

Edição v. 39
número 3 / 2020

Contracampo e-ISSN 2238-2577
Niterói (RJ), 39 (3)
dez/2020-mar/2021

A Revista Contracampo é uma revista eletrônica do Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal Fluminense e tem como objetivo contribuir para a reflexão crítica em torno do campo midiático, atuando como espaço de circulação da pesquisa e do pensamento acadêmico.

A questão indígena e a reescrita da História

The indigenous issue and the rewriting of History

GUSTAVO SOUZA

Universidade Paulista (UNIP) – São Paulo, São Paulo, Brasil.
E-mail: gustavo03@uol.com.br. ORCID: 0000-0003-0134-9207.

AO CITAR ESTE ARTIGO, UTILIZE A SEGUINTE REFERÊNCIA:

SOUZA, Gustavo. A questão indígena e a reescrita da História. Contracampo, Niterói, v. 39, n. 3, p. XXX-YYY, dez./mar. 2020.

Enviado em: 31/01/2020. Revisor A: 06/05/2020; Revisor B: 03/09/2020. Aceite em: 14/10/2020.

DOI – <http://doi.org/10.22409/contracampo.v39i3.40569>

Resumo

Martírio é um documentário sobre os conflitos entre fazendeiros do agronegócio e os índios Guarani-Kaiowá pela posse de terras no Mato Grosso do Sul. Para compreender esse cenário, o documentário volta ao passado e localiza sua origem por meio de uma multiplicidade imagético-sonora: fotografias, reportagens televisivas, cinejornais, narração em voz over e depoimentos, além do próprio material produzido para o filme. O objetivo deste trabalho é se debruçar sobre este arsenal para testar a hipótese de que Martírio reescreve a história não para dar a voz aos índios, mas para explicitar os traumas que se tornaram recorrentes em seu cotidiano.

Palavras-chave

Documentário; Trauma; História; Povos indígenas.

Abstract

Martírio is a documentary about land tenure conflicts in Mato Grosso do Sul, fought by agribusiness farmers and the Guarani-Kaiowá indigenous population. To understand this scenario, the documentary goes back in time and traces the origins of the conflict through an imagery-sound multiplicity: photographs, television reports, newsreels, voice over narration and testimonials, as well as the material produced for the film itself. The purpose of this article is to look at this arsenal to test the hypothesis that Martírio rewrites, allowing indigenous people to give voice to their feelings, and explain their traumas, which have become recurrent in their daily lives.

Keywords

Documentary; Trauma; History; Indigenous people.

Introdução

Pistoleiros em motocicletas atiram contra um acampamento indígena. A câmera que registra a ação tenta fixar um plano, mas está trêmula, com dificuldade para o enquadramento diante da iminência do perigo. Índios tentam revidar com arco e flecha. O som revela que as pessoas tentam se proteger avisando umas às outras, há crianças no local. Quem filma é alguém que integra o acampamento.

É com esse flagrante que termina *Martírio* (CARELLI, Brasil, 2016), documentário sobre o impasse e os conflitos entre fazendeiros do agronegócio e os índios Guarani-Kaiowá pela posse de terras no Mato Grosso do Sul. Como revela o filme, essas comunidades indígenas não têm conseguido êxito na demarcação de suas terras, sofrem com altos níveis de carência material e enfrentam a violência dos representantes da agricultura industrial da região.

Entre as indagações feitas pela narração do diretor durante a sequência final, ouve-se: “O Estado brasileiro terá a coragem de assumir a responsabilidade por essa tragédia que se perpetua ou teremos que enfrentar tempos ainda mais sombrios?”. Em 2016, ano do lançamento do filme, a situação parecia ter chegado a seu limite. Mas eis que, em 2019, uma das primeiras medidas do governo federal foi transferir, da Funai (Fundação Nacional do Índio) para o Ministério da Agricultura, a responsabilidade pela demarcação e proteção das terras indígenas. Em setembro, o mesmo governo sancionou um projeto de lei que permite a posse de armas de fogo a moradores de áreas rurais.

