



Revista FAMECOS: mídia, cultura e tecnologia

ISSN: 14-15-0549

ISSN: 1980-3729

Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul

Felipe, Marcos Aurélio

Escrituras Fílmicas Problematizadoras do Mundo Histórico: a “Questão Indígena” no Brasil1

Revista FAMECOS: mídia, cultura e tecnologia, vol. 25, núm. 2, ID29351, 2018, Maio-Agosto

Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul

DOI: 10.15448/1980-3729.2018.2.29351

Disponível em: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=495557631012>

- Como citar este artigo
- Número completo
- Mais informações do artigo
- Site da revista em redalyc.org

Escrituras Fílmicas Problematizadoras do Mundo Histórico: a “Questão Indígena” no Brasil¹

Filmic Writing Problematising the Historical World: the “Indigenous Question” in Brazil

Marcos Aurélio Felipe

Universidade Federal do Rio Grande do Norte (UFRN)
<aurelio.felipe@uol.com.br>

Como citar este artigo (How to cite this article):

FELIPE, Marcos Aurélio. Escrituras filmicas problematizadoras do mundo histórico: a “questão indígena” no Brasil. **Revista Famecos**, Porto Alegre, v. 25, n. 2, p. 1-30, maio, junho, julho e agosto de 2018: ID29351.
DOI: <http://dx.doi.org/10.15448/1980-3729.2018.2.29351>

RESUMO

O objetivo é analisar como, em *Serras da Desordem* (2006) e em *Martírio* (2016), registro e artifício constituem *escrituras filmicas* que problematizam o mundo histórico e, ao mesmo tempo, a imagem. Partimos do pressuposto que a “questão indígena” ensejou operações sensoriais, histórico-culturais e de significação (Rancière, 2012) que transfiguraram as formas documentárias e ficcionais. Como os filmes constituem-se enquanto linguagem; na dialética com a realidade tematizada; e são constitutivos do mundo histórico? À *análise filmica* (Vanoye; Goliot-Lété, 1994), intercalamos a *abordagem cultural* (Vargas, 1987; Quijano, 2005; Mignolo, 2017) e conceitos como opressão, resistência e a invenção do “outro”. Entre a arte e a política, ao recusarmos uma *análise puramente imanente* (Barthes, 1990), constatamos que, em simbiose, o ato filmico e o ato político coabitam as *escrituras* de Tonacci e Carelli, que oscilam entre a reprodução e a produção do real e criam *contranarrativas* que colocam em crise a imagem e a realidade.

Palavras-chave: Documentário; Artifício e Registro; (Re)produção da Realidade. Serras da Desordem; Martírio

ABSTRACT

The objective is to analyze how, in *Serras da Desordem* (2006) and in *Martírio* (2016), register and artifice constitute *filmic writing* that problematizes the historical world and, at the same time, the image. Our point of departure presupposes that the “indigenous question” sparked sensorial, cultural-historical and meaning making operations (Rancière, 2012) that transfigured documentary and fictional forms. How are the movies constituted as language; in the dialectic with the thematized reality; and are constituted of the historical world? Within the *filmic analysis* (Vanoye; Goliot-Lété, 1994), we interweave the *cultural approach* (Vargas, 1987; Quijano, 2005; Mignolo, 2017), and concepts such as oppression, resistance and the invention of the “other”. Between art and politics, rejecting a *purely immanent analysis* (Barthes, 1990), we found that, the filmic act and the political act coexist symbiotically in Tonacci and Carelli’s *writing*, which oscillates between the reproduction and production of the real and creates counter narratives that put the image and reality in crisis.

Keywords: Documentary; Artifice and Register; (Re)Production of Reality

¹ Os ensaios de Barthes (1990) sobre fotografia, pintura e cinema, publicados no livro *O óbvio e o obtuso*, receberam o título de *escritura do visível*, que inspirou o conceito – que trabalhamos neste artigo – de *escritura filmica problematizadora*, como instância sínica, sensorial e histórico-cultural moduladora da imagem e do real.

"Dali avistamos homens que andavam pela praia, obra de sete ou oito [...] pardos, todos nus, sem coisa alguma que lhes cobrisse suas vergonhas". *Trecho da Carta de Pero Vaz de Caminha*²

"Se esses índios ferozes são postos a servir nas lavras e lavouras", para o bandeirante Domingos Jorge Velho (1641-1705), "não entra aqui nenhuma injustiça clamorosa, 'pois é para os sustentarmos a eles e aos seus filhos, como a nós e aos nossos', o que, bem longe de significar cativeiro, constitui para aqueles infelizes inestimável serviço, pois aprendem a arrotear a terra, a plantar, a colher [...] coisa que, antes de amestrados pelos brancos, não sabiam fazer". Sérgio Buarque de Holanda³

"Vinde, pois, enquanto é tempo para o nosso lado a fim de que possamos com o auxílio dos nossos amigos, viver juntos nesse país, que é a 'Nossa Pátria', e no seio de toda a nossa Família". *Trecho da carta de Pedro Poti ao seu irmão indígena Antônio Felipe Camarão, que apoiava os portugueses*⁴

"Com a intrusão europeia desorganiza-se entre os indígenas da América a vida social e econômica; desfaz-se o equilíbrio nas relações do homem com o meio físico. Principia a degradação da raça atrasada ao contato da adiantada [...] [Os portugueses] vieram defrontar-se na América, não com nenhum povo articulado em império ou em sistema já vigoroso de cultura moral e material [...], mas, ao contrário, com uma das populações mais rasteiras do continente". *Gilberto Freyre*⁵

A Andrea Tonacci

Introdução

A abertura do documentário *Martírio* (2016, de Vincent Carelli – em codireção com Ernesto de Carvalho e Tatiana Almeida)⁶ é pontuada por diversos contextos visuais, factuais e temporais: planos de rituais religiosos e políticos em uma aldeia, em 1988; imagens atuais das rodovias e dos campos de soja do

2 Ministério da Cultura – Fundação Biblioteca Nacional (2017).

3 Holanda (1995, p. 126-127).

4 Vargas (1987, p. 26).

5 Freyre (2006, p. 157-158).

6 Para os títulos e ano dos filmes, consultamos os portais doc.BR e Internet Movie Database (IMDB).

Mato Grosso do Sul/MS; registros de um grupo indígena em barracos na beira da estrada; e a gravação de uma sessão do Congresso Nacional nos anos 2010 – na qual, em quadro, entra a senadora Kátia Abreu discursando: “Nós já tivemos um dia o MST, depois nós tivemos o Código Florestal e agora é a ‘questão indígena’. Senhoras e senhores, senadores: eu não almejo nenhuma medalha pelo PIB para o Agronegócio. Eu só peço paz!”. Sua fala é precedida por áudios do telejornalismo e discursos de parlamentares brasileiros – sobrepostos às imagens dos campos de soja do Agronegócio e da penúria material dos Guarani-Kaiowá entre a rodovia e a Usina. Em uníssono, categórica e invariavelmente, verbalizam a mesma sentença: “Índios invadem terras no Mato Grosso do Sul”. O discurso da senadora Kátia Abreu e os áudios dos jornalistas e dos parlamentares do Congresso Nacional, em conjunto, poderiam compor a última do bloco de epígrafes que abre este artigo, pois, fundados em uma inversão histórica do lugar dos sujeitos na problemática da “questão indígena” no Brasil que se confunde com a “questão da terra”, revelam mais um estágio do processo já *seis vezes secular* de opressão e resistência determinante da condição dos povos nativos – que já habitavam estas terras muitos séculos antes de Pero Vaz de Caminha ter “avistado homens na praia sem coisa alguma que lhes cobrisse suas vergonhas”⁷.

Serras da Desordem (2006, de Andrea Tonacci), que, juntamente com *Martírio*, integra o *corpus* deste nosso estudo, corresponde a outra face de uma espécie de *díptico* do documentário brasileiro contemporâneo sobre a “questão indígena”. Investigamos como constroem *escrituras filmicas problematizadoras*, a partir do *registro frontal* e do uso sistemático do *artifício* que, em simbiose, modulam o mundo histórico em imagem. Ambos, abordam a condição histórica dos povos nativos entre a opressão e a resistência, a diferença colonial e o protagonismo indígena. Se optamos por trabalhar, centralmente, com essas duas obras, não deixamos de revisitar outros filmes de Tonacci (*Conversas no Maranhão*, 1983) e Carelli (*Corumbiara*, 2009), assim como exemplares da tradição documental brasileira sobre a problemática: *Terra dos Índios* (1979, de Zelito Viana). Sobretudo, porque “falar de um filme” é “falar de filmes e falar de cinema”, integrando os que “se assemelham ou se aproximam [e também os que se distanciam]” (Aumont, 1995, p. 26). Como já observamos em outro momento (Felipe, 2018a), se registro e artifício são categorias centrais, aparentemente, ladeamos uma “dupla contradição”, pois, enquanto a dimensão ficcional está na fundação do documentário (com *Nanook, o esquimó*, 1922), quando Robert Flaherty, em um só corpo narrativo⁸, intercalou a produção e a reprodução da

7 A referência ao termo *documentário* é meramente retórica dada a instabilidade formal dos gêneros.

8 “Encenação e cenário compõem, em seu núcleo, a tradição documentária” (Ramos, 2005, p. 160).

realidade, a *noção fundamental do registro*, inevitavelmente, atravessa a ficção, já que a própria *diegese* é documentalizada (Leutrat, 1995)⁹.

Com Nichols (2005, p. 26/28), compreendemos o documentário como um “argumento sobre o mundo histórico”: “um mundo que já ocupamos e compartilhamos” – um argumento mediado e um mundo social, histórico e cultural, textualizado. Na esteira do pensamento de Stam (2008, p. 456), sabemos que o cinema enfim “constitui uma refração de uma refração, isto é, uma versão mediada de um mundo socioideológico já textualizado”. Por isso, optamos em focar a “teia” cinematográfica e não apenas um caso isolado e compreendemos que o *desejo do artifício* (da encenação, da instabilidade formal e da complexidade temporal) está, permanentemente, em diálogo com o *desejo do registro* no documentário, em contraponto a ficção clássica que procura a “autonomia narrativa”, tentando minimizar “a presença de uma figura externa mediadora – a do narrador” (Xavier, 1995, p. 8)¹⁰. Como a instabilidade formal se torna uma *constante narrativa*, mesmo em filmes com uma abordagem mais direta¹¹ (*Conversas no Maranhão*), interessam-nos as operações sensoriais, histórico-culturais e de significação (Oliveira Jr., 2013; Barthes, 1990), pois são elas que definem o que, de fato, é a imagem: que, ao contrário de ser um reflexo do mundo, constitui-se em um modo de regulagem do visível que “joga ao mesmo tempo com sua analogia e dessemelhança” (Rancière, 2012, p. 9/16). Mais do que os vínculos com o real, importa-nos, portanto, entender como filmes se constituem enquanto linguagem, constituem-se na dialética com o universo histórico que abordam e são constitutivos de mundos similares ao mundo social e natural que conhecemos.

