estamos aí, desistam dessa idéia”. Até para mim, quer dizer, as pessoas que vão para o indigenismo, os militantes, partem um pouco desses mesmos equívocos. Defender a paralisação de uma cultura, que tudo que é incorporado é uma perda, um caminho sem volta... essa é também uma idéia muito equivocada. E, justamente, os índios têm uma abertura e uma curiosidade devoradora pelo novo. Aliás, antes de Pedro Álvares Cabral, o que os índios incorporavam uns dos outros, através do comércio e da guerra... eram sociedades que construíram todo um universo se apropriando de objetos, de ornamentos de outros povos, de cantigas de outros povos. Enfim, essa dinâmica de reinvenção, de criação, de mudança não é de hoje, isso já acontecia no mundo indígena pré Cristovão Colombo. Então, desconstruir essa idéia é muito difícil, é o grande embate, o grande desafio.

Agora, eu acho que essa negação tem uma origem extremamente colonial; a gente não consegue entender exatamente de onde vem isso, mas é uma coisa muito profunda do senso comum da população brasileira como um todo. Assim como do planeta... Eu acho que a gente vive um momento de revalorização dos povos nativos. Porque estamos caminhando para um abismo. Como diz o Ailton [Krenak], estamos num trem desgovernado rumo ao precipício. E, de repente, os índios não são o passado, são o futuro; são a grande referência para repensarmos a nossa civilização, se é que queremos sobreviver. Tantas civilizações terminaram, ao longo da história. É muita soberba acharmos que a nossa não vai terminar também.

AB: Ainda que você diga que *Martírio* oferece uma chave de explicação mais ampla para os povos indígenas do Brasil, para a situação histórica desses povos, me parece que há todo um trabalho que está nos seus filmes, que está na trajetória do VNA também, que é a atenção à especificidade cosmológica e histórica de cada grupo. E aí me parece que há esse longo trabalho que você vem desenvolvendo nessa “trilogia” de 4, 5, esperamos, 6 filmes... em torno de experiências muito específicas. Então, tem *Corumbiara*, em que a questão do contato aparece mais fortemente. Além de todo o retrospecto que o

filme faz; tem *Martírio...* e agora, há essa perspectiva de trabalhos a partir de sua relação com os Xikrin e com o povo Gavião. Me parece que é isso, garantir a singularidade de cada experiência e, ao mesmo tempo, relacionar essas experiências singulares a uma chave histórica mais ampla. A impressão que fica é de que esses filmes só são possíveis a partir de uma experiência que você mantém com esses povos. Isso também parece constituir os filmes.

VC: Então, primeiro... as pessoas têm mania de me chamar de antropólogo e eu não sou antropólogo. Não que tenha alguma coisa contra, mas, pô, eu fico até constrangido... trabalhou com índio, é antropólogo. Aliás, numa *blitz* que nós levamos da Polícia Federal lá na região, podíamos falar tudo, menos o que estávamos fazendo ali. Nós estamos fazendo um filme sobre meio ambiente, sustentabilidade, sei lá... e o cara: “você não são antropólogos não, né?” E a gente: “Nãaa! Que isso, eu é que não sou mesmo!” (Risos)

No começo, um dos primeiros filmes que gravamos foi *Festa da Moça*. Era um filme sobre o processo. E as pessoas que assistiam ao filme cobravam: “Mas e o ritual? Eu estava interessado no ritual e ele foi citado tão rapidamente...”. Mas o filme não é sobre o ritual, é sobre outra coisa. Então, há essa tradição do cinema etnográfico, e mesmo de uma postura da antropologia que, embora superada, era presente e ainda hoje existe, segundo a qual a antropologia deve fazer a arqueologia da cultura pura, de como ela funcionava, ao invés de entender, justamente, como são os processos dinâmicos de evolução, incorporação, recriação. E mesmo para os índios: às vezes é uma idéia introjetada, de que eles só vão provar que são índios se tiverem uma festa... essa auto-folclorização para corresponder a uma idéia. Eu nunca esqueço: uma vez, lá no começo, nós fizemos uma grande assembléia de realizadores indígenas, e havia um índio terena (nós fazíamos à época um trabalho de plantação de sementes com os Terena). Discutíamos isso com os índios, dizendo que cultura não é só festa, dança, cantos. Cultura é tudo: o jeito de criar os filhos, os gestos, a comida. De repente, esse índio levanta e diz: “puxa! lá na aldeia não tem mais nada disso. Então, a gente pode fazer filme também.” Foi uma libertação. O cara sentiu um alívio. O mundo Terena está aí!