Essas duas medidas não somente respondem à pergunta de Carelli, mas revelam a continuidade de práticas que ameaçam diversas comunidades indígenas no país há mais de cem anos, como expõe o documentário. Para entender esse cenário de situações traumáticas recorrentes, como o despejo de suas terras ou o assassinato de suas lideranças, *Martírio* volta no tempo a fim de localizar a origem dos conflitos. Para isso, o diretor se aproxima dos povos Guarani-Kaiowá que, como informa sua narração, em 40 anos dedicados ao indigenismo, havia filmado pouco essa comunidade indígena.

O filme conta com imagens e depoimentos dos Guarani-Kaiowá, bem como evidencia uma densa pesquisa em arquivos de museus, da imprensa, do etnólogo Curt Nimuendajú e da Comissão Rondon. Quem faz a costura entre esses dois tipos de materiais imagéticos é a narração do diretor que – entre as esferas do pessoal e do coletivo – informa, contesta e (se) emociona.

Pela montagem, a organização desses materiais acena para a hipótese de que *Martírio* reescreve a história não para *dar a voz* aos índios, mas para explicitar os traumas que se tornaram recorrentes em seu cotidiano. Desse modo, o filme acata a concepção benjaminiana de uma história na perspectiva dos marginalizados, convocando o espectador a aderir à causa indígena. Para facilitar a demonstração desse argumento, a análise centra as atenções em duas de suas camadas narrativas: a problemática relação entre os índios e o Estado brasileiro e a questão da terra envolvendo especificamente os Guarani-Kaiowá. Uma terceira instância fílmica é também observada: a presença do diretor por meio de sua narração em voz *over*. É preciso ressaltar que a montagem não estabelece essa separação. A voz de Carelli, por exemplo, está presente a todo instante. Tal separação tem o objetivo apenas de facilitar o desenrolar da análise.

Uma história de traumas

Antes de analisar o material fílmico, é preciso situar as bases teóricas que sustentarão a discussão por meio de uma relação triangular composta por trauma, história e documentário. Dos estudos do trauma, o texto aciona a perspectiva que o pensa como um fenômeno sócio-histórico circunscrito. O posicionamento de Benjamin (1994) sobre a necessidade de uma história do ponto de vista dos vencidos compõe o segundo ângulo do triângulo. Em relação ao documentário, a discussão sobre evidência e reflexividade servirá como alicerce para se pensar o filme em foco.

Martírio nos fala de traumas. Uma história de traumas que envolve os Guarani-Kaiowá, marcada

por assassinatos de suas lideranças, despejos, suicídios, confinamentos dentro de suas próprias terras e perseguições. A montagem do documentário organiza os materiais imagéticos-sonoros de modo a garantir a interpretação da experiência traumática como uma projeção de valor baseada na identificação das condições específicas do sofrimento coletivo. Isso conduz o debate a uma articulação entre trauma e história, sintetizada no termo *trauma histórico*, cujo objetivo central é balizar uma análise crítica e contínua das formas narrativas e representacionais pelos quais os eventos traumáticos são vistos como mediados (KAPLAN e WANG, 2004).

A dimensão histórica do trauma desloca o enfoque dos efeitos psíquicos individuais para as condições coletivas. Como defendem alguns autores: “traumas culturais não nascem, se criam como produto da história” (SMELSER, 2004, p. 37) ou “o trauma não é algo que existe de forma natural, ele é construído pela sociedade” (ALEXANDER, 2004, p. 2). Trata-se de uma perspectiva útil para pensar o filme aqui em foco, pois, nesse cenário, o sujeito traumatizado passa a ser visto como vítima e não como enfermo.

Estabelecida por um documentário, a aproximação entre história e trauma possibilita o debate sobre culturas mediadas por imagens e linguagens da violência, como é o caso da brasileira. Se um determinado evento se estabelece como um trauma, pelo qual a sociedade tem que se responsabilizar de alguma maneira, essa condição aciona a compreensão e a assimilação do passado por meio de interpretações que também considerem a dimensão audiovisual da questão, tendo em vista que hoje a discussão sobre esse assunto passa, em grande medida, por suas evidências visuais.