Aqui, portanto, observamos como Tonacci e Carelli fundam suas *escrituras filmicas* no movimento pendular entre o “artifício total” e a “realidade total” (Badiou, 2015, p. 36): tencionam, inventam, articulam, reiventam, constroem, modulam, desmontam, revelam, ausentam e fissuram a realidade histórica. Por isso, apoiamo-nos antes de tudo nos filmes que, no processo do trabalho analítico

9 Como vemos, em *Boi Neon* (2015, de Gabriel Mascaro), em todas as sequências dos campos de vaquejada, que constituem registros de ações e espaços reais como se fossem ações e espaços diegéticos; e nos filmes, minimamente, de viés realista e naturalista.

10 A interface registro e artifício está na base do documentário, como já analisamos em trabalho anterior, quando, a partir de uma perspectiva histórica, abordamos obras e diretores emblemáticos da primeira fase da História do Cinema Documental (Felipe, 2018a).

11 *O modo direto* (ou *observativo*), em linhas, caracteriza-se pela “observação espontânea da experiência vivida, sem interferência dos diretores, isolados na “posição de observador(es)”. “O que vemos é o que estava lá, ou assim nos parece”, preservando a duração real dos acontecimentos (Nichols, 2005, p. 146-153). O *cinema direto* americano consagrou o *modo observativo* com *Primary* (1960, de Robert Drew) (Penafria, 1999, p. 63). Mas apenas em alguns segmentos de *Conversas no Maranhão* essas nuances se instalaram, não sendo, portanto, uma marca caracterize a escritura de Tonacci nesse documentário.

de decomposição e recomposição, descrição e interpretação, desconstrução e reconstrução dos aspectos constitutivos das obras, são “o ponto de partida e o ponto de chegada” (Vanoye; Goliot-Lété, 1994, p. 15)¹². Não porque o cinema seja um fenômeno isolado, mas porque o que ele apresenta não é a imagem do mundo, mas o mundo em imagem – filmico, mediatizado, imagético. Nesse sentido, as categorias teóricas não foram estabelecidas a priori, pois partimos do pressuposto que os filmes também suscitam os conceitos, enriquecem o “edifício aberto da metodologia e da teoria” (Martin, 2015, p. 31) e não podem ser diluídos na *fortaleza (muitas vezes) redutora do academicismo*. Se, em determinadas análises, a fronteira entre o puramente formal e o puramente real nem sempre é ultrapassada, entretanto, é importante buscarmos suas fissuras para uma maior dialética entre filme e contexto. Portanto, à perspectiva filmica, agregamos a perspectiva histórico-cultural do Grupo Modernidade/Colonialidade – M/C sobre o pós-colonialismo, nas suas dimensões epistêmicas e factuais¹³.

■ **Figura 1 – O Awá-Guajá Carapiru e o diretor Andrea Tonacci em cena**



Fonte: Abraccine (2017)

Seguimos, nos limites deste trabalho em termos de abordagem e objeto, a perspectiva decolonial apenas no tocante ao conceito de *colonialidade do poder* (controle da economia, da autoridade, da natureza e recursos naturais

12 Em um estudo mais específico com enfoque educativo, a partir da obra do documentarista brasileiro de curta-metragens Aloysio Raulino, identificamos e analisamos de forma mais abrangente os processos, categorias e etapas que envolvem a análise filmica (Felipe 2018b).

13 Em Ballestrin (2013) e Miglievich-Ribeiro (2014), há uma síntese sobre os antecedentes históricos e teóricos, os principais representantes e conceitos do Grupo Modernidade/Colonialidade. Como expressão latino-americana, a perspectiva decolonial é de viés epistêmico, teórico e político e tem no centro da discussão a crítica ao eurocentrismo e aos estudos pós-coloniais, a partir de conceitos como colonialidade do poder, do saber e do ser.

etc.) e a compreensão da colonização como condição permanente interna da América Latina e não como uma etapa superada do processo histórico. Nesse sentido, são fundamentais as noções de raça, cultura e a invenção “do outro”, que nucleiam *Serras da Desordem* e *Martírio*. Como opressão e resistência são conceitos chave, com a antropóloga Nazira Abib Oliveira Vargas (1987a, p. 15) nos aproximamos mais de *Martírio*, ao compreendermos a “opressão enquanto processo”, que desarticula as bases sócio-culturais dos povos oprimidos. Enquanto o conceito de resistência, vincula-se a “construção de uma intricada malha” que, ao sistematizar “os despojos que lhes restam”, cria “novos mecanismos de sobrevivência”. Com o historiador Jacob Gorender (1987, p. 226-235), demos mais um passo ao encontro de *Serras da Desordem*, quando situa a “violência do opressor” como um fenômeno cotidiano, (quase) imperceptível, “episódico” e, em parte, institucionalizado (as bancadas parlamentares ruralistas à serviço do Agronegócio). Como resposta, manifesta-se a violência do oprimido, como vemos em *Terra dos Índios* e em *Corumbiara*, especialmente nos segmentos do “Índio do Buraco”, com a sua flecha apontada contra o diretor e os indigenistas da Fundação Nacional do Índio – Funai, que tentavam o fatídico e inconsequente contato.

A expressão *seis vezes secular* adotamos de Nazira Abib Vargas (1987a; 1987b), que, em sua pesquisa, remete ao processo secular de expropriação das terras das populações do Vale do Açu, Rio Grande do Norte/RN: da Guerra dos Bárbaros (final do século XVIII) à desapropriação dos campesinos dos seus lugares de trabalho e moradia após a construção da Barragem Eng. Armando Ribeiro Gonçalves (início dos anos 1980)¹⁴. A partir das *escrituras filmicas* de Andrea Tonacci e Vincent Carelli, acompanhamos também um desejo de vencer o esquecimento, o que faz deste estudo, portanto, um combate ao silêncio e a invisibilidade, pois “habitar o lugar do cinema é habitar o lugar da memória” (Veiga, 2012, p. 89). Por um lado, entre forma e conteúdo, evitamos um certo cacoete academicista que “encontra o que finge buscar (mas que já está dado de antemão)”, “uma rede de conceitos que parecem feitos para caber no filme [...] se a ação for cortada em fatias suficientemente finas de modo que se encaixem sem atrito” (Ramos, 2009, p. 9). Por outro, evitamos também o radicalismo da crítica de cinema fundada muitas vezes em uma “análise puramente imanente” (Barthes, 1990, p. 11-12).

¹⁴ A Guerra dos Bárbaros (1687-1712), que, ao confrontar os “índios do sertão” com o poder português, explica a dizimação das nações e povos Tapuias do Nordeste brasileiro (a *imagem que falta* na configuração étnica regional atual). Nesse processo, destacaram-se Antônio Paraupaba, Pedro Poti, Janduí Canindé e Antônio Felipe Camarão (que subsidiava os portugueses), além de personagens como Domingos Jorge Velho.

Do artifício como escritura filmica

Serras da Desordem, de Andrea Tonacci¹⁵, abre sob uma atmosfera idílica – com o preto e branco e a câmera na *perspectiva da observação* (aproximando-se, mas não se confundindo com o *Cinema Direto americano da década 1960*), contribuindo para o visionamento de um mundo sem interferências, manipulação e, aparentemente, movendo-se por si. Em quadro, o personagem Carapiru (pertencente ao povo Awá-Guajá¹⁶), que é – e seria – o “protagonista se a simbiose entre o documentário e a ficção não fosse uma *constante formal narrativa* – com operações que organizam a *travessia filmica* e, ao mesmo tempo, histórica de Carapiru (do final da década de 70 a meados dos anos 2000) entre o artifício e o real. Uma simbiose temática/formal permanente, que enseja um *sistema narrativo de recorrências*, no qual os mesmos aspectos formais, factuais e materiais estão sempre retornando às lentes de Tonacci. No segundo segmento do prólogo de *Serras da Desordem*, a atmosfera idílica ganha força com a intersecção homem-natureza, com o amálgama dos corpos humanos aos corpos naturais. O registro não perde quando símios e capivaras, naturalmente, misturam-se aos Awá-Guajá e quando estes se misturam à fauna e à flora com a naturalidade de quem compartilha o mesmo habitat: o espírito dos pássaros, o brilho da atmosfera e dos seres circundantes. Adentramos em um complexo cultural que não concebe a natureza, nas palavras de Mignolo (2017, p. 7), como “algo exterior ao sujeito humano”, pois, assim como “os aimarás e os quíchua se viam *dentro* e não *fora* dela”, através da escritura filmica de Tonacci não há “distinção entre a ‘natureza’ e a ‘cultura’” para os Awá-Guajá.

Nesses segmentos do prólogo, com o personagem ora mais velho (interpretando a si), ora mais jovem (interpretado por outro), metafórica e visualmente, voltamos aos modos de ser e viver dos povos nativos do Brasil, que, na escritura de Tonacci, inscrevem-se em um tempo endêmico, paradisíaco, anterior a chegada do europeu. Antes, portanto, do contato que rompeu, além da simbiose homem-natureza (Freyre, 2006), as estruturas socioculturais seculares – com o cativeiro travestido de dignidade (Holanda, 1995) e a tragédia ocultada no contato entre os povos com lógicas distintas sobre “o outro” (Ribeiro, 1995). Às origens, longe do homem branco (civilizado, católico-cristão, colonizador), retornamos através da câmera de Tonacci, que, ao intercalar tempos, personagens e formas, constitui uma *escritura filmica* singular. Ao

15 Andrea Tonacci (Roma, 1944 – São Paulo, 2016), de origem italiana, é um dos nomes do Cinema Marginal. Ao lado de Júlio Bressane e Rogério Sganzerla, é um dos seus representantes menos conhecidos fora da cinefilia. O seu último filme foi *Já Visto Jamais Visto* (2014).

