

**RUMO A TERRA DO POVO DO RAIIO:
retomada das imagens, retomada pelas imagens em
Martírio e Ava Yvy Vera ¹**

**TOWARDS THE PEOPLE OF THE LIGHTNING LAND:
Resumption of the images, resumption by the images
in Martírio and Ava Yvy Vera**

André Brasil²

Resumo: Cada qual a sua maneira, Martírio (Vincent Carelli, Ernesto de Carvalho e Tita, 2016) e Ava Yvy Vera – A Terra do Povo do Raio (realizado por jovens lideranças do tekoha do Guaiviry, 2016) abordam a luta dos Guarani e Kaiowá pela retomada de suas terras ancestrais. Ambos os filmes partem da produção de alianças, fruto de experiências compartilhadas entre aqueles que filmam e aqueles que são filmados; entre índios e não-índios; entre aqueles que visitam e aqueles que acolhem. Trata-se afinal de descrever dois modos, diferentes mas afins, de “filmar com”; dois modos de entrelaçar o mito à história e dois modos – ambos contundentes – de elaborar a experiência da retomada para incidir em seu presente. Se Martírio investe na explicação histórica de larga amplitude, abrigando nessa explicação lastros da espiritualidade guarani e kaiowá, Ava Yvy Vera encontra no mito o lugar para a elaboração do trauma histórico.

Palavras-Chave: Martírio; Ava Yvy Vera; Guarani e Kaiowá; retomada; lugar de fala

Abstract: Each one in its own way, Martírio (Vincent Carelli, Ernesto de Carvalho e Tita, 2016) and Ava Yvy Vera – A Terra do Povo do Raio (Guaiviry community, 2016) address the Guarani-Kaiowá’s struggle for the resumption of their ancestral lands. Both films derive from the production of alliances, they result from shared experiences between those who film and those who are filmed; between indigenous and non-indigenous groups; between those who visit and those who welcome. In the article, we intent to describe two different but related ways of “filming with”; two manners of intertwining myth and history, and two ways – both forceful – of elaborating the experience of the resumption in the aim of intervening in their present. If Martírio deals with a broad historical explanation, sheltering, in this explanation, aspects of the Guarani and Kaiowá spirituality, Ava Yvy Vera finds in the myth a place for the elaboration of the historical trauma.

Keywords: Martírio 1. Ava Yvy Vera 2. Guarani and Kaiowá 3. Resumption 4. Standpoint

¹ Trabalho apresentado ao Grupo de Trabalho Estudos de Cinema, Fotografia e Audiovisual do XXVII Encontro Anual da Compós, Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais, Belo Horizonte, 05 a 08 de junho de 2018.

² Professor do PPGCOM da UFMG, doutor, agbrasil@uol.com.br

Em entrevista a Radio Yandê³, Genito Gomes, cacique da retomada do Guaiviry, no Mato Grosso do Sul, sugere que, se a demarcação real das terras guarani e kaiowá ainda não aconteceu, na imagem, ela já tem abrigo.⁴ Afinal, é isso o que vemos nos longos e belos planos de *Ava Yvy Vera – A Terra do Povo do Raio*, filme realizado por jovens lideranças do Guaiviry: entremeadas à reencenação do brutal assassinato de Nísio Gomes, cenas do cotidiano nos mostram o estreito vínculo – social, político e espiritual – entre território e modo de vida, entre *tekoha* e *teko*.⁵

Que a demarcação se viva na imagem não é pouca coisa. Afinal, no espaço do filme, entre o documental e o ficcional, instaura-se o trabalho do imaginário: este é dito, encenado, pilado, fermentado, percorrido, dançado e cantado, tal como assim se almeja no território real. O real habita esse “como se” da ficção, fundindo o imaginário ao vivido; a imagem e a luta em curso. Vive-se o imaginário, imagina-se o vivido.

Luciana Oliveira, professora que coordenou o projeto de extensão universitária do qual o filme faz parte, disse certa vez que *Ava Yvy Vera* compõe com *Martírio*⁶ uma espécie de díptico, no qual, em suas diferenças, um filme responde e complementa o outro.

Aqui, pretendo seguir a sugestão de ambos para, no cotejo entre os filmes, delinear o que cabe a cada um nesse díptico, o que cada qual permite acessar e como um e outro participam da disputa que se dá para além do cinema e para a qual o cinema contribui a sua maneira: a luta dos Guarani e Kaiowá por retomar suas terras ancestrais, condição para que possam cultivar autonomamente seu modo de vida, seu *ñande reko*, o bem-viver.

Lateralmente, esse breve cotejo pode contribuir para um debate em curso, no cinema, mas também em outras esferas institucionais e políticas, sobre *lugar de fala* e

³ Entrevista com Genito Gomes para a Radio Yandê, disponível em: <https://www.facebook.com/pg/radioyande/videos/>. Acesso em: 05/01/2018.

⁴ *Ava Yvy Vera – A Terra do Povo do Raio* (Genito Gomes, Valmir Cabreira, Jhonn Nara Gomes, Jhonaton Gomes, Edina Ximenez, Dulcídio Gomes, Sarah Brites, Joilson Brites, 2016, cor, 51’). O filme foi realizado como parte do projeto de extensão *Imagem Canto Palavra nos territórios Guarani e Kaiowá*, sob a coordenação da professora Luciana de Oliveira (UFMG), em parceria com o Vídeo nas Aldeias. Ele é resultado de duas oficinas realizadas com a Tekoha Guaiviry, no município de Aral Moreira (MS), ministradas por Fábio Menezes, Alessandra Giovanna, Luisa Lanna e Guilherme Cury.

⁵ Durante o *VI Colóquio Cinema, Estética e Política* (2017), em apresentação elaborada junto ao professor guarani e kaiowá Daniel Vasques, Luciana Oliveira nos alertou para o risco de essencialização e totalização do que seja o *tekoha*: ao contrário, ele é “vivido aos poucos e devagar (como diz meu amigo Valmir Cabreira: tudo indo rápido como o andar do jabuti), tais elementos se combinam de diferentes formas e variam nos espaços — cada *tekoha* é um *tekoha* — e no tempo — cada *tekoha* é um a cada vez”.