Os acontecimentos traumáticos reportados por *Martírio* ocorrem desde o século XIX. Para entender a atual situação dos Guarani-Kaiowá, Vincent Carelli recua no tempo a fim de localizar a origem dos conflitos. Isso permite ao documentário confrontar fontes e recontar a história na perspectiva dos marginalizados – um movimento que o aproxima da discussão sobre a história, encaminhada por Walter Benjamin (1994). Antes, porém, de desenvolver esse argumento, é importante apontar o que o autor entende por história, ou seja, a catástrofe, o choque, um aspecto que estaria enraizado na cultura: “nunca houve um monumento da cultura que não fosse também um monumento da barbárie. E, assim como a cultura não é isenta da barbárie, não o é, tampouco, o processo de transmissão da cultura” (BENJAMIN, 1994, p. 225). Isso faz com que Benjamin não veja o processo histórico como um percurso crescente em direção à liberdade e ao desenvolvimento. A trajetória dos Guarani-Kaiowá, bem como a de diversos grupos indígenas, foi e continua atravessada por violências que revelam uma espécie de fusão entre história e trauma, corroborando, assim, a relevância do pensamento benjaminiano para interpretar a questão.

Na tese 12 de *Sobre o conceito de história*, o autor defende a necessidade de uma história que olhe também para os vencidos, pois a liberdade das gerações futuras deve considerar a visão dos antepassados escravizados, a importância de reparar injustiças cometidas contra os excluídos e a contestação das estruturas opressoras. Essa articulação se opõe a um projeto de história burguesa, voltado para alguns indivíduos, em prol dos sujeitos coletivos. Benjamin não escreveu sobre os índios brasileiros, evidentemente. Mas o seu argumento não deixa de se conectar com o de um líder indígena como Ailton Krenak¹, quando este, ao debater a relação entre o colonizador e os povos originários, postula que:

a civilização chamava aquela gente de bárbaros e imprimiu uma guerra sem fim contra eles, com o objetivo de transformá-los em civilizados que poderiam integrar o clube da humanidade. Muitas dessas pessoas não são indivíduos, mas “pessoas coletivas”, células que conseguem transmitir através do tempo suas visões sobre o mundo (KRENAK, 2019, p. 28).

1 Líder indígena e ambientalista, realizou um dos discursos mais contundentes em defesa dos direitos indígenas na Assembleia Nacional Constituinte, em 4 de setembro de 1987. Enquanto discursava, Krenak pintou o rosto com uma tinta preta extraída do jenipapo. Parte do seu discurso está presente em *Martírio*, bem como disponível no YouTube: https://www.youtube.com/watch?v=kWMHiwdbM_Q. Acesso em: 03 dez. 2019.

Nota-se, tanto em Benjamin como em Krenak, que o passado é fundamental. O entendimento da história para Benjamin se dá por meio de um processo dialético em que o presente não nega o passado, mas estabelece uma correspondência entre essas duas temporalidades. Rememorar o passado permite empreender aquilo que poderia ter sido, mas que não foi. Na junção entre rememoração, reparação e redenção, pode-se encontrar um modo para que a justiça se materialize na história. Como se vê, a filosofia da história de Benjamin coloca em questão os conceitos de tempo, de sujeito histórico e de progresso existente em sua época. Ela se interessa pelo micro, pelas sobras, pelos fragmentos. Pondo uma lupa sobre eles, é possível aventar outra perspectiva para o fazer da história. Isso exige do historiador uma tomada de posição, especialmente nos momentos em que paira a ameaça sobre os oprimidos mediante o risco de mais uma derrota.

Em um texto sobre os direitos indígenas, escrito dias antes do primeiro turno das eleições presidenciais de 2018, Manuela Carneiro da Cunha termina da seguinte forma: “o horizonte está carregado, e os direitos dos índios, mais ameaçados do que nunca.” (CUNHA, 2018, p. 441). As medidas governamentais anti-indígenas, apontadas na introdução, apenas confirmam o cenário descrito por Cunha, cenário esse que se apresentava catastrófico antes mesmo de 2018, como revela *Martírio*, lançado dois anos antes.

