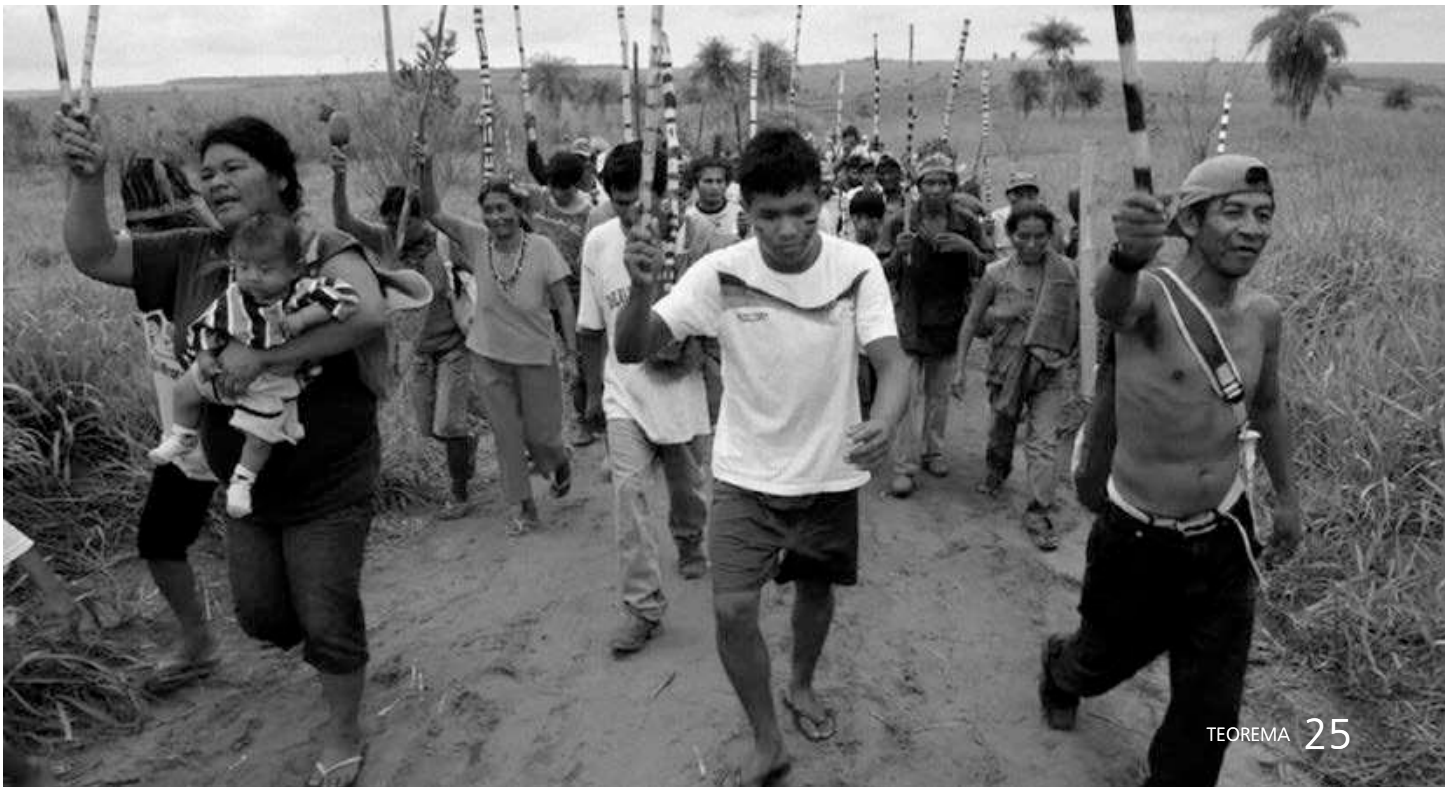
A desobediência das imagens, ou o extermínio contínuo