⁶ *Martírio* (Vincent Carelli, Ernerto de Carvalho e Tita, 2016, cor, 162’)

posicionalidade. Trata-se antes de tudo, de reconhecer e reafirmar a relevância das reivindicações por *representatividade* (de indígenas, negros, LGBTs, mulheres, mulheres negras e mulheres indígenas), grupos que sempre tiveram a fala silenciada pela institucionalidade branca, patriarcal e heteronormativa.

Se não faltam motivos para que as formas de representação sejam pressionadas, tensionadas pelas demandas de representatividade, um deles me parece central: trata-se de recusar o sentido único e unívoco da produção simbólica, mais especificamente, de criar contra-narrativas, discursos reversos, que estanquem o fluxo avassalador de projeções do imaginário branco – suas neuroses e fantasias – sobre negros, indígenas e outros grupos marginalizados, o que, nos termos de Grada Kilomba (2017), os força a viver a relação consigo mesmos sempre sob a forma do “outro”: o outro sobre o qual se expurgam todas as mazelas do *self*.

Em seguida, gostaria de sugerir que *lugar de fala* e *posicionalidade* sejam considerados, caso a caso, em atenção ao modo como formal e materialmente se expressam em criações simbólicas concretas, aqui especificamente em filmes. Não se trata, de modo algum, de reivindicar o primado da forma estética sobre as urgências políticas e sociais, mas de pensar sua indissociabilidade. Se, por um lado, a forma é atravessada por processos (sociais, políticos, culturais e discursivos) que a ultrapassam, de outro, é capaz de cifrar, em seus próprios termos, esses processos, criando uma espécie de “defasagem”, no interior da qual se pode, quem sabe, instaurar elaborações complexas e matizadas da realidade e da história, contribuindo para certo alargamento do imaginário social.

Gostaria, portanto, de sugerir como a passagem do lugar de fala às formas de expressão (as criações simbólicas, seus resultados e suas implicações) não é simples, nem direta. Por um lado, a expressão é sempre perspectivada (ela abriga, consciente ou inconscientemente, uma perspectiva, engendrada a um grupo social, a seus modos de vida e também às condições materiais que o grupo possui para se expressar em uma esfera pública ampliada). De outro, a perspectiva é, de alguma maneira, mediada pelas formas de expressão, ela se materializa e se elabora em um trabalho parcial e precário *com* a expressão.⁷

⁷ Ainda que concordemos com Eduardo Viveiros de Castro (2002), para quem uma perspectiva não é uma representação – representações, enfatiza o autor, são propriedade do espírito e a perspectiva está no corpo –, gostaríamos de demonstrar como no cinema (em alguns filmes mais do que em outros) ambas estão imbricadas, em mútua implicação.

Se o lugar de fala existe antes do filme, a partir das condições históricas que estabelecem, por exemplo, a exclusão de uns e o privilégio de outros, a expressão é um dos lugares de sua atualização e elaboração. No caso específico do cinema, as imagens tornam-se, por isso, espaço de liberdade (não sem o risco de que sejam também espaço de opressão e sujeição) justamente na medida em que abrigam – consciente ou inconscientemente – a perspectiva daqueles que as produzem, e na medida em que, por outro lado, diferem, alteram, reinventam condições prévias; permitem a tomada de distância em relação às posições e identidades pré-estabelecidas. Ocupar esse espaço, essa defasagem entre identificação e desidentificação, entre lugar de fala e sua expressão, essa me parece uma relevante dimensão política do cinema.

1. *Martírio*: entre narrar e intervir

Como filme-processo que é, *Martírio* assume a tarefa de construir uma contranarrativa de ampla envergadura histórica, valendo-se para isso de arquivos produzidos pelo próprio Vincent Carelli, ao longo de sua trajetória junto aos Guarani e Kaiowá; arquivos institucionais, fragmentos do noticiário midiático, além de conversas e testemunhos em reencontros, no presente, com os amigos guarani-kaiowá. A matéria do filme é a história; história que se endereça ao presente: como nos diz o diretor, *Martírio* volta o espelho para a sociedade brasileira, devolvendo-nos imagens diante das quais os espectadores devemos sair transtornados, transformados pela súbita consciência do nosso desconhecimento. Soterrada pela história oficial – história dos vencedores – ela é a “consciência de um processo colonial que não terminou, um processo de ocupação do país que traz uma herança profunda da postura colonial”. (CARELLI, 2017, p. 244)

Essa contranarrativa encontra no passado a explicação para a situação presente, em um trabalho de elaboração da história em que, como observa Claudia Mesquita (2017), “agora” e “outrora” vão se convocando, se respondendo e se urdindo: o passado não se contém em si mesmo, convocado sempre em sua relação com o presente (já que as formas de opressão não param de se atualizar).

Ainda que assuma como tarefa a elaboração de um discurso didático, que priorize a explicação histórica, o lugar de fala constrói-se no filme por meio de dois gestos, que retiram *Martírio* da posição de distanciamento esclarecido sobre a realidade do “outro”, para implicá-lo na história em aliança com aqueles que são filmados. O primeiro gesto é justamente a

recusa aos limites entre *narrar* e *intervir*, entre cena e mundo, o que instaura um lugar de fala liminar, que permite passar sem cessar de um a outro.

Uma sequência em especial marca essa liminaridade, materializada pela súbita entrada de Vincent Carelli em cena (figura 1): depois de um comentário desesperançado de Celso Aoki às lideranças de M'barakai e de Puelito Kue, Carelli adentra a cena, para intervir no rumo da conversa: “como Celso tá falando, nós não somos autoridade. Mas, se depender das autoridades, vocês têm que tomar a frente. E é importante que as imagens, a fala de vocês cheguem nas cidades”. Ao não se conter e lançar-se em cena, o diretor se move pela percepção de que narrar a história é intervir em seu curso e de que essa intervenção faz parte da narração que da história se produzirá.