Se o pensamento de Benjamin se distancia das meta-narrativas, sem ter a totalidade como fim e tampouco um quadro teórico claramente delimitado, ele abre a possibilidade para pensar o fazer da história a partir do cinema, do cinema documental, especificamente. Essa é a hipótese na qual este texto se apoia: apresentar uma outra versão da história oficial por meio de um documentário, ou, dito de outro modo, *Martírio* reescreve a história na perspectiva dos índios num movimento em que a ação de *dar a voz* cede lugar à demonstração da violência a que os povos indígenas estiveram submetidos, confirmando, assim, uma intrincada relação entre história e trauma.

Na tradição documental brasileira, a ação de *dar a voz*, popularizada a partir da década de 1990, foi inicialmente vista como um gesto empático por parte do documentarista em relação aos personagens socialmente excluídos, pois, um recuo no tempo às décadas de 1960 e 1970, período em que o país vivia sob a censura da ditadura militar, revela que *falar em nome de quem não tem voz* ou *falar pelo outro* era a tônica entre muitos realizadores (TEIXEIRA, 2003). A consequência desse “monopólio da fala” (TEIXEIRA, 2003, p. 164) são pessoas utilizadas para corroborar um ponto de vista prévio, muitas vezes presente numa narração em voz *over* que criava uma hierarquia entre o documentarista e os seus personagens, instituindo-se a “voz do saber” (BERNARDET, 2003).²

Passar de *falar em nome do outro* a *dar a voz ao outro* pode, portanto, parecer um avanço rumo a uma relação mais horizontal entre realizador e personagem, mas, na prática, não é, pois quem dá a voz, pode também recusá-la, ou dá-la mediante infinitas condições. Isso significa que a posse do discurso, em ambos os casos, ainda pertence ao documentarista. Como identifica Teixeira (2003), essa voz será sempre “doada, permitida” pelo cineasta, num ato em que permanece “sua identidade inalterada de articulador de um discurso por ele autorizado e acordado” (TEIXEIRA, 2003, p. 165).

Esse documentário se alinha prontamente aos direitos dos Guarani-Kaiowá e, para isso, recorre a evidências que confirmam seu posicionamento. Bill Nichols defende que a evidência pode ser um “fato, objeto ou situação, (...) algo verificável e concreto” (NICHOLS, 2008, p. 29). Mas os fatos se transformam em evidência quando se convertem em discurso e esse discurso passa a ser crível quando vincula a evidência a um domínio externo. Essa ideia permite a metáfora da pescaria no cinema documental, ou

2 Esta noção deriva da análise de Jean-Claude Bernardet (2003) sobre o documentário *Viramundo* (Geraldo Sarno, 1965). Trata-se de um filme sobre a migração da região Nordeste para a Sudeste que explica, por meio de uma locução profissional e empostada, o fenômeno migratório. O diagnóstico de Bernardet sobre as opções de Sarno identifica um claro desnível de importância entre a voz *over* da locução e os personagens que prestam depoimento ao filme, o que levou o autor a classificar essa voz como voz do saber.

seja, o documentarista pesca o espectador com a evidência, mas depende da crença de que a evidência seja contígua ao discurso.

Um exemplo dessa estratégia seria o uso da voz da narração para equiparar a evidência, pois ela também abre a possibilidade para a dimensão reflexiva no documentário, ou seja, uma estratégia que, por meio de recursos retóricos recorrentes ao longo da história do documentário, produz questionamentos sobre seus usos e limitações. Para Nichols (2016), a reflexividade acontece quando o documentarista se preocupa em debater ou questionar o processo de realização dos filmes. Isso pode estimular uma consciência mais aguçada sobre “sua relação com o documentário e com aquilo que ele representa” (NICHOLS, 2016, p. 204) por parte do espectador. Seguindo as trilhas de Nichols, Da-Rin (2004) argumenta que a reflexividade no documentário se dá quando o realizador não se satisfaz apenas em apresentar um argumento sobre o tema e seus personagens, mas se engaja num “metacomentário” (DA-RIN, 2004, p. 170) sobre as escolhas que constituem o seu argumento.