16 Os Guajá habitam o noroeste do Maranhão/M, são da família Tupi-Guarani e correspondem, aproximadamente, a 326 aldeados (Povos Indígenas no Brasil, 2017).

apresentar, de forma sucessiva e entremeada, uma mesma história, mas em tempos, texturas e corpos invertidos – no presente em p&b (que nos remete ao passado), o corpo velho de Carapiru; no passado em um quadro colorido (que remete para o presente, mas como se fosse o passado), o corpo jovem do seu intérprete –, o prólogo ecoa o filme como um todo. Exceto por um aspecto que só veremos ao final: a aparição de Andrea Tonacci em cena – que, ao imprimir em quadro uma fantasmagoria aterradora, reverbera, em retrospecto, sobre todas as imagens.

Nesse sentido, o centro nuclear de *Serras da Desordem* não é a desconstrução dos gêneros ou um personagem específico, mas a *intersecção* entre a arte e a realidade. Além de Carapiru, em simbiose, com a (re)invenção das formas, encontra-se uma *escritura filmica* que problematiza o corpo narrativo e o mundo histórico em perspectiva. Na travessia do personagem, Tonacci cria registros – falsamente – diretos e produz (re)encenações¹⁷, como se estivéssemos diante ora de um documentário (que apresenta os Awá-Guajá de um tempo idílico e o percurso de Carapiru entre o caos e o renascimento), ora de uma ficção (que, a partir de atores que interpretam a si, (re)encenam a trajetória do seu povo enredando-se uns nos outros). Um filme atravessado por temporalidades interpoladas, que, ao elaborar uma cronologia histórica, permite-nos (re)elaborá-la em conjunto, cujos pedaços, relações e encaixes somos nós que fazemos. Paradoxalmente, essa confluência passado-presente, ao avançar de 1977 (quando há o massacre) a 2005 (quando o filme é feito), desnorteia a lógica de *Cronos*, atualiza a “questão indígena” no Brasil, revela o corpo filmico impuro e desautoriza o encaixotamento de *Serras da Desordem* em qualquer gênero. Problematisa, assim, a indissociabilidade entre forma e função, que, necessariamente, não estão vinculadas, pois os códigos de um gênero podem ser simulados por outro (Vanoye; Goliot-Lété, 1994), o que impossibilita a distinção, no plano textual, entre documentário e ficção (Carroll, 2005).

Mesmo antes do término do segundo segmento da abertura, Tonacci começa a destruir o mundo idílico, pré-colombiano, anterior ao Deus católico-cristão, aos códigos e às normas sociais. Um mundo anterior aos vestuários, às ferramentas e aos acessórios, às casas e aos meios de locomoção que descaracterizam o universo de Carapiru e rompe o que até então parecia intacto. Intensificando esse rompimento a cada segmento, em um *continuum*, Tonacci desestrutura o *mundo nativo* no que lhe resta, a partir, respectivamente,

17 Encenação – como conceito vindo do teatro – é compreendida como *artefacto* que, ao implicar a inscrição da cena, permite “criar, isolar e designar um espaço específico”, o qual será regido por leis artísticas, artificiais e convencionais. Vincula-se, assim, ao “*plateau*”, como local de filmagem; ou a “todo o filmico”, como “um princípio geral, a arte de reger a filmagem” (Aumont, 2008, p. 12).

do registro e da (re)encenação das interferências na travessia de Carapiru: das mais singelas (quando à mesa, junto àquelas pessoas simples que o acolheram no interior da Bahia, vemo-lo manusear talheres e instrumentos “civilizatórios”) às mais brutais e violentas (no segmento do funcionário do Instituto Nacional de Colonização e Reforma Agrária – INCRA, que à força tenta colocá-lo no carro). O “índio” então continua sendo sempre “o outro”, sem identidade, sem lugar e cultura – pertencente a um tempo e a um espaço que, na visão do “descobridor”, era espaço “virgem” – “um tropo com conotação sexual, implicando a disponibilidade para defloração e fecundação [ou violação]” (Stam, 2008, p. 16).

■ **Figura 2 – Primeira cena de Carapiru em *Serras da Desordem***



Fonte: Abraccine (2017)

Como se a presença da sua câmera já não bastasse, indício de uma “invasão” no espaço e na cultura do “outro”, a montagem em *Serras da Desordem* causa fissuras em cadeia, ao inserir o enorme pássaro de ferro alado (avião) sobrevoando os céus do *campo da imagem*: ou melhor, do acampamento improvisado dos homens nômades da floresta. *Serras da Desordem* já inicia com esse esfacelamento do universo histórico-cultural idílico dos Awá-Guajá. Essa fissura também volta a ocorrer em outra inserção da montagem: uma gigantesca locomotiva a vapor cortando o espaço da reserva indígena – que uma placa informa ser “área proibida”. Essas interferências, que se tornam cada vez mais violentas, fecham o primeiro bloco temático, coroado com o ataque ao acampamento dos Awá-Guajá por grileiros e seus capangas. Ataque que

provoca a desarticulação do núcleo identitário de Carapiru, quando vemos os homens da floresta (naturais, incólumes, endêmicos) se tornarem atores; o seu entorno, físico e humano, ficcionalizar-se; e, à dimensão histórica, vincularem-se os personagens e sua história, pois o que se inscreve na imagem (re)encenado, de fato, aconteceu. Então, o que se torna visível não é mais o presente documentado, mas o passado em (re)encenação e, assim, o corpo filmico se transforma em uma ficção, quando, na verdade, era o mesmo desde o momento que o filme abre com Carapiru no cenário – só aparentemente – intocável.

A cada segmento, *Serras da Desordem* parece oscilar entre a “reprodução da realidade e o lado inteiramente artificial dessa reprodução” (Badiou, 2015, p. 36), que cinde o *filme narrativo*, por exemplo, quando entram as imagens de arquivos, que apontam para um certo desenvolvimentismo e uma certa brasiliade – de repente como se fossem uma *avalanche visual fragmentada*, no centro da qual pululam registros da copa do mundo; da construção da transamazônica; dos desfiles carnavalescos no sambódromo com a nudez dos corpos, sem qualquer pudor quanto a “exposição das suas vergonhas”; de encontros entre lideranças indígenas e autoridades etc. São contextos documentais que ganham em densidade ética quando, no final, *Serras da Desordem* revela a sua estrutura circular narrativa, fazendo com que, ao término, o filme retorne ao seu ponto de partida com o mesmo personagem interpretando a si sob comando de um terceiro. Dessa vez, com Tonacci em cena dirigindo Carapiru diante do diretor de fotografia Aloysio Raolino, que, às suas lentes, era preciso que se revelasse a forma como o personagem prepara o fogo e o chão, o descanso do corpo e do espírito, entre as palhas e os galhos – o seu modo de ser e viver. Nessa circularidade, mas antes no fato de Tonacci desvelar o ato de encenação (artifício) e o processo de registo (documento) “do outro” sob o seu domínio, uma ética filmica se inscreve sem precedentes na História do Documentário Brasileiro.

Assim, a *escritura filmica* de Tonacci se movimenta em outro regime de *imagéité* (Rancière, 2012), com a regulação do que deve ou não se apresentar como realidade ou ficção, mostrando e ausentando determinados elementos e aspectos. É o que acontece quando, ao adentrar o campo da imagem, Tonacci problematiza o complexo da visibilidade e o lugar dos agentes enquanto sujeitos e objetos (pois o ato de se colocar em cena se torna também um ato de domínio, controle e poder sobre o “outro”). Esse aspecto nos leva a uma discussão mais estrita sobre a direção de atores: às vezes, acusada de manipulação (o caso Jean-Claude Brisseau)¹⁸; outras vezes, de redução dos

18 LE MONDE (2005) – caso que envolve Brisseau, acusado de assédio sexual e de usar, nos ensaios, as atrizes, cuja encenação – quase sempre – erótica foi explorada no limite, segundo a acusação.

atores à marionetes – o anedotário sobre Hitchcock (Spoto, 2009). A aparição em cena de Tonacci, no sentido *stricto* do termo – pois o que é seu corpo no campo da imagem, senão a fantasmagoria *seis vezes secular* do dominador? – constitui um dos momentos mais perturbadores e, sobretudo, ético jamais visto no cinema brasileiro contemporâneo. Se Ionesco (1975 citado por Simeon, 2017, p. 574), com o mesmo incômodo que sentia no teatro, pudesse ter visto esse segmento final, escreveria que a “presença material” “de carne e osso” do diretor no campo, além de “matar a ficção”, matou também a *ilusão do personagem-autor* (como interprete de si) e a *falsa autonomia narrativa* de um “documentário” que, só aparentemente, movimentava-se dentro de uma lógica própria. Nesse momento, enfim, Tonacci jogou a última “pá de areia” no *mundo natural, originário e imaculado* de Carapiru, como se desenhara no segmento de abertura em um quadro preto e branco imaculado.¹⁹

Ao desvelar o processo secular de subjugação do “outro”, Tonacci, simbolicamente, ao incluir-se na dimensão cênica e histórica, também nos inclui. Principalmente, porque implica não apenas a si e os Awá-Guajá, mas a sociedade brasileira como um todo frente a “questão indígena”: de Pedro Álvares Cabral ao Complexo Hidrelétrico de Belo Monte – por sinal, um “projeto devastador”, nas palavras do antropólogo Viveiros de Castro (2015, p. 108), “ecocida e etnocida sem precedentes na História da América do Sul”. Mas, ao contrário de *Martírio*, ao deixar o *antecampo* – essa dimensão mais radical do fora de campo, onde habita a câmera e que não está no mesmo nível ficcional do campo da imagem (Aumont, 2004, p. 41)²⁰, Tonacci propõe outro movimento. Enquanto, em Vincent Carelli, o *antecampo* é rompido por um ato político que a arte serve de cenário e o “outro” a ser salvo; na escritura de Andrea Tonacci, o seu rompimento constitui uma simbiose entre a arte e a política. Assim, coloca em crise o seu próprio ofício, os gêneros (ficcional e documentário) e a forma pressuposta. Chega-se, de início, a pensar que fazia um exercício no âmbito do “falso documentário”, que é apenas mais uma aparência que logo se esfacela, apesar do jogo permanente entre o “ser” e o “parecer”. No final, temos menos a confirmação de que o que vemos é a produção e não a reprodução do mundo histórico; e mais a inscrição de uma

19 Essa inserção do diretor em cena é comentada pelo próprio Andrea Tonacci como uma espécie de “autocrítica”, no Encontro NECINE, realizado na Faculdade de Educação, da Universidade Federal Fluminense – UFF, em 30 de outubro de 2014 (UFF, 2014).