No filme, o gesto máximo dessa postura se dá quando, depois de voltar a Puelito Kue e constatar os ataques dos pistoleiros, a equipe do filme deixa na comunidade uma câmera. Ao cinema, se exige então uma tarefa urgente: proteger a retomada da morte que ronda.



Fig. 1: Adentra a cena (fotograma de *Martírio*).

Lugar de fala e ponto de vista em *Martírio* mostram-se assim indissociáveis da trajetória de Vincent Carelli junto aos povos indígenas no Brasil: militante que, desde a década de 80, porta a câmera para registrar a luta e os modos de vida dos povos ameríndios. Cineasta que não cessa de usar as imagens para intervir, muito concretamente, nas situações

de disputa e conflito por terra e autonomia, como no caso extremo dos Guarani e Kaiowá. Militante que filma, cineasta que intervém. Para Vincent Carelli (e seus aliados do Vídeo nas Aldeias), o cinema não é “uma coisa em si”, mas antes uma maneira de se sustentar um compromisso. O cinema é também – como ele acrescenta em entrevista – uma maneira de “superar derrotas” e elaborar reflexões que talvez não fossem possíveis sem ele. Um modo, por fim, de se “romper o fosso da invisibilidade nacional”. (CARELLI, 2017, p. 257)

Em outra sequência, que hesitou manter na montagem final de *Martírio*, Carelli manifesta, em voz *over*, sua comoção, o choro que o assalta quando deixa as retomadas guarani e kaiowá. Essa passagem faz contraponto à anterior, explicitando as dificuldades do processo de aproximação a uma realidade que não é a do diretor: de um lado, firme em seus propósitos, Carelli entra em cena para reiterar a necessidade da luta; de outro, ao se despedir, ele hesita, desaba, demonstrando sua fragilidade diante de uma realidade complexa, na qual é, em alguma medida, estrangeiro. Trata-se assim de, no trabalho processual do filme, expor as convicções e também as hesitações de um movimento de aproximação entre Carelli (seus aliados) e os Guarani e Kaiowá, aproximação que nunca estará de todo encerrada, que precisa ser retomada e atualizada a cada reencontro.

Ligado ao primeiro, o segundo gesto será portanto aquele que abre a forma e a narrativa do filme para que dê conta abrigar certos traços e modos da experiência e do pensamento dos Guarani e Kaiowá. Esse intuito manifesta-se, já no início do filme, com as belas imagens feitas pelo diretor, ainda em 1988, quando esteve no Mato Grosso do Sul para acompanhar o *Jerokyguasu*, a grande reza guarani-kaiowá. Não nos parece fortuita a escolha desses registros para a abertura do filme: ouvimos o canto dos rezadores, seu desenho circular; a dança ritmada pelo bater dos pés. As vozes das mulheres cuidam para guardar leve defasagem em relação ao coro dos homens. O *mbaraka* que se agita diante do fundo noturno, até que a manhã dê seus primeiros sinais, sugerindo que o grupo atravessou a noite em vigília. A consulta aos espíritos durante a noite, nos diz a narração em voz *over*, indica o rumo das discussões políticas do dia seguinte. A luta política vincula-se, de modo indissociável, ao trabalho espiritual, em uma experiência que hoje chamaríamos de *cosmopolítica*. “Em um mesmo gesto, os chocalhos dos rezadores movem o cosmos e a história, fazem atravessar a política pelos sonhos, ligam a vida dos homens àquela dos espíritos, uma a vibrar na outra”. (BRASIL, 2016, p. 146)

Esse trabalho ininterrupto de aproximação e abertura à experiência e ao pensamento do “outro” constitui a tessitura mesma de *Martírio*. A partir dos arquivos da história e das conversas nascidas de encontros e reencontros nas retomadas, a montagem do filme vai urdindo a macro e a micro-história. Quando a primeira mostra-se intolerável, quando a *mise-en-scène* do poder institucional revela-se insuportável, inviável, inviolável, a equipe do filme desvia-se da rodovia para tomar uma estrada de terra, uma via menor: eles irão se encontrar com novos e velhos aliados em outra retomada.

Estes encontros e reencontros, as conversas e os testemunhos passam, como sempre, pelo enquadramento do cinema que, antes ainda do trabalho de montagem, precisa ser capaz de acolher a perspectiva do outro. A fala não é auto-evidente: a força dos gestos e das palavras dos Guarani e Kaiowá encontra no enquadramento, não apenas abrigo, mas transformação filmica:

acolher o testemunho é encontrar a medida do enquadramento, a distância a se tomar, o ritmo do movimento da câmera ditado pelos corpos, pelas caminhadas, pelos cantos e pelas danças. Se a gravidade de cada testemunho, de cada morte, de cada lamento e de cada reivindicação é motivo de atenção, sua elaboração dramática – a ênfase que a modula – não será nunca demasiada. O modo de filmar, seja por Vincent, seja por Ernesto, ao mesmo tempo em que transforma a experiência em filme, retira da própria experiência a medida sensível dessa transformação. (BRASIL, 2016, p. 156)

Tudo isso faz de *Martírio* um misto, só a princípio contraditório, entre clareza de propósitos e incerteza diante da contingência de uma história que se narra no momento mesmo em que nela se intervém; diante da aproximação, em alguma medida, insondável entre a equipe do filme, formada por não-índios, e os companheiros Guarani e Kaiowá. O generoso e estratégico didatismo que caracteriza *Martírio* não deixa, assim, de preservar a opacidade e o não-saber diante da parcela de irredutível alteridade da experiência histórica e cultural deste povo.