E no processo de condução das oficinas, o foco é sempre o cotidiano, na tentativa de desviar um pouco dessa tendência. Até hoje, os Kaiapó só filmam festas. Da festa, só a fila, correndo para cá e para lá. Todo

mundo paramentado. Algo que encontrei muito também entre os Xavante: construir uma imagem de pureza. O cara está lá, cheio de roupa por causa dos mosquitos, para trabalhar na roça... “Ah não, só vai me filmar quando eu estiver nos trinques”. Desconstruir um pouco essa idéia significa focar no cotidiano e valorizar justamente esse biculturalismo. Até nos rituais xinguanos: de repente, há um eclipse... o cara vai lá, bate na televisão... ficou com o controle remoto ali... tinha que acordar as coisas. O cara vai, bate na televisão... Tuf! Acordou a televisão! Enfim, todo mundo pelado no meio da oca, uma televisão, um celular, um jipe... Os xavantes também: num dos filmes do Divino [Tserewahú], os velhos queriam que se tirasse o depoimento porque o cara está com camiseta. Aí teve um embate: “Quer refazer? Então vai lá, refaz”. O cara traz um depoimento completamente frio, alguém arrumadinho, fora do contexto da festa. Falamos com Divino: “e aí? Vamos ficar com o depoimento no calor da coisa, com a camiseta, ou um depoimento bonitinho que não diz nada?” Hoje em dia, não dá nem para reconstituir mais, porque a poluição, a quantidade de elementos externos é tão grande que não dá nem para construir essa imagem que se espera deles. Nosso movimento sempre foi o de trazer essa complexidade, as contradições, a divergência de versões, de opiniões. Enfim, a complexidade humana. Complexificar e não simplificar.

Eu entrei nessa série mais pessoal, porque caminhamos para uma sinuca. Se pudéssemos tocar os processos de formação dos cineastas indígenas, talvez eu nem tivesse entrado nessa. É uma série dedicada à juventude, porque hoje a interação entre jovens da população brasileira e os índios se intensificou. Durante décadas, vivemos uma cultura do *apartheid* em relação aos índios. SPI e FUNAI sempre foram órgãos de castração, órgãos do não. Qualquer vontade da sociedade de fazer uma exposição, de criar um evento, tinha que passar pelo Estado. No tempo do SPI, para o cara sair da aldeia e ir visitar um parente, tinha que ter um ofício. O controle do ir e vir era enorme. A população brasileira, por sua vez, lavava as mãos: índio é com a FUNAI. Hoje, a gente tem que defender a Funai, mas passei minha vida combatendo o paternalismo autoritário, que foi durante muito tempo a coisa mais desmobilizadora politicamente. A desconstrução é neste sentido: os índios querem dialogar com o Brasil, não com uma casta de funcionários. Quando começou o movimento indígena e depois com as reformas da sociedade brasileira: a educação é com o MEC, onde tem gente que entende de educação. Cria o departamento de educação indígena. Saúde é com o Ministério da Saúde. Aí começa a desconstruir esse *apartheid*. Os índios começam a dialogar com mais instâncias do poder público, mais ou menos qualificadas (depende do investimento), mas, enfim, começam a quebrar esse cerco.

Toda a filmografia que o Vídeo nas Aldeias produziu – a dos índios, das oficinas, dos autores indígenas e a minha, pessoal, a dos outros membros da equipe – foi no sentido de complexificar. Hoje estou muito interessado, estou muito em contato com as novas gerações. A cada momento, precisamos nos atualizar e entender onde estamos. A gente não sabe de nada. Eu também, quando comecei, era cheio de utopias. As utopias que pensamos na época não aconteceram, tudo aconteceu diferente. Tivemos que acompanhar isso e a cada momento fazer um esforço de entendimento; o que significava, a cada momento, cada decisão.