20 No documentário, o *antecampo*: “será um lugar – marginal, mas constituinte – de permeabilidade entre o real e a representação. Quando aqueles que habitam o *antecampo* (o diretor, a equipe de filmagem) adentram a cena, o efeito é duplo: de um lado, estes sujeitos – antes, fora de campo – ficcionalizam-se um pouco, compõem, de um modo ou de outro (mas de dentro), a *representação*. Por outro lado, a representação é fendida, passa a abrigar, processualmente, uma relação de mútua implicação e alteração entre quem filma e quem é filmado, entre mundo vivido (extradiegético) e mundo filmico (diegético)” (Brasil, 2013, p. 569).

ética dos que se incluem na problemática, pois “como filmar o outro sem dominá-lo nem reduzi-lo”? (Comolli, 2008, p. 30). Sendo a ética central, é nesse sentido que objetamos quanto a ser seu objetivo “solapar a ideia – e a autoridade – do discurso ‘realista’”, quando decide “Revelar os andaimes da sua obra, o processo de sua construção” (Couto, 2017, p. 33).

Em *Serras da Desordem*, Tonacci atualiza o processo já *seis vezes secular* de opressão dos povos nativos com um *quadro quase imperceptível* de violência (Gorender, 1987), como se consolidasse a última etapa de uma “hecatombe” iniciada em 1500 no plano econômico-social, biótico, ecológico e étnico-cultural (Ribeiro, 1995)²¹. São deflagradores os registros de Carapiru (interpretando a si mesmo) na comunidade camponesa baiana que o acolheu após o ataque. Um acolhimento que, mesmo no campo do afeto, não permite o lugar do “outro”, com a urgência em vesti-lo de imediato para cobrir as “suas vergonhas” e em retirar o arco e flecha das suas mãos. Cercam-no e, ao tratá-lo como um ser dócil, paternalizam o contato. Tonacci coloca em crise a própria Funai, com o funcionário que “resgatou” Carapiru tentando “convertê-lo” aos códigos civilizatórios (do uso dos acessórios da mesa de jantar e da toalete). São imagens, simbolicamente, violentas, como também vemos, em *Martírio*, quando entra o Projeto Rondon, especificamente as imagens de arquivo do cinejornal daquele jovem Kaiowá vestido de terno, usando óculos e apresentado como “o primeiro ‘índio branco’ civilizado”. Nesse instante, somos tomados pela transfiguração de toda uma cultura simbolizada na imagem do “índio branco”: dominado e depurado – a partir da mesma lógica que sequestrou o corpo e a alma do “nativo chileno” Jemmy Button, que foi levado a Inglaterra, civilizado e depois devolvido à Patagônia, ao seu *locus* originário, societário e cultural (O botão de pérola, 2015). Sendo um outro, Button já não era ele mesmo, nem tampouco o estrangeiro forjado no mundo vitoriano, mas “um desterrado em sua própria terra”²², no próprio corpo e espírito.

Do registro como escritura fílmica

Martírio, de Vincent Carelli²³, é também atravessado pelo processo histórico *seis vezes secular* de opressão e resistência dos povos nativos do Brasil –

21 Em um congresso sobre a “questão indígena”, nos anos 1970, o antropólogo Darcy Ribeiro denominou de *tragédia* o contato dos povos nativos com o “homem branco” (Terras dos Índios, 1979).

22 Adaptado da observação de Sérgio Buarque de Holanda (1995, p. 31), quando se referiu aos portugueses que tiveram que instalar uma sociedade de natureza europeia nos trópicos.

23 Nascido na França, em 1953, Vincent Carelli é um diretor franco-brasileiro e indigenista, que idealizou o projeto Vídeo nas Aldeias, em 1986, com o objetivo de formar cineastas indígenas, a partir de “processos de formação imersivos”. O projeto construiu um “acervo de 8 mil horas de registro de 50 povos de todas as regiões do país e 70 filmes realizados” (Moraes, 2017, p. 80-81/93-94).

da Guerra do Paraguai ao Agronegócio. Um *registro frontal* da “questão indígena” permeado por uma multiplicidade de tempos históricos, uma variedade de materiais, presenças de agentes políticos e protagonismos indígenas, que corporificam uma *escritura filmica problematizadora* do mundo histórico. Em *Martírio*, Carelli acompanha o povo Guarani-Kaiowá, que (sobre)vive em regiões cada vez mais exíguas do Mato Grosso do Sul/MS; nos cinturões entre as rodovias e as grandes fazendas de soja e às usinas; em reservas indígenas constituídas pelo poder público; e em fazendas depois de ocupadas à força – pois, como escreveu Gorender (1987), a violência do oprimido vem como resposta. Carelli nos conta essa história de opressão e resistência, que, de forma contínua, irrompe na história dos Guarani-Kaiowá, que, em 2012, chegaram à grande mídia e às redes sociais depois que decretaram “morte coletiva” (CIMI, 2012) se não cessassem os ataques às suas comunidades²⁴. No decorrer dos seus segmentos, é emblemática a pregnância da dimensão temporal na imagem (enquanto imagem em si): evidente nos diferentes formatos do quadro (aspect ratio) – modulada pela natureza das imagens de arquivos e contemporâneas e dos registros constitutivos dos acervos brasileiros pesquisados pelo diretor.

Remetem, na variedade dos seus formatos, para momentos diferentes da História do Brasil enredada na História dos Guarani-Kaiowá. São: (1) *quadros mais retangulares*, com o elastecimento das bordas laterais, quando focam o tempo presente, talvez para nos permitir ver com maior abrangência a realidade opressora a qual estão imersos os Guarani-Kaiowá na atualidade; (2) *quadros mais estreitos*, tendendo ao formato retrato, ilegíveis e imprecisos, tanto mais o filme retorna ao passado longínquo. Essas marcas temporais na imagem, também, podem ser identificadas nas *diversas texturas* que, decorrentes do período em que foram produzidas, remetem a momentos específicos da história que *Martírio* nos conta, com quadros que, pictoricamente, são: (1) *mais coloridos*, legíveis e com maior visibilidade de campo, quando a câmera de Carelli nos diz que o que vemos pertence ao instante no qual vivemos; ou (2) *texturas mais cinzas e monocromáticas*, envelhecidas e comprometidas quanto a sua legibilidade, quanto mais o documentário nos joga para tempos distantes ao momento em que a História acontece. Aliado aos diversos formatos do quadro e das texturas, a *tipologia dos arquivos*, em *Martírio*, trabalha também com uma multiplicidade de tempos, que nos guia rumo ao passado e ao presente – à medida que intercala segmentos de documentários brasileiros, recortes de telejornais, cinejornais

24 O Guarani-Kaiowá, subgrupo Guarani da família Tupi-Guarani, tem em torno de 31 mil habitantes no Mato Grosso do Sul/MS e 15 mil no Paraguai (Povos Indígenas no Brasil, 2017).

e as gravações das sessões legislativas do parlamento brasileiro – compondo *Martírio* como documento comprobatório do visível.

■ **Figura 3 – Resistência em *Martírio***



Fonte: Conexão Planeta (2017)

Por outro lado, a dimensão temporal em *Martírio* não segue uma lógica linear da História, com um início e um fim que atravessamos depois de um percurso guiado por eventos que se sucedem. É uma temporalidade que se esfacela em vários fragmentos: a) *fragmentos contemporâneos* (vinculados ao tempo da realização do filme, com as imagens de Carelli na sua busca incessante pelo registro e a documentação); b) *fragmentos passados* (não tão distantes que as imagens não consigam alcançar e o cinema documentário brasileiro não possa nos colocar mais próximos: o Projeto Rondon (1910), o Serviço de Proteção ao Índio-SPI (1910-1967), o Governo Vargas; o Regime Militar, com o Decreto de Emancipação de Geisel e o horror da Guarda Indígena Brasileira com os seus desfiles públicos, nos quais apresentam exercícios de defesa, instrumentos de torturas e dão demonstração de força; a Constituição de 1988, que tentou distinguir os “índios aculturados” dos demais e fazer sobre estes recaíram as “leis do homem branco”); e c) *fragmentos mais remotos* (que só as fotografias e gravuras podem recuperar seu estatuto histórico e presentificar sua resistência: a Guerra do Paraguai (1864-1870) – quando vemos os exércitos em extensos campos de batalhas, os grandes feitos e heróis inscritos em fotos borradadas, em ilustrações e pinturas, sendo o “Índio”, na expressão do *narrador em off, a imagem que falta* na memorabilia iconográfica da História Oficial).

Fragmentos temporais que sempre retornam como se o filme obedecesse à lógica de um *sistema narrativo de recorrências*. Por isso, os materiais de arquivos e contemporâneas, após darem forma a determinados blocos narrativos específicos, voltam como se nunca tivessem encerrado o seu percurso temático. Dos arquivos aos fatos, a montagem, paulatinamente, desenvolve capítulos da história dos Guarani-Kaiowá. Essa lógica de organização temporal explica o fato de *Martírio* não iniciar com a Tríplice Aliança (Brasil, Uruguai e Argentina) e os seus exércitos compostos por negros e por indígenas; e, ao término do conflito, com as concessões – aos financiadores das tropas imperiais – de significativas parcelas de terras que pertenciam ao Paraguai e que hoje são parte do território do Mato Grosso do Sul. (Habitat originário dos Guarani-Kaiowá, cujo processo de expulsão e aculturação, expropriação e descaracterização, na *escritura filmica* de Vincent Carelli, tem começo justamente com essas concessões territoriais no Império). Explica, enfim, a sua dimensão temporal “zigue-zagueante” (Caixeta de Queiroz, 2016), em consonância com o conceito de *colonialidade do poder* que, na acepção de Aníbal Quijano (1989 citato por Ballestrin, 2013, p. 99), comprehende que as “relações de colonialidade nas esferas econômica e política não findaram com a destruição do colonialismo” e “atualiza e contemporiza processos que supostamente teriam sido apagados, assimilados ou superados pela modernidade”. Ao recusar a linearidade histórica (que poderia apontar para um certo evolucionismo), Carelli comprehende as práticas de poder coloniais como uma condição latente, permanente e interna que se renova no Brasil contemporâneo.