De acordo com Nichols, uma retórica, cujo alicerce é a evidência, se torna uma estratégia necessária a documentários exitosos, mas ela dependerá do reconhecimento de que a evidência emerge como uma reação a questões que o contexto cultural, político e histórico apresenta, ou seja, “com uma diferente questão, outra evidência pode surgir dos mesmos fatos, objetos e imagens” (NICHOLS, 2008, p. 36). Em resumo, ela fixa o ponto de vista daqueles que queiram colocar suas perspectivas e interpretações em diálogo com os outros, tornando-se o núcleo de um discurso político e socialmente engajado, além de abrir a possibilidade para a dimensão reflexiva do documentário.

Corroboro a perspectiva de Nichols, mas é preciso alargar a noção de discurso de modo a incluir a sua dimensão imagético-sonora, bem como sua multiplicidade interpretativa, pois assim se evitam as abordagens textualistas. Em linhas gerais, a vertente textualista deriva da linguística e da semiótica de inspiração estruturalista, tendo Christian Metz entre os nomes de destaque. Para Stam, a análise metziana preza pelo filme como um encadeamento de códigos composto por “imagem, diálogos, ruídos, música e materiais escritos” (STAM, 2003, p. 210). Tais códigos, também nomeados “textos”, é que deveriam ser o foco das discussões, gerando uma espécie de roteiro prévio para as análises.

A crítica posterior a esse modelo aponta que “reduzir o filme ao seu sistema textual” implica “mumificá-lo, matá-lo” (BELLOUR apud AUMONT e MARIE, 2010, p. 81). Esse tipo de análise não considerava “elementos como a personagem e a performance” (STAM, p. 2003, p. 213), bem como uma relação com o espectador que exija uma heterogeneidade de recortes interpretativos, fornecidos de modo não unilateral – uma reivindicação presente na discussão sobre a reflexividade no documentário anteriormente apontada.

O enfoque na narração pode ser visto, inicialmente, como um eco da perspectiva textualista e, no filme aqui em foco, a revelação da parcialidade e dos limites da Justiça, que obstrui o exercício dos direitos dos índios, está – sim – presente na narração, mas a evidência se constrói, em grande medida, pelas imagens de arquivo manejadas pela montagem, conforme se verá a seguir. Por isso, o exame da reescrita da história implica, inicialmente, ir contra o apagamento da história e da resistência indígena e, para isso, é preciso esmiuçar a arquitetura narrativa do documentário.

Sem a pretensão de esgotá-la, a análise foi organizada em três etapas: 1) a discussão sobre a relação entre o Estado brasileiro e os índios por meio de imagens de arquivo e da narração; 2) a delicada situação dos Guarani-Kaiowá a partir de suas imagens e depoimentos de denúncia e, por fim, 3) Vincent Carelli como personagem e sua voz *over* que transita entre a crítica e a emoção.

Imagens de arquivo: povos indígenas e o Estado brasileiro

Embora *Martírio* centre as atenções nas questões envolvendo os Guarani-Kaiowá, há também, entre as camadas narrativas já comentadas, um percurso na história que revela os traumas enfrentados

por outros grupos indígenas. O documentário aponta como traumático o encontro dos índios com jesuítas e bandeirantes, fazendo com que os Guarani-Kaiowá se isolassem nas matas no século XVIII e por lá permanecessem por quase um século. Porém é a partir do século XIX, com a vitória do Brasil na Guerra do Paraguai (1864-1870), que as questões em torno da posse da terra têm início, intensificando-se com a Marcha para o Oeste (década de 1940) e estendendo-se até os dias de hoje.