Manter essa opacidade será, em algum sentido, o modo de reafirmar a autonomia e a auto-afirmação dos Guarani e Kaiowá. É isso o que *Martírio* enfatiza em uma sofisticada operação de montagem: ao retomar e traduzir os registros da reunião que filmara “às surdas”, na década de 80 (registros que aparecem sem tradução no início do filme), Vincent Carelli sublinha a acuidade do diagnóstico das lideranças: desde a criação do Serviço de Proteção aos Índios (SPI), eles notam, trata-se da progressiva “desindianização” e integração dos índios ao sistema de trabalho. “Nós, índios, estamos envolvidos no capitalismo”, diz um

deles, “é por isso que nos acusam de ser aculturados”. Ao que o companheiro responde: “eles vão entender que não somos aculturados. Nem brancos, nem brasileiros. Resistiremos se estivermos na nossa terra retomada”.

2. *Ava Yvy Vera*: habitar a imagem

A conversa das lideranças guarani e kaiowá ecoa, longinquamente, no testemunho de Valdomiro Flores, rezador da retomada do Guaiviry, cujas palavras oferecem o norte para a narrativa em *Ava Yvy Vera – A terra do Povo do Raio*. Ao lado da mulher, Tereza Marília, ele testemunha, enquanto enfatiza as palavras com o gesto abrangente, fazendo encontrar política e cosmopolítica:

Aqui, é o coração da terra. Estamos lutando por esse coração da terra, esse território. Não lutamos só por este pedaço, mas por todos os territórios do coração da terra. Lá no Paraguai também tem um coração da terra. Lá, o Cerro Guasu é coração da terra também. São como duas colunas da terra. Uma no Paraguai, outra no Brasil. É isso que segura o território. Esse é o nosso lugar. Nós Ava somos descendentes do coração da terra. Andamos nele igual ao perdiz. Nós somos parecidos com o perdiz mesmo. (...) Os fazendeiros vieram e entraram aqui nesse lugar e mandaram todo mundo se separar. Nos separaram e agora todos estão seguindo o que o fazendeiro faz. (...) Eles nunca vão encontrar nosso modo de viver de verdade. O branco nunca vai encontrar nosso modo de viver. E nós, Avá, nunca vamos viver de verdade o jeito dos brancos. Nós até falamos bem o português, mas nunca vamos encontrar mesmo o jeito deles. Eles vivem de um jeito e nós de outro. Por isso, o nosso viver nunca vai combinar com o viver do Karaí. Nosso viver é diferente. (...) Nós viemos caminhando...e nos juntamos em uma grande reunião. Isso aconteceu na estrada dos vários caminhos. Foi lá que rezamos errado e caminhamos mal. Isso foi há muito tempo. Naquele tempo é que nós erramos o caminho certo. Nós estávamos caminhando bem até nos separarmos. Um vai para um lado e tá errado, o outro vai para outro lado e tá errado. Pensa que para lá é bom e vai caminhando naquela direção. Ou pensa que para o outro lado é bom e caminha para lá também. Mas na verdade tá tudo errado. E é aí que nos separamos até hoje. Enquanto isso, o branco já veio invadindo. Entraram no nosso meio e nos separaram mesmo.⁸

Na narrativa de Seu Valdomiro, a história – história do contato com o homem branco – rasga a vida dos Guarani e Kaiowá sob o modo do trauma, ela é lugar do erro e da separação. Lugar da violência, que levou à morte de Marçal de Souza (Tupã’Y) e Nísio Gomes, entre tantos outros. Este último, uma importante liderança do Guaiviry e do movimento mais recente de retomada, terá seu assassinato reencenado em *Ava Yvy Vera*.

⁸ Testemunho do rezador Valdomiro Flores em *Ava Yvy Vera* (2016).

Ao lidar com essa história traumática, o filme assume-se como espaço para sua elaboração por parte da comunidade do Guaiviry.⁹ A reencenação do assassinato visa menos reconstituí-lo por verossimilhança, do que rememorá-lo, narrá-lo no mesmo gesto em que se reflete sobre ele. Valmir Cabreira e Jhonaton Gomes não reproduzem uma cena dramática, que se construiria alheia à presença da câmera. Assentados no local mesmo onde o assassinato se deu (vela acesa à frente), eles miram a câmera frontalmente, entre encenar e narrar o acontecimento. Enquanto Valmir rememora, Jhonaton pontua a fala com intervenções sonoras, compondo uma sonoplastia em ato. Toda a performance é entremeada por longas pausas (silêncios em que sobressai os sons da mata), como a marcar, em seu interior, o trabalho de elaboração. Essa encenação que elabora não vem sem sofrimento, já que aqueles que encenam são também testemunhas do assassinato.¹⁰ (Figura 2)



Fig. 2: Encenação, elaboração (fotograma de *Ava Yvy Vera*).

O mesmo pode ser observado quando – camuflado entre as árvores – Dulcício reencena e comenta as estratégias que os *xondaros*, em vigília, utilizavam para se esconder de fazendeiros e pistoleiros. Trata-se de atualizar, no corpo daqueles que a vivem, a memória

⁹ Aqui, a idéia guarda proximidade com aquela que Cláudia Mesquita vem caracterizando como uma *estética da elaboração*. Cf. MESQUITA, Cláudia. *Irresolução, luto e elaboração em Orestes* (Rodrigo Siqueira, 2015): uma proposição histórica. Apresentação oral no V Colóquio Cinema, Estética e Política, Belo Horizonte, 2016.