■ **Figura 4 – Religiosidade e resistência em *Martírio***



Fonte: Blog Sem Legenda/FSP (2016)

Em uma lógica linear narrativa, *Martírio* abriria com a Guerra do Paraguai, mas, ao contrário, começa a partir dos registros de uma aldeia, em 1988. Na abertura, como informa o *narrador em off*, o “fervor político e religioso” sinaliza um “movimento invisível aos nossos olhos” para a retomada das terras originárias dos povos nativos. Um segmento sem legendas, com os homens e a aldeia, os tambores e o canto, os corpos a se movimentarem e a analisarem a conjuntura. Não entendemos o que falam. É um segmento que nos joga em direção a um complexo cultural, no qual não nos reconhecemos, pois, secularmente despejados do seu habitat, os sujeitos em tela não integram, de fato, a sociedade e a eles não somos integrados. São, na verdade, “desterrados em sua própria terra”, como se não pertencessem por direito histórico ao mesmo torrão que habitamos. São vistos como invasores e perturbadores da paz, como ouvimos da senadora Kátia Abreu no início do documentário. Abertura que, aliás, retorna legendado já quase próximo ao final, para que compreendamos uma língua distinta da base linguística lusitana – na qual formulamos as nossas ideias e conceitos. Em *Martírio*, portanto, dois Brasis, secularmente opositos, entram em conflito, a partir da lógica da *diferença colonial*²⁵: “[A] presença do outro me impede de ser totalmente eu mesmo. A relação não surge de identidades plenas, mas da impossibilidade da constituição das mesmas” (Laclau e Mouffe, 1985 citado por Ballestrin, 2013, p. 91). O que explica as relações antagônicas coloniais contemporâneas, pois, na *perspectiva decolonial*, vivemos sob um *colonialismo interno*, com as “noções de raça e de cultura” definindo a diferença, já que a “barbárie, a maldade e a incontinência, são marcas ‘identitárias’ do colonizado, enquanto que a bondade, a civilização e a racionalidade são próprias do colonizador” (Castro-Goméz, 2005, p. 83). Sob essa cosmologia, quem deve ser abatido?

Em *Martírio*, há pelo menos mais duas outras formas da pregnância do tempo na imagem. Ao longo dos 20 anos em que Vincent Carelli filmou os Guarani-Kaiowá, formando cineastas indígenas nas comunidades do Mato Grosso do Sul/MS, conseguiu registrar as mesmas pessoas. Em uma confluência de segmentos, quando une duas situações históricas no campo da imagem, a *escritura filmica* de Carelli constrói personagens com presente e passado, com uma história e não, meramente, como figurantes. O tempo se desdobra na transformação dos corpos, a partir de uma Guarani-Kaiowá (Emília Romero) cujo envelhecimento e juventude divisamos na alternância da montagem, que nos permite comparar imagens de arquivo dos anos 1990 com imagens contemporâneas filmadas quando da realização do documentário. Uma segunda pregnância do tempo na imagem está, naturalmente, vinculada ao âmbito temático: a história de opressão

25 Mignolo (2003 citado por Ballestrin, 2013).

e resistência que, do século XIX (com a Guerra do Paraguai) ao século XXI (com o Agronegócio e a certas políticas desenvolvimentistas que assolaram os últimos governos brasileiros neste século), repete-se como um mantra – que, dentro da lógica do *sistema narrativo de recorrência*, atualiza a condição na qual se encontra os Guarani-Kaiowá. Como unidade temporal de longa-duração, portanto, não se constitui como um fato localizado, mas como tempo elástico dotado de uma temporalidade, na qual adentramos tanto mais as imagens (tecnicamente reprodutíveis) conseguem nos transportar para o passado mais remoto.

Quanto mais entramos em *Martírio*, percebemos a incidência da violência sobre os povos nativos que sobrevivem em exíguas frestas de terras. O que são aquelas imagens de um grupo Guarani-Kaiowá em barracões entre a rodovia e as terras da usina, senão registros de um processo de exclusão cuja deterioração é latente nas condições materiais, na degradação dos corpos e nos assassinatos premeditados com os “acidentes” de carros? O que é aquele segmento dos representantes do Congresso Nacional (Kátia Abreu, Ronaldo Caiado e outros) em uma espécie de leilão, senão um evento para arrecadar fundos para a contratação de seguranças, cuja finalidade sabemos quando somos informados que “mais um líder indígena foi assassinado”? O que divisamos nas imagens captadas por um Guarani-Kaiowá cuja câmera lhe foi entregue por Carelli para registrar os ataques à comunidade, senão um documento comprobatório de um organismo orquestrado contra os povos nativos que lutam pela sobrevivência? Se vemos *Martírio* mais como uma *escritura frontal* sem um certo verniz esteticista, por outro lado, ressaltamos a complexidade temporal que adensa a sua *escritura filmica*. Por isso, é que concordamos apenas, em parte, com a crítica sobre as imagens que vão se acumulando, sem uma maior sistematização e associação (Araújo, 2017). À complexidade temporal, em *Martírio*, contraponto as críticas que o reduzem a um mero panfleto político, acrescente-se “os atravessamentos e as alterações do cinema por uma experiência que o ultrapassa”, na leitura de André Brasil (2016, p. 160), que, ao fechar a sua análise sobre *Martírio*, indaga se também “não é esse o trabalho de invenção que se pede a um filme”.

Se “o cinema é um campo de batalha”,²⁶ mais do que filmar o mundo histórico (ou a realidade), Vincent Carelli, em *Martírio*, transforma o seu documentário em um espaço de confronto e evidencias de um processo *seis vezes secular* de opressão e resistência dos Guarani-Kaiowá. Carelli sabe com Rithy Panh que: “Mais que criar, filmar é ‘estar com’ de corpo e alma.... Tomar deliberadamente

²⁶ Quando Samuel Fuller professou essa máxima, em *O Demônio das Onze Horas* (1965, de Jean-Luc Godard), já tinha colocado em crise a História dos Estados Unidos (*Renegando o Meu Sangue*, 1957), um gênero cinematográfico (*Dragões da Violência*, 1957), as instituições (*Paixões que Alucinam*, 1963) e o abjeto racismo americano (*Cão Branco*, 1982).

partido por acreditar que nada é imutável" (Martírio, 2016). Temos, assim, um documentarista que, abertamente, fez uma escolha²⁷: filma, acompanha e participa por dentro da realidade e das imagens da resistência dos Guarani-Kaiowá, que, mesmo diante do horror, constroem uma "intrincada malha de sobrevivência e de resistência" (Vargas, 1987a, p. 15). Registrada, por sua vez, por um *sistema narrativo de recorrências* que, insistente, retorna à tela situações factuais, como: a permanência por 12 anos de um grupo Guarani-Kaiowá acampado na beira da estrada – entre as terras "da" usina e as rodovias mato-grossense do sul; os cemitérios, enquanto *locus identitários*, como memória dos mortos e espaços de pertencimento; as constantes (re)ocupações dos Tekohá: "o lugar onde somos o que somos" (Caixeta de Queiroz, 2016, p. 128). São, enfim, situações reais e filmicas de um contexto de subjugação e luta permanente.

Em *Martírio*, Carelli "constrói o seu olhar de forma amparada, carregada e mediada pelos companheiros de lutas e resistência" (Caixeta de Queiroz, 2016, p. 128). No segmento final, a câmera é partilhada e se torna uma "arma" contra os "pistoleiros da usina" no cerco a casa da fazenda ocupada pelos indígenas. A mesma câmera que havia sido entregue semanas antes a um jovem Kaiowá para registrar os ataques, já que a Lei não aceita denúncias sem provas (aliás, sem imagens). Nesse "registro de dentro", com Amaranta César (2015 citado por Brasil, 2016, p. 160), vemos que: "A fragilidade do corpo, que segura a câmera e a usa como um escudo precário, imprime-se na tensão que faz tremer as bordas do quadro e na profundidade de campo através da qual se negocia a distância segura para o olhar". Um momento revelador da *escritura frontal* de Carelli²⁸, mas sobretudo da ética que amplia o *lugar do outro* para que também seja sujeito das imagens, nas quais até então era apenas objeto. Revelador, ao mesmo tempo, de uma obra em permanente costura (uma *obra in progress*), como se o que estávamos vendo, enquanto produto audiovisual, estivesse sempre em construção. Dimensão perceptível quando, na aldeia onde foi assassinado o cacique Nísio Gomes, o nativo pergunta ao entrevistador: "Se é para contar a história desde quando ali chegaram"; no segmento noturno, quando, em visita à comunidade alvo de atentado (longe de uma fotografia com seus refletores, rebatedores e outros aparelhos técnicos que iluminariam o espaço em sua concretude), a câmera de Carelli cai sobre a direção do automóvel e prevalece a "não-imagem"; e na

27 A escolha é o que vem caracterizar, em uma primeira instância, uma *situação filosófica* no cinema, nas palavras de Badiou (2015, p. 34, 36); e "sempre implica a identificação do que está e do que não está em questão". Ocorre quando há "uma conexão paradoxal, uma ruptura".

28 Em entrevista a revista Zum, Vincent Carelli define a formação com cineastas indígenas no projeto Vídeo nas Aldeias: "A produção resultante é também um instrumento de guerrilha [...] no momento de um ataque violento ou de invasão a uma comunidade é um meio importante de denúncia e resistência" (Moraes, 2017, p. 87).

própria *narração em off*, que parece narrar um filme em fazimento. Arestras que a montagem mantém com todas as suas imperfeições.