O documentário Martírio *descreve de forma até então inédita a história do massacre sistemático cometido contra as populações indígenas no Brasil*

Pablo Gonçalo*

Interior / Congresso Nacional. Estamos no dia 4 de novembro de 1987, durante uma das sessões da Assembléia Constituinte. No púlpito vê-se Ailton Krenak num discurso comovente, no qual conclama para não se ficar omisso e alheio diante da agressão, da ganância (ocidental) e da ignorância do que significa ser um povo indígena. Enquanto fala, ele, vagarosamente, pinta seu rosto com a negra tinta de jenipapo, como uma forma de protesto e contestação. Entre o som de cliques e flashes, ele frisa que os povos indígenas nunca colocaram em risco a existência de ninguém. Famosa, a intervenção de Krenak realça um raro encontro entre um momento de diálogo político e imagético de uma liderança indígena com o "Estado" brasileiro. A imagem que Krenak cunhou acaba por desobedecer a gramática das imagens indígenas que se costuma propagar midiaticamente. É no mínimo curioso – e sintomático – rever esta cena hoje, em pleno 2017, quando muitas das conquistas de um discurso por um Estado pluriétnico estão ameaçadas por fortes veios autoritários, xenófobos e que visam, literalmente, rasgar importantes conquistas realmente democráticas.

Em *Martírio* (2016), vê-se muitas cenas que ocorrem dentro do Congresso Nacional. No entanto, as imagens que ali testemunhamos revelam uma fúria nos seus discursos inflamados, como se flagrassem corpos de deputados e senadores da bancada ruralista que estão prontos para a guerra. Paralelamente, *Martírio* cadencia esse violento fervor com o dia a dia pueril das rezas dos Guaranis-Kaiowá e da persistente história dessa etnia ter direito ao seu *Tekoha,* como chamam seu espaço de vida, junto à terra, junto aos seus mortos. Assim, ao longo deste filme realizado a seis mãos por Vincent Carelli, Ernesto de Carvalho e Tita, flertamos com vários fantasmas. São espectros por demais reais, que surgem como aberrações a nos perseguir, a desaparecer. Esses fantasmas ressurgem, visualmente, e revelam-se nas disputas de terra, nas querelas jurídicas, nos conflitos cotidianos em Mato Grosso do Sul, nas catequeses dos jesuítas, na produção de erva-mate, nos conceitos



positivistas de civilização, no avanço mais contemporâneo de um *agrobusiness* que discrimina, aparta, mata, e que sempre obteve a (histórica) leniência do Estado. São fantasmas de outrora, mas que ainda vigoram no imaginário desta "nação", espectros do nosso presente mais imediato, ou mesmo desaparições que estão na iminência de acontecer, num atual extermínio.

Não por acaso, a sequência de abertura do filme conduz a um discurso inflamado da senadora Kátia Abreu. Com notável desfaçatez, ela clama pelo expurgo dos grupos que forjam empecilhos ao progresso econômico do Brasil: os ambientalistas, o movimento dos sem-terra e, agora, "esses povoados indígenas". É essa macro-história que *Martírio* nos conta. Não para ser vista pelos índios Guarani-Kaiowá mas por aqueles que são cúmplices do seu gradual extermínio. Embora seja uma história relativamente conhecida, em *Martírio* vê-se e acompanha-se os entes do Estado que proporcionaram esses acontecimentos para que eles tivessem desdobramentos políticos concretos. São procuradores, oficiais de justiça, profissionais da Polícia Federal, deputados, senadores, governadores e prefeitos. Ou, por outro ângulo, uma gama de servidores públicos que atuam nos bastidores, em sessões na Câmara e, como se constata num grande número de depoimentos, insistem em forjar uma noção de brasilidade que não aceita e nem suporta o convívio real com etnias indígenas como os Guarani-Kaiowá.