Esse percurso passa cronologicamente por alguns momentos da história do país: o Império, o governo Getúlio Vargas, a ditadura militar, a redemocratização até chegar à atualidade. Essas seqüências revelam a densa pesquisa, realizada pelo diretor em arquivos, revertida em uma diversidade de materiais: trechos de reportagens (TV e rádio), mapas, ilustrações, jornais impressos, fotografias (especialmente da missão Rondon), vídeos postados no Youtube e também realizados pelo próprio Vincent Carelli. Essa pluralidade encaminha o debate a uma questão apontada por Comolli (2017) sobre o excesso de imagens de arquivo: como dar atenção a todas elas? Parto da ideia de que o modo como *Martírio* articula tais imagens permite compreender a diversidade de temporalidades da história, suas implicações e seus sentidos, além de abrir para outras possibilidades históricas. Um processo possível graças a um trabalho de montagem que traz uma série de “imagens-documento” (MORETTIN, 2015) novamente ao “curso da história” (LEANDRO, 2012, p. 32), atualizando, portanto, o passado.

Para uma atenção mais efetiva aos usos e desdobramentos desses materiais de arquivo, é válido seguir a recomendação de Gervaiseau sobre como lidar com tais imagens: “devemos, então, para além da consideração da informação visível mais evidente veiculada pela imagem de arquivo, tentar apreender o *acontecimento visual* que ela constitui, a configuração espacial e temporal que a tornou possível” (GERVAISEAU, 2012, p. 212, destaque do autor). Assim, centralizo as atenções em dois dos momentos da história acima apontados: o governo Getúlio Vargas e o período do regime militar. Essa escolha se justifica por revelar que diferentes tempos históricos se aproximam de um denominador comum: minar os direitos dos índios à terra e à manutenção de suas tradições. Um aspecto que resulta da articulação entre imagem e narração empreendida pela montagem.

A seqüência sobre como o governo de Getúlio Vargas se relacionou com os indígenas é composta por imagens do Cinejornal Brasileiro, cujo tópico central é a *Marcha para o Oeste* – um projeto lançado em 1940 com propósitos desenvolvimentistas. O presidente chega de avião à região de Dourados (localizada hoje no Mato Grosso do Sul) para oficializar sua implantação. Ele é saudado por líderes locais e discursa para o povo envolto por uma atmosfera entusiasta. O áudio original é suprimido para dar lugar à voz *over* do diretor e essa opção torna inevitável o contraste com as imagens de arquivo. O *acontecimento visual* ganha outra configuração, quando Carelli informa as reais intenções do governo: arrendar as terras dos índios a terceiros, ignorando sua presença e contrariando “as duas últimas constituições que determinavam o respeito aos territórios indígenas”³, uma política que intensificou os conflitos na região. Ao término da seqüência, o diretor interroga: “terá sido um prêmio de consolação Getúlio instituir o 19 de abril como dia nacional do índio?”.

Em *Martírio*, o debate em torno das imagens de arquivo não pode negligenciar o papel que a narração exerce. As imagens são o ponto de partida e a voz do diretor é usada para fixar um ponto de vista que contesta uma realidade pré-existente e a dos sujeitos em foco. Nesse horizonte, a discussão sobre imagens de arquivo é oxigenada quando também se considera, para além da importância da montagem, a maneira como o diretor se faz presente, ou seja, por meio de uma narração que informa e, ao mesmo tempo, revela a sua consternação. Em resumo, trata-se também de uma questão de performance. Como acredita Bruzzi (2013), documentários resultam da negociação entre o realizador e a questão que pretende abordar e, no centro desse processo, está a performance. Como um ato que institui a observação e a intervenção, ela pode ser obtida não somente pelos personagens, mas também pelo diretor de diversas

3 Narração de Vincent Carelli.

formas, indo da entrevista à narração.

A segunda sequência selecionada diz respeito à relação entre o regime militar e os índios. A criação da Funai (Fundação Nacional do Índio), em 1967, em substituição ao SPI (Serviço de Proteção ao Índios), é a porta de entrada para o documentário abordar a guarda rural indígena, criada com o propósito de supostamente proteger suas terras. As imagens mostram a formatura da primeira turma da guarda em Belo Horizonte, em 1970. Diante do público e de lideranças políticas, os índios demonstram técnicas de abordagem, imobilização (imagem 1) e tortura ao encenarem o pau de arara (imagem 2).