Outros olhares à guisa de conclusão

Entre as lentes de Andrea Tonacci e Vincent Carelli, temos duas *escrituras filmicas* que se aproximam e se afastam ao focarem a condição histórica dos povos nativos do Brasil. Se Carelli produz uma *escritura mais frontal*, sem o rigore e o esteticismo publicitário “sebastião-salgadiana”, é porque a urgência do real, da resistência e da luta o impele a produzir documentos em série no calor da hora e, depois, retomá-los como documentários – sem prescindir da complexidade temporal e imagética que os invade. Se Tonacci produz uma *escritura filmica* que apresenta obras complexas no âmbito formal, sem esquecer os registros contundentes do mundo histórico enquanto fim em si mesmo, é porque não concebe fronteiras entre o ato da arte e o ato da política. Em ambos, temos *escrituras filmicas problematizadoras* da “questão indígena”, que, ancoradas nos próprios dispositivos sensoriais, histórico-culturais e de significação do cinema, constituem-se enquanto corpo de linguagem; constituem-se na dialética com a realidade que abordam; e são constitutivas do mundo histórico que registram e transfiguram. São *escrituras* que fogem da *exotização*, do *estereótipo* e da *folclorização* “dos velhos filmes etnográficos” (Stam, 2008, p. 446). Se, em um primeiro momento, pensamos que esses aspectos marcarão *Serras da Desordem* (aparentemente, no prólogo), só no campo da aparência se inscrevem na imagem, pois são desconstruídas como todas as aparências do filme (ficção, documentário, “falso documentário”, etnográfico etc.). Por outro lado, nenhuma das *escrituras filmicas* incorrem no reducionismo da *imagem positiva* e/ou *negativa*²⁹ dos povos indígenas, ainda que, no geral, todos nós deixemos os seus segmentos narrativos com uma tendência definida.

São características que, em parte, identificamos em *Terra dos Índios*, de Zelito Viana, que, no final da década de 1970, já confrontava o processo *seis vezes secular* de opressão e resistência – ao documentar congressos de intelectuais, assembleias e encontros indígenas, (re)ocupações de terras na Região Sul – intercalados com a problemática do Decreto de Emancipação de Geisel, das enfermidades e da evangelização das comunidades, da pobreza e da miséria nas aldeias, das tragédias ecológicas e fundiárias. Apesar do recorte mais tradicional (a narração em *voice over* sem identidade com as imagens), ao

²⁹ Há um amplo espectro de representações do índio no cinema brasileiro – do período silencioso aos documentários dos anos 1990: o “bom selvagem”, o “primitivo” que precisa ser “modernizado”; o “índio cômico”; o “canibal modernista”, o “rebelde alegórico”; o “índio vítima”; e, finalmente, o “índio auto-representado” (Stam, 2008, p. 43).

menos no aspecto da abordagem e temático, *Terra dos Índios* se configura como predecessor de *Serras da Desordem* e de *Martírio*. Independente dos seus limites, tem segmentos antológicos, como o registro da única representante de um povo indígena diante de um gravador (dialogando com a sua própria voz, que a equipe gravou e a colocou para ouvir; com a sua língua; e, de certo modo, com os seus ancestrais) em um momento mágico e singular que o cinema apresenta como poucas outras artes. E como no emblemático segmento final, no qual, em simbiose, registro e encenação se encontram, com a câmera do diretor de fotografia Afonso Beato acompanhando a interpretação de um “índio” para uma plateia boquiaberta, representando, sob a sua própria *mise en scène*, todos os personagens de um combate real (ou imaginário) que “ocorrera” em uma fazenda da região. Nesse segmento, Zelito Viana retornou ao campo da imagem todos os fantasmas da “questão indígena”, a partir de eventos que só poderiam existir “por dentro”, “com” e “a partir” da câmera. São instantes da *tradição documental* brasileira que reverbera na *escritura filmica* de Andrea Tonacci, que desenvolve um processo simbiótico com “seres da ficção” como “seres de semelhança” (Rancière, 2012) e situa o seu cinema não em uma realidade externa à imagem, mas a lógica interna ao próprio corpo fílmico, no qual constitui o seu campo de batalha, sem precisar buscar – como um fim em si mesmo – *as imagens que faltam*.

■ **Figura 5 – Cena do filme *Conversas no Maranhão***



Fonte: Cinemateca Brasileira (2017)

Já o documentário *Conversas no Maranhão* (1983), que o diretor Andrea Tonacci realizou 20 anos antes de *Serras da Desordem*, é a confirmação de uma *escritura filmica* que não se repete. Aqui, Tonacci acompanha o povo Canela

Apāniekra³⁰ no contexto da problemática das demarcações das suas terras pela Funai. Produz um *registro mais frontal*, com quadros difusos, pouco iluminados, marcados pela contraluz e sem uniformidade pictórica, que, paradoxalmente, causam fissuras no *registro mais direto* sobre os povos nativos. Basicamente, aborda duas ordens temáticas: as manifestações culturais dos Apāniekra (cujas aldeias estão localizadas no Maranhão/MA) e as “rodas de conversas das lideranças” sobre a demarcação da área que habitam. Entre o *registro mais frontal* e o uso do *artifício* na transfiguração da imagem e, portanto, da realidade histórica, *Conversas no Maranhão* se aproxima mais de *Martírio* do que de *Serras da Desordem*. Mas, ao contrário de Vincent Carelli, Tonacci não transforma sua câmera em um campo de interferência, com vistas a “deixar uma versão da história” (Caixeta de Queiroz, 2016, p. 125), no qual o filme está apenas a serviço de determinada causa ou destinado a atingir determinados fins. A partir do *modo observativo*, registra manifestações artístico-culturais dos Canela Apāniekra, nas quais homens, mulheres e crianças são guiados pelo entoar ancestral que os coloca em movimento circular a dançarem e a cantarem.

Se, no entanto, neste estudo sobre *registro* e *artifício*, descartássemos a proximidade do documentário *Conversas no Maranhão* com *Serras da Desordem*, teríamos que excluir os segmentos nos quais Tonacci recusa a ilustração do real, quando se instala uma espécie de “consciência da câmera”. Interessada em um fato fortuito, em determinado segmento, a câmera se move do rosto de um velho Apāniekra dando depoimento para um grupo de nativas (com os seus cestos, as suas crianças e as suas caças) deslocando-se no plano de fundo. Consolida, assim, uma *escritura* aberta e não fechada para o mundo, como se o plano de fundo fosse tão crucial quanto o primeiro plano. Ao sair do rosto do velho nativo, o filme deixa de ser um reflexo do mundo, pois por mais que o cinema, “a exemplo dos espelhos”, esforce-se em “nos fazer crer que reflete aquilo que é”, na verdade, “fabrica o que virá a ser” (Comolli, 2015, p. 166). Sob a *escritura* de Tonacci, na qual o real tem pouca importância, dificilmente, o que vemos nasce apenas de um *registro frontal sem interferências*. Se assim fosse, o “corte final”, que encerra *Conversas no Maranhão*, não teria sido “dado” pelo velho Apāniekra ao concluir o seu depoimento com: “Acabou!”. Mesmo as rodas de conversas das lideranças são antes “eventos filmicos” (Comolli, 2015, p. 168), sobretudo quando Tonacci entrega o microfone a cada líder para que apresente ao Governo as razões para a nova demarcação de terra. Mesmo no *registro mais frontal*, que remete ao modo como Tonacci filma o final de *Serras da Desordem* (quando Carapiru chega a sua aldeia), instalam-se todas as interrogações, pois,

30 Os Apāniekra correspondia, em 2000, a 458 membros (Povos Indígenas no Brasil, 2017).

desde Nanook, sabemos que a imagem não é o real (no sentido dos espelhos), já que Flaherty colocou em cena não as tradições e a memória coletiva, mas o cotidiano contemporâneo do povo *Inuit*.

■ **Figura 6 – Os irmão Kanoê em *Corumbiara***



Fonte: Operamundi (2017)

Já *Corumbiara* (2009), realizado pouco antes de *Martírio*, é a confirmação de uma *escritura* marcada pela temporalidade dos corpos, pela presença e ausência da imagem do “outro”. Sob a escritura de Carelli, vemos, ao longo de duas décadas, a jovem Akuntsu crescer, da mesma forma que, em *Martírio*, vimos Emília Romero aparecer mais jovem e mais velha no intervalo de quase 20 anos. Um documentário que parte de um fato específico: o massacre na Gleba Corumbiara, sul de Rondônia/RO, em 1985 – na esteira da “história do poder colonial”, nas palavras de Aníbal Quijano (2005, p. 116), cujos povos nativos foram “despojados de suas próprias e singulares identidades históricas”, “[ganham] uma nova identidade racial, colonial e negativa” e “Daí em diante não seriam nada mais que raças inferiores, capazes somente de produzir culturas inferiores”. Um documentário, ao mesmo tempo, tomado por um desejo ético: em 1986, Carelli é convidado para registrar os vestígios do massacre guiado pelo indigenista da Funai Marcelo Santos. Mais uma vez, a sua *escritura* confronta o horror, com imagens e com a *narração em off* (semelhante a um diálogo entre amigos), respectivamente, sem qualquer esteticismo e poeticidade vazia. Em *Corumbiara*, Carelli filma (re)encontros e (re)descobertas dos povos nativos de

Rondônia (Kanoê³¹, Akuntsu³², “Índio do Buraco”³³) – especialmente, em 1996, filma os Kanoê, quando viaja pela segunda vez na companhia de Marcelo Santos e de dois jornalistas do jornal Estadão.

Nesse *registro frontal*, a dimensão ótica invade as lentes de Carelli, ao captarem o contato do grupo com dois jovens irmãos Kanoê. A partir de uma variação de ângulos e escalas de planos (com a câmera instável, aproximando-se e afastando-se dos corpos), ao longe, vemo-los no interior da floresta. Sentimos, sensorialmente, os receios e os anseios do indigenista Marcelo Santos (que recua e avança) diante da câmera apreensiva e atenta de Carelli ao “aparecimento da invisibilidade”. Depois, vemo-los se aproximarem, tocarem os “homens brancos” e se deslocarem à aldeia. São dois seres ocultos, com vestes ocidentais e nativas, arcos e flechas e com facas, que, como estratégia de resistência (Vargas, 1987a), “surrupiam” das fazendas das redondezas. Essa oticidade, *no sistema narrativo de recorrência*, marca *Corumbiara* quando a jovem Kanoê olha para o centro da câmera, transforma-a em um “espelho de duas faces” e, simbi(oticamente), “filmados/filmantes/observantes” perdem as fronteiras que os separam; “o espectador se inscreve na *mise en scène*”; e “vejo-a, vejo que me vê” (Comolli, 2015, p. 176-178). Em um contexto no qual é preciso ter a imagem “do outro” para comprovar que ele existe e viabilizar a interdição de uma área para que a Funai possa desenvolver as suas práticas protetivas, a *escritura filmica* de Carelli constitui-se como ato político imprescindível, pois, de forma incessante, a sua câmera está sempre em busca da *imagem que falta*³⁴. E é, especialmente nesse âmbito, que se instala toda a problemática que envolve a descoberta do “Índio do Buraco” (da não-imagem, da câmera que tenta “capturá-lo” a todo custo, a partir de um confronto entre visibilidade e invisibilidade, “ataque” e “resistência”)³⁵.