Voltando a um assunto que abordamos antes sobre a releitura da história, este é também um trabalho que há três, quatro anos, estamos perseguindo. Nossa primeira proposta de série de TV é essa: “Os índios descobrem o Brasil”, uma frase do Aílton [Krenak], um trabalho que gostaríamos de fazer com ele. A série é uma releitura da história do Brasil desde o “descobrimento” aos dias de hoje, a começar pelos Tupinambá, simbolicamente, numa concessão à nossa versão da história. Porque a história dos índios não começa aí. O litoral, os Tupinambá... Como é difícil ser reconhecido como índio! Cada povo tem a sua problemática contemporânea específica, dos Tupinambá aos Guarani das Reduções, um período histórico importante do Brasil, e por aí vai até chegar aos Awa-Guajá, semi-isolados, ainda, mas em pleno assédio de madeireiros. Índios ainda a serem contatados, que estão no olho do furacão. Justamente, construir a história dos vencidos... Será? De certa forma... Ou a história dos que vencerão? A história brasileira também oculta as grandes rebeliões dos escravos, as grandes rebeliões camponesas, os movimentos messiânicos. Enfim, escolheríamos treze povos que pudessem revelar que os índios resistiram em todos os momentos da história do Brasil. “Os índios descobrem o Brasil”, porque é a partir do momento do contato que eles descobrem que existe o Brasil...

Tenho muito apreço por esse projeto porque ele coroa uma linha de revelação de uma outra história, a história dos índios. Parece que agora vamos ter esse Núcleo Criativo e vai ser possível pelo menos roteirizar, estudar isso com tempo; fazer um piloto com os Tupinambá, com Cacique Babau, pessoas por quem tenho grande admiração. Seria maravilhoso!

AC: Vincent, logo no começo desta conversa, você falou que trabalhar com os índios é aprender a sofrer derrotas. De alguma maneira, tenho esta sensação em *Corumbiara*. O filme parece mobilizado por uma disputa muito clara, que se dá no Judiciário inclusive: constituir provas; lutar com as imagens, contra o apagamento, contra os danos do massacre, para preservar a vida daqueles sobreviventes e para punir os

culpados pelo massacre. Em certo momento, você se dá conta de que isso não vai acontecer, os culpados não serão punidos. E parece que o importante deixa de ser provar ou não e passa a ser contar a história. A única salvaguarda e possibilidade de atuação do filme é contando a história. Em *Martírio*, tenho uma sensação inversa, de aprender com os índios a superar a derrota, ou a resistir (seria a palavra mas, uma vez que essa palavra já está cooptada, precisaríamos encontrar outra), a reverter de alguma maneira a própria ideia de derrota, a partir de uma obstinação na luta. Eu tenho a sensação de que o vigor que você traz, que é tão importante do ponto de vista histórico, diz respeito a sua relação com as imagens e com o cinema. Como se, ao mesmo tempo em que fosse importante contar a história, o tempo todo você estivesse, no filme, interferindo no curso da história. Quando você dá a câmera para o Guarani em Pyelito Kue, por exemplo; quando o Ernesto [de Carvalho] vai filmar aquela agência paramilitar... há uma ideia de confronto contida na própria situação cinematográfica que vocês estão construindo. Gostaria que comentasse isso, porque, para mim, o que mudou de *Corumbiara* para *Martírio* diz respeito a essa lida com as imagens como campo de disputa, pela redução de danos, pela reversão da derrota.

VC: A primeira pergunta que me fez em coletiva de imprensa em Brasília, o Victor Guimarães – que aliás escreveu um texto lindíssimo²³ – se referia justamente ao sentimento de derrota que o público sente em *Corumbiara* ao final e, ao contrário, o sentimento de um povo erguido, pronto para a luta em *Martírio*. Acho que é porque são duas situações que espelham isso. *Corumbiara* é um fim de linha. Chegamos tarde. É um povo que não pode mais se reproduzir. Tem o enigma daquela única criança, mas o que será desta criança solitária?... então, é um extermínio. Não mataram todos, mas, pouco a pouco, todos desaparecerão. É a condição a que chegou esse povo e, evidentemente, o filme passa isso, essa derrota. Em *Martírio*, justamente, o caso de resistência dos Guarani e Kaiowá é extraordinário. Nunca vi outro caso como esse, de persistência, de enfrentamento. É um caso quase inexplicável, admirável. O filme expressa também essa força inexplicável, mas concreta.

AB: E este filme por vir com o povo Gavião, Vincent, o que está em jogo ali?