Imagem 1 – Simulação de luta



Fonte: *Martírio* (2016)

Imagem 2 – Simulação de pau de arara



Fonte: *Martírio* (2016)

É importante frisar que não são imagens privadas, obtidas de modo escuso ou não autorizado. Trata-se de algo que ocorreu no espaço público – um desfile – para quem quisesse ver e sem nenhum constrangimento. Aqui, o acontecimento visual que as imagens provocam é a constatação de como os índios, via demonstração escancarada da violência, estiveram subjugados a formas de poder pautadas por interesses completamente distanciados de sua realidade.

A reinserção dessas imagens no curso da história está também acompanhada da narração do diretor, que situa não apenas o contexto em que foram produzidas, como também as questiona: “o pau de arara, instrumento de tortura no imaginário nacional desde então, inaugura a participação dos índios na modernidade dos nossos anos de chumbo”.

Novamente, montagem e performance se alinham para explicitar a dupla violência que molda a relação entre os indígenas e o Estado brasileiro: o apagamento de seus costumes e tradições pela

militarização e a naturalização de uma prática de tortura. Como informa a narração, três anos depois, devido a consequências negativas (prisões, espancamentos, estupros), a guarda foi extinta. Hoje, só é possível constatar o absurdo da situação em virtude dos novos arranjos que tais imagens proporcionam. De mero registro que integraria, no máximo, um cinejornal da época, elas passam a imagens de denúncia que nos assombram e nos interrogam, além de pôr a história em outra perspectiva, uma vez que tais materiais de arquivo estão agora a serviço dos marginalizados.

Se, por um lado, o excesso de imagens de arquivo impulsiona a reflexão de Comolli num tom queixoso, descreditado de seu potencial por serem produzidas, em grande medida, por conglomerados midiáticos; por outro, ele também reconhece que elas podem revigorar a produção documental e, para isso, recomenda ser “necessário que se reencontre, uma vez mais, em outro momento da história, a mesma conjunção entre as necessidades, os afetos, os desejos – todos, por definição, diferentes daqueles que presidiram o nascimento do documento, historicamente diferentes” (COMOLLI, 2017, p. 10).

Assim, respondendo à questão posta anteriormente – como manejar tantas imagens de arquivo –, se a intenção é confrontar a história para, então, reescrevê-la, como parecer ser o caso de *Martírio*, o que essas sequências revelam é que os povos indígenas viveram e, ainda vivem, no seu limite e no limiar da história. Essas imagens anunciam que os conflitos deixam possíveis ocultamentos para ganhar visibilidade e efetividade dramática no cotidiano de adultos e crianças. Vê-se também o incômodo como um importante recurso para a elaboração retórica e, posteriormente, reflexiva que o documentário empreende, um aspecto que será visto adiante.

As imagens dos Guarani-Kaiowá e os diferentes sentidos da resistência

A questão da posse da terra é central em *Martírio*. Como mostra o documentário, com a Marcha para o Oeste, durante o governo de Getúlio Vargas, a situação se encaminha para um estado perene de conflitos. De um lado, fazendeiros se apossam das terras indígenas; de outro, índios que, há pelo menos 70 anos, convivem com despejos, perseguições e assassinatos. Embora a legislação garanta aos índios o direito à terra desde o período colonial (CUNHA, 2018), a aliança entre fazendeiros e a bancada ruralista do Congresso Nacional força a Justiça a dificultar ou a desautorizar a posse para as comunidades indígenas. Os Guarani-Kaiowá estão entre os povos diretamente afetados por esse impasse e é para eles que a câmera de Vincent Carelli se volta.

Nesta passagem, este trabalho se concentra em três momentos do documentário em que essa questão é tratada mais diretamente: uma sequência pró-Guarani-Kaiowá, outra sobre a relação deles com a terra e uma terceira a respeito de um leilão organizado por políticos e empresários do agronegócio.