No segmento final de *Serras da Desordem*, ao sair do *antecampo*, ainda que sem as mesmas intenções e não da mesma forma que Carelli, Tonacci inclui-se na problemática da “questão indígena” no Brasil escancarando o padrão histórico colonial da permanência do domínio sobre o “outro” como já aludimos a partir de Quijano (2005). Além de colocar em crise o próprio estatuto da imagem, enseja um campo de batalha sem a ilusão do herói e causa a instabilidade da

31 Os Kanoê eram em torno de 319 membros, em 2014 (Povos Indígenas no Brasil, 2017).

32 Os Akuntsu, da família Tupari, eram apenas 4, em 2014 (Povos Indígenas no Brasil, 2017)

33 O “Índio do Buraco”, encontrado pela Funai, em 1997, cuja alcunha deriva dos buracos encontrados no interior de suas casas, é o único sobrevivente de um povo desconhecido (Povos Indígenas no Brasil, 2017).

34 Por dois momentos, Vincent Carelli faz referências ao diretor cambojano Rithy Panh: ao usar a expressão *a imagem que falta* no segmento sobre a Guerra do Paraguai e depois nos créditos finais.

35 Sobre a problemática imagética do “Índio do Buraco”, em *Corumbiara*, há duas reflexões fundamentais na revista Devires – Cinema e Humanidades (Cesar, 2013; Alvarenga, 2012).

bonne conscience classe média intelectual – sempre edificante, narcisista e cheia de compaixão. No segmento final de *Martírio*, ao entregar a câmera ao “outro”, diferentemente de Tonacci que não a entrega, Carelli inclui a problemática do documentário como “espaço partilhado”, no qual se movimentam os sujeitos e os objetos. Mesmo que os “índios” tenham passado a ser os produtores das próprias imagens, é importante lembrar que, no longo corpo fílmico que é *Martírio*, essa nuance é um caso isolado e pontual – que, se tem o impacto de fechar o filme, o espaço que ocupa coube ao “corte final” que é uma decisão do diretor. O que, enfim, leva o gesto de “dar voz ao outro” ao campo das intenções; e “a participação efetiva do ‘outro’ como interlocutor em todas as fases da produção” (Stam, 2008, p. 447), ao campo do “ideal, raramente, realizado”.

Enquanto sob a *escritura* de Carelli, acompanhamos um filme-personagem, com os seus heróis, anti-heróis e cenários; sob a câmera de Tonacci, o personagem central carrega toda “a questão indígena”, ao (re)encená-la enquanto sujeito-objeto³⁶ da sua travessia, aparentemente, linear. Mas só aparentemente, pois, a medida que se desenrola o novelo (da desestruturação do mundo idílico ao retorno de Carapiru a sua aldeia), o que vemos é o entrecruzamento de tempos distintos na imagem (das situações (re)encenadas pelos personagens reais, que, no presente, representam a si mesmos no passado, ao acavalamento dos corpos reais e fictícios). Independente das suas fissuras, pois é justamente o que é aberto, contraditório, evanescente, perturbador e instável o que nos faz querer adentrar mais e mais no infinito das suas imagens, querer “segui-lo para onde ele levar [...] e levá-lo aonde ele puder ir, talvez naquilo que ele possa revelar ou inventar em outros filmes (incluindo aqueles que possam tê-lo precedido)” (Fujiwara, 2017). *Martírio e Serras da Desordem* formam um díptico contranarrativo problematizador fundamental da “questão indígena” no Brasil³⁷. Cada um a sua maneira, apresentam respostas sobre qual, afinal, é o papel do cinema e das imagens na contemporaneidade. Nesse sentido, concluímos com Jean-Louis Comolli (2015, p. 168/203), quando coloca que: “Longe de ‘refletir’ determinado acontecimento, situação, ação ou realidade, o filme os constrói (quando não os suscita); ele os produz enquanto eventos fílmicos, realidades filmadas”. Enfim, “o cinema fabrica o mundo – primeiro momento; e, em seguida, o substitui”.

36 Em consonância com o crítico José Geraldo Couto (2017, p. 33): Carapiru é “Sujeito de sua fabulosa odisseia, que inclui o reencontro casual com o filho, Txiramukum, que também sobreviveu ao massacre e, por uma coincidência de tragédia grega, foi destacado pela Funai para ir a Brasília comunicar-se com ele em sua língua e investigar sua origem. E objeto dos vários olhares que reconstruem essa trajetória”.

37 *Contranarração*, aqui, no sentido das “formas políticas e estéticas de construção do coletivo”, sem, necessariamente, vincular-se a uma espécie de “narratividade anticolonial” (Shohat e Stam, 2006 citado por Alvarenga, 2015).

Epílogo

Serras da Desordem tem uma imagem que é enigmática e recorrente: um toco de madeira sempre aceso carregado – sempre – por um membro dos Awá-Guajá quando em grupo. Essa imagem ancestral aparece em diversos segmentos e, invariavelmente, remete para a complexidade cultural oculta – ao mundo ocidentalizado – dos povos nativos. Se Andrea Tonacci opta em não apresentar contexto para sabermos o que vemos, permanecemos diante do mistério que atravessa o nosso olhar como dado sensorial. Entre a visibilidade e a invisibilidade, o mundo que Tonacci mostra e, ao mesmo tempo, ausenta, que joga com a analogia e a dessemelhança (Rancière, 2012), experienciamos os enigmas “do outro”, a partir de uma chama que parece eterna em um invólucro de mistério e magia. Já quase próximo ao final, um agente da Funai conta o dia em que pediu a uma criança Awá-Guajá para apagar a chama do toco de madeira, permanentemente, acesa, que carregava consigo, sem que soubesse – como nos chega do seu relato que se sabe invasor e predador – da ancestralidade daquela tradição, daquele traço cultural e dos valores e significados envoltos. Nesse instante, sentimos o quanto para nós, muitas vezes, são irrelevantes os valores culturais do universo “do outro”. Essa imagem, entre o artifício e o registro da realidade, constitui-se em um contraponto epigráfico às concepções seculares sobre os povos nativos que habitam o Brasil: de Pero Vaz de Caminha (espantado com as vergonhas alheias), passando por Domingos Jorge Velho (que “confundia” escravidão com dignidade), ao antropólogo Gilberto Freyre (com sua visão sobre o “índio” como raça atrasada e rasteira). Em conjunto com o depoimento do agente da Funai, na dimensão da alteridade, esse *toco de madeira com a sua chama sempre acesa* diz muito sobre uma *escritura filmica problematizadora* da “questão indígena” no Brasil – que parece não ter fim e, feito um fantasma, retorna sempre aos mesmos pontos de partida, com a mesma violência e *modus operandi*.

REFERÊNCIAS

- ALVARENGA, Cláisse. História(s) do contato: Trilogia das Terras Altas (1983-1992) e Pirinop: meu primeiro contato (2007). **Devires – cinema e humanidades**, Belo Horizonte, v. 9, n. 2, p. 106-113, jul./dez. 2012. Fotograma comentado.
- ALVARENGA, Cláisse. A câmera e a flecha em Corumbiara. **Devires – cinema e humanidades**, Belo Horizonte, v. 9, n. 1, p. 118-127, jan./jun. 2012. Fotograma comentado.

A IMAGEM que falta. Direção de Rithy Panh. Boulogne: Catherine Dussart Productions (CDP), 2013.

AUMONT, Jacques. Meu caríssimo objeto. **Imagens**, São Paulo: Editora da Unicamp, n. 5, p. 18-27, ago./dez. 1995. Cinema 100 anos.

AUMONT, Jacques. **O olho interminável**: cinema e pintura. São Paulo: Cosac Naify, 2004.

AUMONT, Jacques. **O cinema e a encenação**. Lisboa: Edições Texto e Grafia, 2008.

ARAÚJO, Inácio. 'Martírio' tenta salvar índios com honestidade, mas esquece da arte. **Folha**, 13 abr. 2017. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2017/04/1875042-martirio-tenta-salvar-indios-com-honestidade-mas-esquece-da-arte.shtml>>. Acesso em: 5 nov. 2017.

BADIOU, Alain. O cinema como experimentação filosófica. In: YOEL, Gerardo (Org.). **Pensar o cinema**: imagem, ética e filosofia. São Paulo: Cosac Naify, 2015. p. 31-82.

BALLESTRIN, Luciana. América Latina e o giro decolonial. **Revista Brasileira de Ciência Política**, Brasília, n. 11, p. 89-117, maio/ago. 2013.

BARTHES, Roland. **O óbvio e o obtuso**: ensaios sobre fotografia, cinema, pintura, teatro e música. Tradução de Léa Novaes. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990.

BOI Neon. Direção de: Gabriel Mascaro. Recife: Desvia Filmes, 2015.

BRASIL, André. Formas do antecampo: performatividade no documentário brasileiro contemporâneo. **Famecos**: mídia, cultura e tecnologia, Porto Alegre, v. 20, n. 3, p. 578-602, set./dez. 2013.

BRASIL, André. Retomada: teses sobre conceitos de história. In: VALE, Glaura Cardoso; TORRES, Júnia; ITALIANO, Carla. (Org.). **Catálogo fórumdoc.bh 20 anos**: festival do filme documentário e etnográfico / fórum de antropologia e cinema. Belo Horizonte: Filmes de Quintal Editora, 2016. p. 145-162

CÃO Branco. Direção de Samuel Fuller. Los Angeles: Paramount Pictures, 1982.