Política e poder

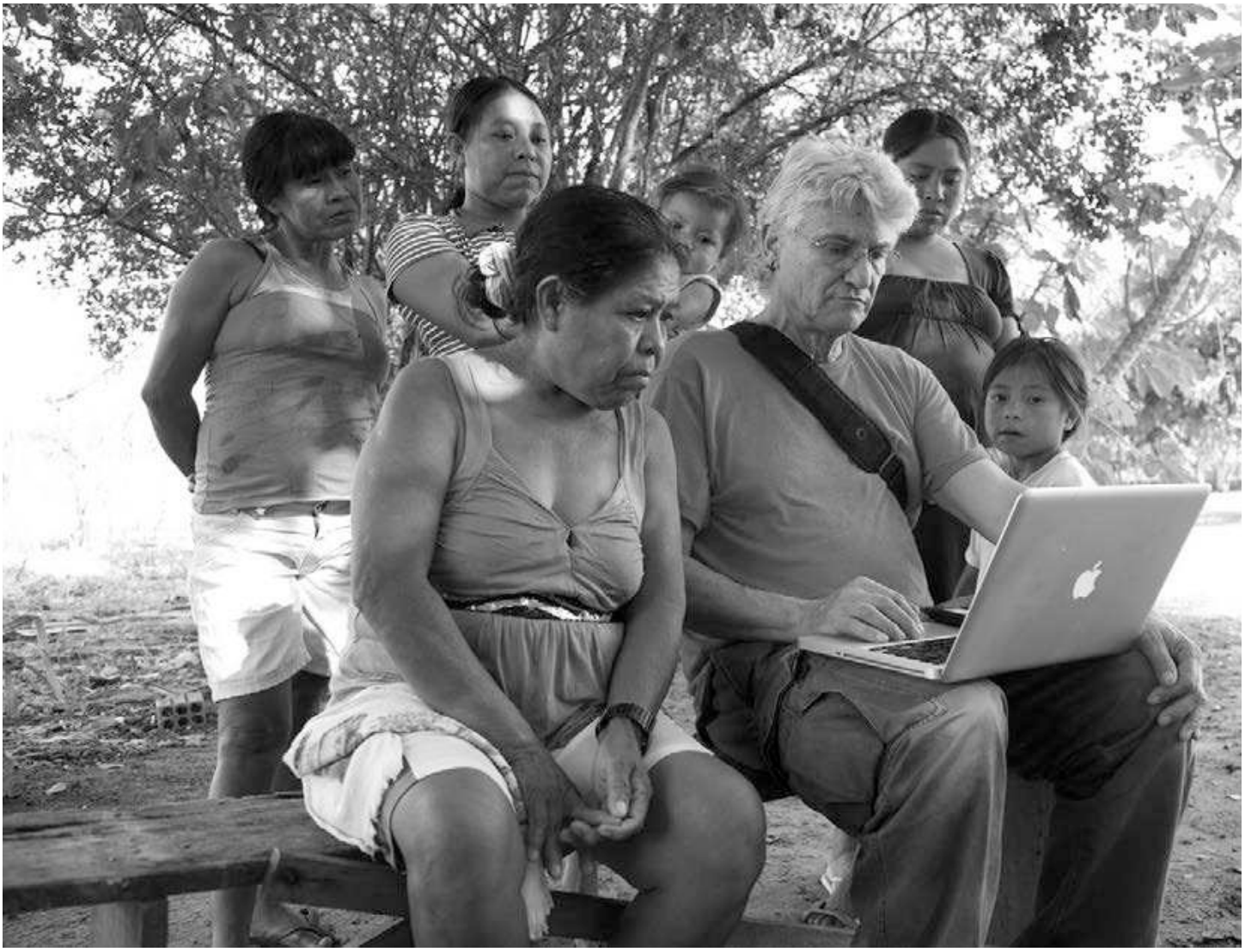
Discretamente, *Martírio* traça uma íntima relação política e ética entre imagens e formas de poder que estão historicamente circunscritas. O filme de Carelli, Carvalho e Tita escava imagens-fantasmas contra os fantasmas das imagens evocadas e produzidas pelo Estado. A montagem tensiona e realça imagens que não obedecem ao coro da invisibilidade indígena. São cenas revistas, contrapostas, (des)articuladas que criam fendas e apontam, ainda que fragilmente, para uma certa desobediência civil das imagens midiáticas. Nessa perspectiva, *Martírio* revela-se como o segundo filme de uma trilogia ainda inacabada que foi iniciada por Carelli com *Corumbiara* (2006) e será selada com *Adeus, Capitão*, ainda em realização. Ao invés de alinhavar imagens técnicas inexistentes a etnias indígenas e ameríndias, como realizou no projeto Vídeo nas Aldeias, Carelli tece uma narrativa visual de fatos, acontecimentos e debates recentes sobre essa mesma história, que eram fugidias, velozes demais, das retinas dos espectadores da grande mídia oficial.