¹⁰ Como nos conta Guilherme Cury (2017), que participou da oficina de filmagem, foi difícil retomar o acontecimento três anos depois: por várias vezes, a gravação teve que ser interrompida por conta da emoção de Valmir.

da retomada, ao mesmo tempo em que se situa em um ponto de vista externo à encenação para narrá-la em voz *over*. De modo oblíquo, estas sequências nos lembram aquela cena de rua brechtiana, em que o ator que encena a experiência vivida também a testemunha, narra e comenta; retoma a experiência passada no presente para reencená-la e refletir sobre ela, ou seja, constitui a cena e se afasta dela para elaborá-la e ressitua-la no tempo presente.¹¹

Se em *Martírio*, Vincent Carelli e sua equipe usam o cinema para se aproximar da realidade histórica daqueles que eles filmam e com os quais se aliam, realidade em relação à qual são estrangeiros, em *Ava Yvy Vera*, os realizadores valem-se do cinema para, minimamente, se afastar e se defasar da própria realidade – o modo como foi traumáticamente atravessada pela história – para refletir sobre suas implicações junto ao presente da comunidade. O cinema – a *mise-en-scène* cinematográfica – será um dos lugares dessa elaboração coletiva que, ao mesmo tempo, se endereça a uma outra comunidade, aquela dos espectadores não-indígenas.

Há mais: *Ava Yvy Vera* não se contenta em elaborar o trauma. Ou melhor, essa elaboração deve se prolongar e se articular a outro trabalho: aquele que acompanha – entre o documental e o ficcional – o cotidiano do Guaiviry, cultivado tal como os Guarani e Kaiowá almejam em seu bem-viver.¹² A luta histórica encontra na ancestralidade sua justificação política: retomar a terra significa retomar, sempre de modo transformado, práticas de uma forma de vida, estreitamente vinculada à espiritualidade, tal como nos sugere Valdomiro Flores em seu testemunho: “A lei verdadeira é que o Sol não se troca, nem a Lua também não se troca. Quem traz o dia é nosso pai e quem traz a noite é nossa mãe. De noite, a gente descansa e de dia, a gente anda.”

¹¹ Retoma-se aqui uma hipótese elaborada, a partir de sugestão de Cláudia Mesquita, quando da análise de outro filme, *Pirinop: meu primeiro contato* (Karané Ikpeng e Mari Corrêa, 2007). Cf. BRASIL, André. *Rever, retorcer, reverter e retomar as imagens*, 2016.

Na cena de rua que Brecht (1978) reivindica para seu teatro épico, “o ator não deve jamais abandonar sua atitude de narrador”, ou seja, deve participar, como personagem, da cena dramática, mas constantemente se afastar dela, para narrá-la.

¹² Devo essa idéia ao comentário de Luciana de Oliveira em debate sobre o filme na 9ª *Semana Festival de Cinema*, em novembro de 2017: “Uma coisa que eles [os guarani e kaiowá participantes das oficinas] enfatizaram durante todo o processo é que esse filme não é sobre a morte de Nísio Gomes (apesar de que a morte de Nísio seja um fator incontornável no filme e que eles precisavam falar sobre isso e elaborar isso). (...) Eles enfatizaram muito: esse filme não é sobre a morte do Nísio, mas sobre o *sonho* do Nísio; o sonho que a gente está aqui construindo.” Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=3vvNaHPmR40>. Acesso em: 5 de janeiro de 2018. Essa percepção – a de que *Ava Yvy Vera* é menos sobre a *morte* do que sobre o *sonho* de Nísio Gomes – encontra-se também no *Trabalho de Conclusão de Curso* (2017) de Alessandra Giovanna e Luisa Lanna, alunas que coordenaram a oficina de montagem no Guaiviry.

Se, como vimos, *Martírio* investe na explicação histórica, ao mesmo tempo, abrigando nessa explicação lastros da espiritualidade guarani e kaiowá, *Ava Yvy Vera* encontra no mito o lugar para a elaboração do trauma histórico; de certa forma, *olha-se para a história por meio do mito* e de sua retomada ritualística e cotidiana no território.

Correndo o risco do esquematismo, poderíamos dizer que, se em sua montagem, *Martírio* explica, por meio de seu enquadramento atento, ele precisa antes escutar e aprender. Se, por sua vez, a montagem e a *mise-en-scène* de *Ava Yvy Vera* são lugares de aprendizado, na medida em que elaboram aquilo que impõe a experiência histórica, o enquadramento ensina (nos ensina). Vejamos como se dá essa espécie de pedagogia da imagem.

Ava Yvy Vera é um filme de poucos planos. Além da *mise-en-scène* que rememora o assassinato de Nísio Gomes e dos testemunhos dos anciãos, as sequências acompanham situações cotidianas no Guaiviry, sem respeitar uma ordem narrativa ou decupagem rígidas. Vemos o despertar das crianças; a aula com o professor Daniel Vasques na escolinha improvisada dentro da casa de reza; a preparação da *chicha*, a caminhada para a festa *kotyhu*, a dança e o canto que varam a noite, em pequenas e alegres cirandas, a brincadeira em torno da fogueira.

A longa duração dos planos, sua atenção às paisagens desoladas e aos eventos mínimos que se repetem sem se submeter a uma sequência de ações, rarefaz a parte visível do plano, valorizando sua parte invisível. Esta será gradativamente povoada pelas palavras, ciosamente enunciadas em *voz over*: elas não vêm explicar ou preencher aquilo que não é visto, mas, antes, nos ligam ao extracampo não visível e, de algum modo, presente, incisivo. Esse extracampo abriga tanto a violência que ronda a vida na retomada¹³, quanto a persistência em reinventar, no território, o *ñande reko*, o bem-viver guarani e kaiowá. É assim que no contundente testemunho de Valmir Cabreira que abre o filme, sobre a imagem do *Tajy* solitário em meio ao deserto de soja (figura 3), a narração lembra o risco de se caminhar até o ipê – único lugar onde se lograva acessar o sinal de celular para contatar os amigos –, já que encontrar com algum fazendeiro ou pistoleiro poderia custar a vida; lembra