CARROLL, Noel. Ficção, não-ficção e o cinema da asserção pressuposta: uma análise conceitual. In: RAMOS, Fernão Pessoa (Org.). **Teoria contemporânea do cinema**: documentário e narratividade ficcional. São Paulo: Senac São Paulo, 2005. p. 69-104.

CASTRO-GOMÉZ, Santiago. Ciências sociais, violência epistêmica e o problema da "invenção do outro". In: LANDER, Eduardo (Org.). **A colonialidade do saber**: eurocentrismo e ciências sociais – perspectivas latino-americanas. Buenos Aires: Clacso, 2005. p. 80-87.

CAIXETA DE QUEIROZ, Ruben. Martírio: o genocídio lento e angustiante de um povo indígena nas lentes de Vincent Carelli. In: VALE, Glaura Cardoso; TORRES, Júnia; ITALIANO, Carla. (Org.). **Catálogo fórumdoc.bh 20 anos**: festival do filme documentário e etnográfico / fórum de antropologia e cinema. Belo Horizonte: Filmes de Quinta Editora, 2016. p. 123-140.

CESAR, Amaranta. Sobreviver com as imagens: o documentário, a vida e os modos de vida em risco. **Devires – cinema e humanidades**, Belo Horizonte, v. 10, n. 2, p. 12-23, jul./dez. 2013.

COMOLLI, Jean-Louis. O espelho de duas faces. In: YOEL, Gerardo (Org.). **Pensar o cinema**. Imagem, ética e filosofia. São Paulo: Cosac Naify, 2015. p. 165-203.

COMOLLI, Jean-Louis. **Ver e poder**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.

CONSELHO INDIGENISTA MISSIONÁRIO – CIMI. **Nota sobre o suposto suicídio coletivo dos Kaiowá de Pyelito Kue**. 2012. Disponível em: <http://cimi.org.br/site/pt-br/?system=news&conteudo_id=6578&action=read>. Acesso em: 5 nov. 2017.

CONVERSAS no Maranhão. Direção de Andrea Tonacci. Brasil: [s.n.], 1983.

CORUMBIARA. Direção de Vincent Carelli. Brasil: [s.n.], 2009.

COUTO, José Geraldo. Serras da Desordem. In: SILVA, Paulo Henrique (Org.). **Documentário Brasileiro**: 100 filmes essenciais. Belo Horizonte: Editora Letramento, 2017. p. 32-33.

DOC.BR. Disponível em: <<http://documentariobrasileiro.org>>. Acesso em: 5 nov. 2017.

DRAGÕES da violência. Dir. de Samuel Fuller. Los Angeles: Twentieth Century Fox, 1957.

FELIPE, Marcos Aurélio. Aportes para análise filmica em contextos educativos: o cinema de Aloysio Raulino (1968-1980). In: NORONHA, Claudianny Amorim; Barbosa, Tatyana Mabel Nobre; e Araújo, Magnólia Floriano Fernandes (Org.). **Leitura e escrita em diferentes contextos de aprendizagem: letramentos, sustentabilidade e perspectiva de ensino**. São Paulo: Editora Livraria da Física, 2018b. p. 259-287.

FELIPE, Marcos Aurélio. O filme documentário (1922-1960): artifício, registro e (re) produção da realidade". **Doc On-line – revista digital de cinema documentário**, Portugal, n. 23, mar. 2018a.

FREYRE, Gilberto. **Casa grande e senzala**. São Paulo: Global, 2006.

FUJIWARA, Chris. Crítica e estudos de cinema: uma resposta a David Bordwell. Traduzido por Calac Nogueira. **Contracampo**: revista de cinema, abr. 2013. Disponível em: <<http://www.contracampo.com.br/100/artcriticafujiwara.htm>>. Acesso em: 15 set. 2017.

- GORENDER, Jacob. **Combate nas trevas**: a esquerda brasileira – das ilusões perdidas à luta armada. São Paulo: Editora Ática, 1987.
- HOLANDA, Sérgio Buarque de. **Raízes do Brasil**. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.
- INTERNET MOVIE DATA BASE. Disponível em: <<http://www.imdb.com/>>. Acesso em: 5 nov. 2017.
- JÁ VISTO Jamais Visto. Direção de Andrea Tonacci. Brasil: [s.n.], 2014.
- LEUTRAT, Jean-Louis. Cinema & história: uma relação de diversos andares. **Imagens**, São Paulo: Editora da Unicamp, n. 5, p. 28-33, ago./dez. 1995. Cinema 100 anos.
- MARTIN, Adrian. Último dia todos os dias: e outros escritos sobre cinema e filosofia. Brooklyn, NY: Punctum books, 2015.
- MARTÍRIO. Direção de Vincent Carelli. Brasil: [s.n.], 2016.
- MIGLIEVICH-RIBEIRO, Adélia. Por uma razão decolonial. **Civitas**, Porto Alegre/RS, v. 14, n. 1, p. 66-80, jan./abr. 2014. <http://dx.doi.org/10.15448/1984-7289.2014.1.16181>.
- MIGNOLO, Walter D. Colonialidade: o lado mais escuro da modernidade. **Revista Brasileira de Ciências Sociais**, São Paulo, v. 32, n. 94, p. 1-18, jun. 2017. <http://dx.doi.org/10.17666/329402/2017>.
- MINISTÉRIO DA CULTURA. Fundação Biblioteca Nacional. Departamento do Livro. **A carta de Pero Vaz de Caminha**. Disponível em: <http://objdigital.bn.br/Acervo_Digital/livros_eletronicos/carta.pdf>. Acesso em: 5 nov. 2017.
- MORAES, Fabiana. A Luta do Cinema Indígena... **Zum: revista de fotografia**, n. 12, p. 76-95, 2017.
- NANOOK, o esquimó. Direção de Robert Flaherty. Paris: Les Frères Revillon, 1922.
- NICHOLS, Bill. **Introdução ao documentário**. Campinas, SP: Papirus, 2005.
- O BOTÃO de pérola. Direção de Patricio Guzmán. França, Espanha, Chile, Suíça: Atacama Productions, Valdivia Filmes, Mediapro, France 3, 2015.
- O DEMÔNIO das Onzes Horas. Direção de Jean-Luc Godard. Paris: Films Georges de Beauregard, 1965.
- OLIVEIRA JR., Luiz. **A mise en scène no cinema**: do clássico ao cinema de fluxo. Campinas, SP: Papirus, 2013.
- PAIXÕES que alucinam. Direção de Samuel Fuller. Nova York: Allied Artists Pictures, 1963.

- POVOS INDÍGENAS NO BRASIL. Disponível em: <<https://pib.socioambiental.org/pt/povo/guarani-kaiowa>>. Acesso em: 5 nov. 2017.
- PRIMÁRIAS. Direção de Robert Drew. Sharon, CT: Drew Associates, 1960.
- QUIJANO, Aníbal. Colonialidade do poder, eurocentrismo e América Latina. In: LANDER, Eduardo (Org.). **A colonialidade do saber**: eurocentrismo e ciências sociais – perspectivas latino-americanas. Buenos Aires: CLACSO, 2005. p. 107-130.
- RAMOS, Fernão Pessoa. A cicatriz da tomada: documentário, ética e imagem intensa. In: RAMOS, Fernão Pessoa (Org.). **Teoria contemporânea do cinema**: documentário e narratividade ficcional. São Paulo: Senac São Paulo, 2005. p. 159-226.
- RAMOS, Fernão Pessoa. Apresentação à edição brasileira. In: JULLIER, Laurent; MARIE, Michel. **Lendo as imagens do cinema**. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2009. p. 9-13.
- RANCIÈRE, Jacques. **O destino das imagens**. Tradução: Mônica Costa Netto. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012.
- RENEGANDO o meu sangue. Direção de Samuel Fuller. Ruislip: Globe Enterprises, 1957.
- RIBEIRO, Darcy. **O povo brasileiro**: a formação e o sentido do Brasil. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.
- SERRAS da Desordem. Direção de: Andrea Tonacci. Brasil: [s.n.], 2006.
- SIMEON, Sandrine. Efeitos de presença: estratégias do filme-teatro? **Revista Brasileira de Estudos da Presença**, Porto Alegre, RS, v. 7, n. 3, p. 573-600, set./dez. 2017. <http://dx.doi.org/10.1590/2237-266069703>.
- SPOTO, Donald. **Fascinado pela beleza**: Alfred Hitchcock e suas atrizes. São Paulo: Larousse, 2009.
- STAM, Robert. **Multiculturalismo tropical**. São Paulo/SP: Edusp, 2008.
- TERRAS dos Índios. Direção de Zelito Viana. Brasil: [s.n.], 1979.
- UNIVERSIDADE FEDERAL FLUMINENSE – UFF. Univetê: [canal no youtube]. **Encontro Necine**: Serras da Desordem. 2014. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=FJtIJZXqP2w>>. Acesso em: 5 nov. 2017.
- VANOYE, Francis; GOLIOT-LÉTÉ, Anne. **Ensaio sobre análise filmica**. Campinas, SP: Papirus, 1994.
- VARGAS, Nazira Abib Oliveira. **História que o povo conta**. Recife: Editora Massangana, 1987a.

VARGAS, Nazira Abib Oliveira. **Beiradeiros do Baixo-Açu**. Rio de Janeiro: Funarte, 1987b.

VEIGA, Roberta. Já visto jamais visto: um filme de filmes ou o devir memória. **Crítica Cultural** – Critic, Palhoça, SC, v. 10, n. 1, p. 87-96, jan./jun. 2015.

VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo; BRANCO, Miguel Rio. Os trabalhos e os dias. **Zum: revista de fotografia**, n. 9, p. 108-123, 2015.

XAVIER, Ismail. Parábolas cristãs no século da imagem. **Imagens**, São Paulo: Editora da Unicamp, n. 5, p. 8-17, ago./dez. 1995. Cinema 100 anos.

Recebido em: 04/12/2017
Aceito em: 17/01/2018



Dados do autor:
Marcos Aurélio Felipe | aurelio.felipe@uol.com.br
Universidade Federal do Rio Grande do Norte (UFRN)
Docente do Centro de Educação da Universidade Federal do Rio Grande do Norte

Endereço do autor:
Campus Universitário UFRN - Lagoa Nova
59078-970 - Natal, Rio Grande do Norte, Brasil.