Com sua voz serena, embora eivada por um teor trágico e ressentido, Carelli narra os primeiros contatos dos Guarani-Kaiowá com os brancos e ocidentais. A sismografia da história, portanto, é permeada pelos hiatos de uma interação quase unilateral: os relatos de viajantes que descrevem

os Guarani-Kaiowá como índios dóceis; a servidão (involuntária) diante do plantio e da venda de erva-mate, o impacto da guerra do Paraguai, o início dos primeiros projetos de colonização ainda eivados por uma ideia de progresso e o paternalismo do Serviço de Proteção aos Índios (SPI); o nacionalismo falsamente integrador do Estado Novo, o uso de uma polícia indígena e uma colônia penal indígena prenhe de arroubos vigilantes – e de tortura, na atual persistência de um desfile de índios carregando um "pau-de-arara" – durante a ditadura militar e o avanço incontrolável, contumaz da soja e de um *agrobusiness* xenófobo nos anos mais recentes.

Vale aqui lembrar dos primeiros postulados da antropologia política, tal como formulados por Pierre Clastres no seu *A Sociedade contra o Estado*. Clastres constata que haveria duas formas de poder, sendo uma *histórica* e vinculada a sistemas políticos coercitivos, e outra, num paralelo, *não histórica*, deliberadamente anti-estatal, e que teria como pilar um sistema político não coercitivo, que não reconheceria sua força na submissão do outro. É claro que não há uma hierarquia entre ambas construções sociais de poder. O que essas categorias nos apontam é como os encontros entre os *brancos* e os ameríndios são a evidência da incompatibilidade e da ausência de diálogo de duas gramáticas de política e poder que não são apenas diferentes, mas diametralmente opostas, antagônicas e avessas a qualquer ponto comum. De um lado, uma forma de dominação que persiste na submissão do outro e do diferente, uma *servidão voluntária* extremamente verticalizada e que ganha veios de um Leviatã quando cooptada por um estado autoritário e capitalista. De outro lado, uma forma de exercer o poder que se recusa a regras de dominação e que constrói um sistema de trocas extremamente complexo no qual emerge um equilíbrio que prescinde da história para manter indivíduos e comunidade, pequenas, remotas, numa disposição mais horizontal. O que se vislumbra, no contraponto entre essas duas formas de poder cultural, são suas aporias, diante de uma impossibilidade de troca efetiva numa guerra que não é apenas territorial, mas também entremeada por diversas práticas político-culturais, ou por uma alteridade perversa de submissão do outro, que é reforçada por um amplo aparato discursivo de imagens.