¹³ Em seu comentário sobre a sequência de abertura de *Ava Yvy Vera*, Bernard Belisário (2017) chama atenção para essa “dimensão violenta do fora-de-campo” (p. 82). Ali, ele também lembra, a partir de relato de Guilherme Cury, instrutor na oficina de filmagem, que a inspiração para o “dispositivo” realizado por Valmir Cabreira – narrar enquanto filma os espaços descampados – estava no filme *O exterminador do futuro 2* (1991). Como lembra Cury, Valmir referia-se especificamente à cena em que a personagem Sarah Connor dirige seu carro em meio a um deserto no México, enquanto grava uma fita para seu filho, John Connor. “A inspiração na distopia futurista de James Cameron se ancora na experiência presente de Valmir junto a seu povo de forma terrivelmente literal.” (BELISÁRIO, 2017, p. 84)

também, por outro lado, o que permanece como memória que move o presente da retomada: o tempo em que Guaviras, cumpinzeiros e remédios naturais abundavam; quando a mata não havia sido desterrada pelo deserto de soja.¹⁴ O mesmo nota-se em outro momento, quando Valmir narra o diálogo com Nísio Gomes, pouco antes de sua morte (figura 4): ali, Nísio menciona seu pesadelo – no qual prenunciou o próprio assassinato – e seu sonho: aquele de ver, no *teko* (o território), a retomada das festas, rituais e cantos. O invisível – Guaviras, ervas, festas e cantos - prolonga-se no visível, como sonho, desejo. De fato, uma dimensão não para de repercutir e fortalecer a outra. Em grande parte, a palavra é o que permite passar de uma a outra.



Fig. 3: *Tajy* (fotograma de *Ava Yvy Vera*).

¹⁴ Ou, como resume Ana Carvalho em comentário sobre essa mesma sequência do filme, trata-se de uma “imagem da resistência e do abandono dos indígenas que habitam a região”. CARVALHO, Ana, 2016, p.287). Nesse sentido, a cena lembra outra, em *Martírio*, quando somos apresentados à roça de Bonifácio: esta, nos diz a narração, é um verdadeiro ‘cenário da resistência’ Guarani-Kaiowá. “A mandioca e as bananeiras persistem, brotando resilientes do solo coberto pela soja. Em meio ao deserto de soja, cultivar a roça é como cuidar de um corpo que adocece, curando-o para o bem viver (*ñande reko*)”. (BRASIL, 2016, p. 150).



Fig. 4: Conversa com Nísio (fotograma de *Ava Yvy Vera*).

É nesse sentido que os planos longos e minimalistas de *Ava Yvy Vera* nos ensinam, a nós espectadores brancos: como já sugeriu Brasil (2016) a respeito de outros filmes indígenas, também nesse trabalho trata-se de “ver por meio do invisível”; ver o que liga a parte visível da imagem à sua parte invisível (relacionada a um modo de vida que se almeja retomar, mas também a seu atravessamento traumático pela história).

Se dissemos que a montagem do filme elabora o trauma histórico vivido pelos Guarani e Kaiowá, em específico no Guaiviry, é porque preserva e sustenta, na duração mesma de cada plano, um espaço sensível de pensamento. De um lado, a reencenação do assassinato de Nísio Gomes serve para reatualizar e reelaborar – no corpo mesmo dos jovens moradores do Guaiviry – o evento traumático. Serve também para que, ao narrar o evento, se possa dele tomar alguma distância, aquela que a cena promove. Por outro lado, o pesadelo de Nísio, que prenuncia sua morte, se reverte em sonho: ele faz ver, no território retomado, a retomada de um modo de vida. Se esse modo de vida faz-se indissociável da experiência cosmológica e mítica, é preciso que, em sua forma sensível, a imagem sustente esse vínculo, que ela o atualize como acontecimento. É o que faz em sua opção minimalista, atenta à repetição e a suas variações mínimas. Cabe assim à montagem abrigar esse duplo modo de elaboração. Afinal, do pesadelo (a história do contato) ao sonho (tal como sonhado pelos Guarani e Kaiowá), *Ava Yvy Vera* elabora a história por meio do mito, como veremos, o mito

da Terra do Povo do Raio. O lugar de fala que se inscreve portanto no filme e pelo filme é indissociável – está mergulhado – na experiência mítica.

3. *Mburahei puku*: reza-travessia

A tarde dá seus primeiros sinais e o casal prepara-se para o *kotyhu*. Outros se somam no caminho que o grupo segue cantando, muitas crianças entre eles. Depois de compartilhar a *chicha*, cantam e dançam em roda. Dentro e fora do círculo, a câmera acompanha a dança que se repete, atravessa o crepúsculo e a noite. Uma fogueira se acende e, ao seu redor, as crianças conversam e brincam. Os primeiros relâmpagos iluminam a noite. Outros virão cintilando nas imagens quase totalmente escuras. (Figura 5) Acompanhamos agora uma travessia, conduzida pela reza (*mburahei puku*) de Seu Valdomiro.

Ele anuncia: “cheguei no lugar do raio sem fim...” “Onde é esse lugar onde os raios nunca acabam?”, alguém pergunta. “É onde nossos parentes se encontram.” E continua:

estou atravessando ondas e ondas de brilho dos raios. Na primeira onda de brilho, eu me misturo com a luz. Passo a passo, vou avançando até passar pela primeira onda. Passo pela segunda onda e ainda tem mais uma pela frente. Depois da terceira onda, já posso ouvir o canto do meu pai: ‘Lugar dos relâmpagos sem fim, aqui estou vendo todos com a mesma pintura’. É lá do topo do céu que meu pai está falando, e chega ao meu ouvido. Os raios se encontram para irem juntos e já vão cantando. É ali que ele chama o canto: ‘Já estou vendo o relâmpago e ouvindo o trovão que é a palavra de Ñhanderu.’ É aí que o grande Ñhanderu fala. Sua palavra é o raio. Nesse canto, ele fala assim: ‘Estou vindo com o brilho, estou vindo com o brilho me protegendo.’ É por isso que eu digo: nós vivemos em cima da terra, nunca veremos os donos verdadeiros do raio. O brilho do raio, a gente vê. O trovão, a gente escuta.¹⁵

Sob a marcação do *mbaraka*, entoa o canto que se repete por cerca de três minutos, até os créditos finais: “estou vindo junto com o trovão e o raio, estou vindo junto com o trovão e o raio...” A repetição desdobra, na forma mesma do canto e do filme, a travessia até Terra do Povo do Raio, a terra dos raios sem fim, onde todos os parentes se encontram com a mesma pintura (*Ivága*).