VC: Esse seria o próximo filme da trilogia, um filme difícil. Eu tinha sonhado, eu sonhei o título do filme: “Adeus, Capitão”. Quando Capitão²⁴ morrer é que eu vou terminar. Eu estive no ano passado entre eles,

23 GUIMARÃES, Victor. Que fazer? In: *Revista Cinética*: cinema e crítica. Set.2016. Disponível em: <http://revistacinetica.com.br/nova/que-fazer/>

24 Topramre Krohokrenhum Jõpaipaire, conhecido como Capitão, chefe dos Gavião Parkatejê de Mãe Maria, no sudeste do Pará. Grande cantor e visionário, Capitão liderou seu povo por mais de 60 anos, tendo falecido com cerca de 90 anos, em 18 de outubro de 2016. Texto de Iara Ferraz, com colaboração de Leopoldina Araújo, Juliano Almeida e Vincent Carelli, pode ser lido em: <https://www.cartacapital.com.br/sociedade/>

e o Capitão dizia: “Vincent, eu vou ficar mais dez anos...” “Tudo bem, ótimo!” Mas, aí, já tinha o projeto, já tinha edital. Eu falei: “não, vamos fazer de uma maneira mais metafórica...” De repente, me ligam, dizendo que o Capitão estava na UTI. Eu e Ernesto fomos lá, filmamos coisas importantes, inclusive um aspecto central da história, que é a ofensiva evangélica. Os índios Gavião tiveram a sua reserva atingida por todos os grandes projetos de desenvolvimento do sudeste do Pará e conseguiram, no início com a nossa ajuda, indenizações milionárias e ficaram “ricos”. Enquanto o Capitão controlava os recursos tudo parecia bem, mas com a pressão social, ele disse: “você quer o dinheiro, então todo mundo vai ter, cada um tem o seu salário.” Hoje, a única aldeia daquela época se cindiu em onze, muitas delas intrigadas umas com as outras, disputando os recursos indenizatórios da VALE. Ninguém planta mais, passaram para a alimentação de supermercado, o que é uma tragédia na questão da saúde... sem uma economia de subsistência, divididos e dependendo de um fluxo contínuo de recursos, eles se encontram fragilizados toda vez que se trata de renegociar as verbas indenizatórias da Companhia.

De repente, um grupo de mulheres jovens entram em crise, justamente indo para a Universidade. Entraram em crise identitária, já que não sabiam mais falar a língua. Eu fiquei quinze anos sem ir lá e então eu recebi o chamado do Capitão. Eu não sabia o que acontecia por lá e estava receoso: “será que a juventude vai querer que eu filme essa nova vida deles?” Quando eu cheguei, vi que não era nada disso, fui recebido como alguém de outros tempos. Eu levei todos os DVDs, com registros feitos entre 87 e 92, não para fazer filme, mas para a memória mesmo: os cantos integrais, a coreografia das festas, os debates...

Mas, então, quando eu volto, quinze anos depois, eles estão vivendo uma crise, uma desilusão total, e eu chego para o Matias, que era um companheiro meu, e pergunto: “o que aconteceu?” E ele diz: “hoje em dia, há aqueles que têm, a classe média, e aqueles que não têm.” Em uma frase, ele conseguiu sintetizar os efeitos do capitalismo na sua comunidade. “Naquele tempo, a gente era tudo igual...”

O filme é difícil para mim, porque não quero ser o traidor da vez. É muito simplório dizer: não indenizem os índios, porque vai fazer mal. É o que dizia a Igreja quando a gente começou esse processo. Aliás, o CTI tinha esse entendimento. Enquanto a Igreja diabolizava o dinheiro, nós tínhamos plena consciência de que, se você não alterasse relações econômicas de dependência e de coerção, você não conseguiria

adeus-capitao-krohokrenhum.

deslançar um processo de reversão. E, portanto, era preciso fazer o seringal quebrar, o barracão... E injetar dinheiro, sim, nos rituais... E era difícil a gente pedir dinheiro para a cooperação internacional e confessar que o dinheiro era para financiar festa. É preciso entender que a festa, numa sociedade dessas, é o grande momento de harmonização da sociedade, de diminuição das tensões, do festejo do orgulho de ser, enfim... e até de reprodução. Nove meses depois de uma grande festa nasce muita gente (risos). O nosso entendimento era de que precisava intervir em processos econômicos. Então, eu não posso chegar hoje e dizer: “não, não devia indenizar os índios.” O problema não é esse, é *como*. Quer dizer, a indenização pode ou não se transformar em uma ferramenta de desmobilização e de corrupção de lideranças, enfim, de semear a cizânia...