Diante dessas aporias e dessas imagens-fantasma, Carelli encara frontalmente o tópico da invisibilidade das populações indígenas no Brasil. Em *Corumbiara*, essa ausência de imagens é revertida frente aos valores vigentes da linguagem estatal brasileira. Naquele filme, Carelli constata que apenas a filmagem de uma população indígena totalmente avessa ao contato serviria como uma prova cabal do seu "direito" – externo, autoritário e colonial – de demarcação de terras. Os juízes precisariam *ver* não apenas para *crer*



na existência de uma população relutante a ser vista, hesitante por qualquer imagem técnica, mas também como uma forma de comprovar a sua prévia e legítima ocupação daquele território. Numa das suas cenas mais fortes, observa-se um índio solitário praticamente escondido num buraco: não quer ser visto, não pretende ter reconhecimento dessa alteridade – e não quer (re) conhecê-la. Ainda assim, Carelli defronta-se com um dilema ético: se não filmasse e mostrasse aquelas imagens, talvez uma das mais invasivas, delicadas e paradoxais do cinema brasileiro contemporâneo, os fazendeiros certamente ocupariam aquelas mesmas terras e assassinariam mais um índio avesso ao contato. E pior: o fariam com certo aval da Justiça. "Eu me senti um tremendo filho da puta", relata Carelli, ao constatar que precisava filmar aquelas cenas para, do outro lado do dilema ético, auxiliar, modestamente, a salvaguardar vidas e culturas que poderiam ser dizimadas num futuro bem próximo. Não seriam imagens desse teor que confrontariam a violência estatal? Ainda que dentro de uma linha dialógica, não seriam aquelas cenas flechas certeiras *contra* o Estado? Seriam imagens que desobedecem?

Dilema ético

Em *Martírio* a invisibilidade dos índios reivindica uma tessitura bastante distinta. Nas conversas com fazendeiros, a maior parte deles afirma que nunca *viu* índios ali, que cresceram a vida toda naquela área e jamais encontraram os Guarani-Kaiowá que reivindicam a demarcação. A *invisibilidade* também é cadenciada pelas imagens midiáticas que borram uma alteridade, ou uma possível visibilidade do outro, ao insistirem num modelo de reportagem totalmente etnocêntrico que não se esforça de maneira alguma a dor voz, corpo e presença a essas populações subalternas, como se apenas reforçassem um coro de imagens servis, voluntárias, aprisionadas por um nefasto etnocentrismo. Há um episódio revelador, no qual uma cena vaza pelo celular e chega a André Puccinelli, o então governador do Mato Grosso do Sul, que a mostra numa sessão da Câmara dos Deputados. Revelaria-se, aparentemente, um "homem brasileiro" sendo "torturado" por indígenas. No seu contraponto, Carelli volta ao mesmo lugar e, por meio de uma conversa com os Guarani-Kaiowá, pede que eles reconstruam esses fatos e, assim, constata que

os índios, na verdade, teriam agido em legítima defesa, já que o indivíduo que aparece amarrado estaria na iminência de atirar em índios, mulheres e crianças.

Extremamente brutal e impiedosa, portanto, seria a imagem ausente da violência praticada por esse "homem brasileiro" – um homem comum, que atuaria como capanga pago para matar índios. Esta cena não foi filmada, não teria registro e diante da sua câmera constata-se a invisibilidade das populações Guarani-Kaiowá que, indefesas frente à violência estatal e para-estatal, estariam fadadas a, de fato, desaparecer. Eis o martírio que não suportamos ver. Não há, ali, uma imagem *contra* o Estado, mas tão somente imagens apropriadas por diversos aparatos estatais, e suas ramificações, para reforçar um opaco coro de dominação estatal e da sua servidão voluntária. Como criar desobedências civis diante dessas tiranias? Ao renegar a perigosa magia das imagens midiáticas e aniquiladoras, Carelli opta, eticamente, por filmar numa forma de *estar com* e "tomar deliberadamente partido por acreditar que nada é imutável", seguindo a frase de Rithy Panh que é citada ao final do filme.