¹⁵ Reza de Valdomiro Flores em *Ava Yvy Vera* (2016).



Fig. 5: Travessia rumo a Terra do Povo do Raio (fotograma de *Ava Yvy Vera*).

Se, como aventei, em *Ava Yvy Vera* a história se elabora por meio do mito, é porque a terra e a vida retomadas pela luta se projetam, ao mesmo tempo, no futuro e no passado, dada sua inscrição no mito, tal como é cotidiana e ritualisticamente experienciado. Atravessar a cortina de raios é reencontrar os antepassados, reviver com eles as festas, as danças e os cantos. Antepassados que viveram, caminharam, morreram e foram enterrados naquelas terras, o coração do mundo. No filme, a história do progresso – a linha reta que atravessa de modo violento a vida dos Guarani e Kaiowá – deve-se dobrar como retomada. Se este é ainda um lugar utópico, a Terra do Povo do Raio não se alcança por meio da linha, mas do círculo, ou da espiral, a repetição que cuida para diferir levemente de si mesma. O cinema, nesse caso, participa tanto dessa retomada, ou seja, da reafirmação de um modo de vida ancestral, em muito, diferente do nosso, quanto das constantes alterações e reinvenções desse modo de vida, em sua lida com a história.

Assim parece compor-se o díptico: por um lado, *Ava Ivy Vera* prolonga o trabalho de *Martírio*; ele parte do trauma que não pára de se atualizar na história guarani e kaiowá para revertê-lo em sonho, a retomada do bem-viver. Por outro lado, o filme cria em relação a *Martírio* uma descontinuidade, na medida em que, do pesadelo ao sonho, aciona-se o mito, como forma de elaboração da história. Trata-se, como vimos, de desfazer a teleologia que leva do passado ao futuro, para dobrar a história em uma retomada, que repete e difere.

Podemos reconsiderar então o comentário de Genito Gomes, para quem a demarcação já aconteceu na imagem. É que, por um lado, desde sempre, ela esteve inscrita no imaginário mítico guarani e kaiowá. Por outro, ela se atualiza e se reelabora na história. As imagens do cinema serão o lugar desse atravessamento entre mito – o que, desde sempre inscrito, não pára de se transformar – e história – a contingência que, aqui, se realiza como retomada.

4. As mulheres e os gestos

Em *Martírio*, as mulheres têm protagonismo, não raro, tomando a frente dos testemunhos e das assembléias nas retomadas: Emília Romero, Helena Borvão, Damiana... (figura 6) esta última, cacique de Apyka'i, há 12 anos acampa à beira da estrada, enfrentando uma luta desigual contra a Usina São Fernando. Ela lembra, no filme, o assassinato de sete parentes, entre eles dois filhos. Então, toma seu *mbaraka* e canta para o dono da vida, para o dono do céu, o dono da terra e da água. “O brilho do sol e nossas rezas os brancos nunca poderão impedir.”

O reencontro com Damiana produz um dos momentos mais trágicos de *Martírio*. A imagem é escura, pouco permite ver os corpos e o lugar: o diálogo é entrecortado, diz de uma morte terrível, um atropelamento em Apyka'i. O vulto de Damiana surge desnorteado, enquanto Vincent e Ernesto pedem para que tome cuidado com o trânsito da estrada. É o segundo atropelamento em um mês em Apyka'i, onde não é raro esse tipo de ato criminoso. A sequência noturna faz contraponto com os rituais de morte, iluminados pela luz do espetáculo: as festas e rodeios, suas coreografias aeróbicas, a sinistra celebração das Hilux, os leilões dos ruralistas para arrecadar fundos para as milícias armadas.





Fig. 6: As mulheres e os gestos (fotogramas de *Martírio*).

Como filmar a morte? Como filmar a morte em Apyka'i? Em *Martírio*, trata-se, antes de tudo, de “filmar com”, colocar-se ao lado daqueles que sofrem, aprendendo com eles a retirar do sofrimento a força para permanecer na terra e lutar por ela. A equipe entra no acampamento silenciosamente. Diante do barraco do tio, os parentes cantam, agitando os chocalhos: “Ele se foi cantando e rezando pelo horizonte iluminado e pelas estradas encantadas”. A sobrinha chora, enquanto promete que serão um dia felizes na terra em que o tio caiu. “Um longo e belo plano-sequência acompanha o grupo a percorrer uma pequena trilha. Damiana vem à frente, a dançar, a aparência de uma *nhandesy*, a agitar seu *mbaraka*.” (BRASIL, 2016, p. 158) (Figura 7)



Fig. 7: *Nhandesy* (fotograma de *Martírio*).

Depois de testemunhar o enterro no acampamento de Damiana, em um corte, *Martírio* nos leva à célebre manifestação dos povos indígenas no Congresso Nacional, em abril de

2013, com a ocupação do parlamento; novamente, em seu trabalho de entendimento, o filme relaciona a micro e a macropolítica, em investigação histórica de larga amplitude.

Em *Ava Yvy Vera*, Tereza Marília aparece inicialmente assentada, em silêncio, ao lado de Seu Valdomiro, enquanto ele dá seu testemunho. Em seguida, depois de colher mandioca, é ela quem nos fala diante do barraco de bambu: lembra das andanças pelo território, no período em que a região era habitada apenas pelos Avá, quando não se ficava em um lugar só: “se encontrassem um rio bonito, eles já mandavam fazer casa perto.” O testemunho liga-se, na montagem, à reencenação da retomada, como se o tempo de “outrora” agisse no “agora” para justificar e mover a luta pela terra. A força e persistência da luta parecem condensadas, como que cifradas pelo filme, na bela imagem de D. Tereza, agora a pilar o milho para fazer a *chicha* (bebida fermentada que alimenta as festas). O enquadramento detém-se em seu gesto repetitivo, o baque sêco do pilão a estremecer levemente o solo, afetando a câmera sobre o tripé. (Figura 8) O gesto amplo, cíclico, reiterativo liga, mais uma vez, a política ao cosmos.