AB: Eu não queria deixar de fazer uma pergunta que escapa um pouco da conversa em torno de *Martírio*, mas que mantém relação com o que estamos falando. A questão é sobre o trabalho de Andrea Tonacci, um dos principais diretores no Brasil, uma pessoa maravilhosa que infelizmente nos deixou recentemente. Ele também se lançou na experiência com os índios e construiu um trabalho que se aproxima, tangencia, guarda proximidade com o seu. Eu gostaria de te ouvir sobre o cinema de Tonacci, especificamente em relação ao engajamento com os índios. Recentemente, houve a mostra com a curadoria do Tonacci junto a Filmes de Quintal²⁵, e ali se mostraram alguns filmes feitos por ele, inclusive, fora do Brasil...

VC: O Tonacci foi minha primeira inspiração na hora em que estava instigado em entender o olhar dos outros. Os “outros” que ele elegeu nessa busca foram os índios, que era o mais radical “outro” à mão... então foi a minha inspiração. Há diferenças... bom, primeiro porque o Tonacci é um cineasta mesmo. Eu nem cineasta sou... ele é cineasta de vanguarda, que fez coisas incríveis em momentos anteriores.

Por exemplo, vou citar o caso de *Serras da Desordem*²⁶, que eu acho lindo! Mas há coisas que eu não entendo: por que Carapiru não tem direito a voz? Porque Carapiru fala um tupi clássico.

Quando o Andrea ia fazer o DVD do filme, ele me chamou e disse: “queria que você fizesse um extra, que desse um painel da situação dos índios no Brasil”. Eu falei: “Andrea, eu não conseguiria fazer isso”. E eu fiquei com uma idéia que nunca tive coragem de contar para ele. O que gostaria de ter feito é um

25 Mostra *Olhar: um ato de resistência*, Associação Filmes de Quintal (curadoria: Andrea Tonacci, Carla Italiano, Carolina Canguçu, Junia Torres, Laís Ferreira), Belo Horizonte, 2015.

26 *Serras da desordem* (Andrea Tonacci, 2006, 135')

extenso depoimento do Carapiru, recontando a saga nas palavras dele. Então é isso: é o lugar de fala que é um pouco diferente.

AC: Seu lugar é fora do cinema, Vincent?

VC: Não, o cinema para mim, nessa trajetória, é minha redenção. Superar derrotas é fazer cinema. Não é vingança... vingança é um termo muito mesquinho. Mas, dar a volta por cima. No caso de *Corumbiara*, tudo bem, os índios dançaram. Pelo menos essa vergonha, nós vamos ter que passar; pelo menos algum ensinamento nós vamos ter que tirar disso. Então, para mim o cinema é uma ferramenta. O meu propósito não é ser cineasta, não foi a obsessão da minha vida, mas foi, em várias dimensões, a grande revelação, não só pessoal e com relação ao testemunho, às experiências que eu vivi, como para os índios: se a gente quer romper o fosso da invisibilidade nacional, o cinema é a grande ferramenta. A rádio, a entrada dos índios – finalmente – nas universidades; o convívio da juventude nas universidades... Então é isso, o cinema é uma ferramenta, não uma coisa em si.

AB: O fato de sua trajetória se fazer *com* o cinema, me parece que há certos modos de pensar que vêm também do cinema, não é? Coisas que você descobre, coisas que você pensa, que se constituem junto com os filmes.

VC: Sim, o cinema tem me obrigado a reflexões que talvez eu não fizesse se não estivesse engajado nessa produção. E, também, essa convicção, principalmente no caso brasileiro, de que é melhor investir em sedução cultural do que em confrontação política... É mais eficaz a longo termo... quer dizer, o cinema é uma das peças fundamentais desse jogo.

(Entrevista realizada no dia 25 de maio de 2017, por Amaranta Cesar, André Brasil, Anita Leandro e Cláudia Mesquita em Belo Horizonte).