Nessa toada, o dilema ético do contato entre "brancos", a câmera e populações ameríndias desagua com rara acuidade na obra de Andrea Tonacci, num instante muito específico em *Corumbiara* e mesmo num filme mais recente como *Taego-Awã* (2016), de Marcela Borela e Henrique Borela. Em todas essas obras percebe-se um digno esforço de conotar um equilíbrio do contato entre um olhar de fora – como é o "nosso" – , uma câmera e a vivacidade de uma presença plena que aconteça a despeito de tamanha intrusão. Pretende-se duplicar o nosso olhar – civilizado, urbano, ocidental – e ver, de forma um tanto utópica, mas louvável, com olhos libertos de lentes culturais mais restritivas ao outro. Em *Conversas no Maranhão* (1977), Andrea Tonacci realça a superfície daquelas vidas, os contornos e as silhuetas de um modo de existência no que eles exibem de mais belo e pujante; os corpos que brilham à luz do sol, aspectos de uma fala impenetrável, incompreensível, mas que reivindica uma notável presença.

Algo similar ocorre em *Corumbiara*, quando uma índia inicia uma narrativa e conta, num transe vindo de contato com algum alucinógeno, em que sua cosmovisão se expande, uma narrativa que se revela como encantadora. Nesses instantes, eles vêem imagens

que, com os pés fincados demais numa cultura telúrica, não alcançamos. Mesmo as crianças índias que brincam em *Taego-Awã* ou em *Serras da Desordem* (2006), de Tonacci, estão plenamente integradas naquele espaço e percorrendo os melhores prazeres daquela cosmologia. Ao final de *Serras* revela-se o tom acertado do dispositivo imagético de Tonacci. Delicadamente, ele inscreve uma câmera do encontro, do instante de contato, que é estendida e explorado ao máximo. Como se a câmera mediasse apenas o contato e não houvesse um antes, ou mesmo um depois, prescindindo, quem sabe, de qualquer temporalidade histórica. Uma câmera anti-colonial, e (quase) anti-estatal. Cada fotograma, cada cena seria reveladora desse olhar duplicado, desse contato suavizado, numa imagem que não fosse nem contra, nem sem Estado, mas que, imbuída do seu delírio ético, pudesse vislumbrar a sublimação dessas categorias.

Os acontecimentos em *Martírio*, contudo, não permitem que imagem alguma flutue em dimensões éticas mais complexas e promissoras. O principal tema de *Martírio* não é, como se pensa primeiramente, apenas o calvário sofrido pelos Guarani-Kaiowá, mas o próprio sistema de uma violência estatal que, quando aliada ao capital, trata como inaceitável a presença dessa cosmovisão ameríndia defronte a sua ganância. Como fazer da desobedência não-histórica uma forma histórica de insurgência? Esse é o principal dilema ético e politicamente antropológico encarado pelo filme. Um dilema que flerta com um sistema continuamente reforçado por imagens tirânicas. É no seio dessas imagens que *Martírio* aposta numa tênue possibilidade de desobediência. No entanto, se aquelas cenas não se submetem ao coro do extermínio, elas tampouco conseguem aglutinar uma civilidade possível que convoque, no mesmo diapasão, grupos indígenas e cidadãos. As forças intra-estatais, para-estatais e extra-estatais criam mundos paralelos que não conseguem traduzir-se num polo de vocalização política. Eis o *pathos* trágico de uma impossibilidade política que por ora ainda requer uma convergência inalcançável. Por ora, flertamos com um levante virtual, de imagens, de cenas, de hiatos éticos entre intenções de convivência e impossibilidade de sua tradução em bandeiras efetivas. Por ora, desobedece-se, luta-se, dentro e fora das imagens, resiste-se e espera-se que essa tirania sucumba, que crie um terreno comum, antes que as imagens-fantasmas retratem o fantasma de uma etnia. Por enquanto, permanecemos míopes, ou vislumbramos apenas a névoa que envolve estes tempos sombrios. T

**** Doutor em Cinema pela UFRJ, professor da UnB, colaborador da revista* Cinética*, autor do livro* O Cinema como Refúgio para a Escrita: Roteiros e Paisagens em Peter Handke e Wim Wenders (2016)**