Fig. 7: Da política ao cosmos (fotograma de *Ava Yvy Vera*).

Diferentemente de *Martírio*, não é à história nacional que o filme nos devolve – ainda que ela esteja sempre presente, no extracampo, principalmente sob o modo da opressão e da violência. Seguimos acompanhando a preparação da bebida, a avó e a neta a mastigar a mandioca para a fermentação, e o encontro das famílias para a festa. Nesse momento, mais

do que registrá-lo ou representá-lo, o cinema instaura o acontecimento – a festa -; ou ainda, ele próprio como acontecimento, o cinema participa concretamente da retomada.

O gesto de Tereza Marília – a força como ele é enfatizado pelo som e pela reiteração – parece afirmar emblematicamente um modo de vida que, como sugere Valdomiro Flores, é inconciliável com o modo de vida dos *karai* (dos brancos). Mas, ao compor-se como *mise-en-scène* para o filme e relacionar-se, na montagem, com a mobilização da comunidade para a festa; ao compor o filme que se endereça a espectadores de fora da aldeia, esse gesto é também um apelo à aliança.

5. Hiato, alianças

De fato, ambos os filmes partem da produção de alianças. Ambos são fruto de experiências compartilhadas entre aqueles que filmam e aqueles que são filmados; entre índios e não-índios; entre aqueles que visitam e aqueles que acolhem. A experiência circunstancial de cada um dos filmes é atravessada por relações construídas ao longo de um período que ultrapassa aquele de sua produção: no caso de *Martirio*, trata-se, afinal, de rever companheiros de luta, reencontrar velhos e novos aliados, em uma história feita de desterramentos e de retomadas.

Nascido de um projeto de extensão universitária, com desdobramentos em trabalhos de conclusão de curso na Graduação, *Ava Yvy Vera* também mobiliza a colaboração entre os moradores do Guaiviry e parceiros vindos de fora. Como sugerem Alessandra Giovanna e Luisa Lanna, que participaram da oficina de montagem, a colaboração foi o modo de se lidar com uma distância intransponível: “As falas, os cantos, as rezas, os monólogos na mata, as entrevistas, o campo de soja, a retomada - evidentemente, nossa experiência frente a essas imagens não pode ser a mesma daqueles capazes de as realizarem, daqueles que as vivenciam e estão envolvidos em corpo e espírito nessa existência.” (GIOVANNA e LANNA, 2017, p. 9)

Por isso, cada qual à sua maneira, os filmes elaboram modos e procedimentos de “filmar com”, em um processo de aprendizado mútuo que se inicia antes da produção do filme, passa pelas oficinas e se prolonga com a circulação das imagens.

Tudo isso, acreditamos, expõe e reforça a complexidade da relação entre *lugar de fala* e *expressão*, demonstrando como o filme é, a um só tempo, espaço de afirmação e de defasagem, de identidade e desidentificação, de alteridade e alteração. Hiato entre a ficção e a

realidade, o cinema permite que a história se elabore por meio do mito, e que, atualizado nos testemunhos, nas caminhadas e nas festas, o mito se torne história, desejo e luta pela retomada, reinvenção da vida. O cinema prolonga a retomada e ao mesmo tempo, permite que ela se crie como cena. “A dramaturgia de um movimento de retomada é a própria retomada”, afirma Ana Carvalho (2016, p. 287).

A luta dos Guarani e Kaiowá pela terra não pára de encontrar barreiras, condições que se tornam crescentemente adversas, opressoras, genocidas. Um filme pode pouco nesse contexto e o que ele pode, no hiato que cria, é tornar o imaginário tão mais rico, quanto mais ele possa ser, em suas diferenças, efetivamente vivido.

Referências

- BELISÁRIO, Bernard. Valmir e o Tajy. In: *Catálogo do 6º Cine Kurimin* (Festival de Cinema Indígena), 2017.
- BRASIL, André. Retomada: teses sobre o conceito de história. In: *Catálogo do forumdoc.bh* (Festival do Filme Documentário e Etnográfico), Belo Horizonte, 2016.
- BRASIL, André. Ver por meio do invisível: o cinema como tradução xamânica. In: *Novos Estudos Cebrap*, v.35.03, São Paulo, nov. 2016.
- BRECHT, Bertold. *Estudos sobre teatro*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1978.
- CARELLI, Vincent. Nomear o genocídio: uma conversa sobre *Martírio* com Vincent Carelli (Entrevista concedida a Amaranta César, André Brasil, Anita Leandro e Cláudia Mesquita). In: *Revista ECO PÓS*, v.20, n.2, Rio de Janeiro (UFRJ), 2017.
- CARVALHO, Ana. Ava Yvy Vera – A Terra do Povo do Raio. In: *Catálogo do forumdoc.bh* (Festival do Filme Documentário e Etnográfico), Belo Horizonte, 2016.
- CURY, Guilherme. Trabalho final da disciplina *Imagem e Mediação*, ministrada no PPGCOM/UFMG, no 1º semestre de 2017.
- GIOVANNA e LANNA. Montagem e negociação: breve relato sobre um cinema compartilhado. *Trabalho de Conclusão de Curso* apresentado no Departamento de Comunicação da UFMG, Belo Horizonte, 2017.
- KILOMBA, Grada. A máscara. In: *Revista Piseagrama*, n. 11 (Intolerância), Belo Horizonte, nov. 2017.
- VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. Perspectivismo e multinaturalismo na América indígena. In: Viveiros de Castro, E. *A inconstância da alma selvagem – e outros ensaios de Antropologia*. São Paulo: Cosac Naify, 2002.