A primeira trata da visita do procurador de justiça Aristides Junqueira a um acampamento desse grupo indígena em 1994. As imagens mostram o jatinho que aterrissa com o procurador e a escolta armada da polícia federal e a recepção dos índios que cantam e dançam em sua homenagem. Após a visita, Junqueira declara: “Aqui, pelo que eu estou vendo, uma vaca nelore vale mais que 20 crianças, do que 100 homens. Isso me dá uma tristeza muito grande, sabe? Era preciso que os juízes viessem aqui e sentissem isso também. Vissem a realidade das coisas que julgam”.

Como informa a narração, apesar de a Funai ter reconhecido os índios como proprietários dessas terras em 1991, eles permaneceram por três anos confinados em quatro hectares desse território em confrontos frequentes com pistoleiros. No término dessa sequência, o procurador completa:

Deles [os índios] se tomaram tudo. Em algum lugar eles nasceram, alguma terra eles

tinham, mas não é em lugar nenhum (...) porque com quem a gente conversa diz que nunca houve índio por aqui. Parece até que esse pasto pro gado nelore já está aí desde o princípio do século (MARTÍRIO, 2016).

Na passagem comentada, o contraste entre índios e não-índios – de um lado, a dança; de outro, as armas – encaminha o debate sobre a reescrita da história para o fato de que parece não haver outra possibilidade para as sociedades indígenas que não seja a via do confronto e seus respectivos traumas. É válido lembrar que, nesse cenário, o capital depende também da posse da terra para garantir a sua reprodução, numa dinâmica em que a violência é utilizada como um meio para ascender em larga escala. Uma sociedade em que animais são mais importantes que pessoas reflete uma certa combinação de tempos históricos desencontrados que obstrui a constituição de uma unidade social comum. Em outras palavras, índios e não-índios vivem diferentes temporalidades históricas em que instituir um outro é importante não somente para identificar o adversário, mas principalmente para justificar a sua eliminação.

Há décadas desterritorializados, os Guarani-Kaiowá conservam o sentimento de pertencimento à terra não somente porque ela fornece os recursos naturais e minerais responsáveis por sua subsistência, mas também pelo vínculo com seus antepassados. Em muitos dos territórios reivindicados, encontram-se os tekohas – lugares onde foram criadas e mantidas as tradições xamãs de diversas comunidades indígenas.

Isso significa que sua história está diretamente vinculada à terra. Diante do impasse sobre a posse de suas terras, os Guarani-Kaiowá acampam à beira da estrada em condições materiais precárias. Isso fica evidente no momento em que o documentário vai ao acampamento da cacique Damiana na região de Dourados (MS). Há 12 anos nessa situação, ela se torna uma prova viva de resistência, mas também da invisibilidade a que os índios estiveram submetidos ao longo da história. Nessa mesma sequência, um integrante do acampamento atravessa a rodovia com a equipe para mostrar o tekoha que há próximo (imagens 3 e 4), tornando-se, portanto, a *evidência visível* que contesta a fala de alguns fazendeiros sobre a inexistência de índios na região.⁴

Imagem 3 – Tekoha



Fonte: Martírio (2016)

4 No momento em que o procurador Aristides Junqueira visita o acampamento Guarani-Kaiowá, Vincent Carelli aproveita a escolta policial para entrevistar alguns fazendeiros. Todos negam a existência pregressa de índios na região.

Imagem 4 – Tekoha



Fonte: *Martírio* (2016)

Este tipo de produção imagética demonstra como a resistência, de um lado, reforça a importância da manutenção da defesa e da autonomia dos povos indígenas e, de outro, se mostra como uma força ativa contrária à normatização da perda de suas crenças, de sua espiritualidade, de seu mistério. Se hoje não se pode mais recusar o potencial da imagem para recontar a história, um documentário como *Martírio* não apenas corrobora essa perspectiva, como vai além dela ao confrontar fontes e discursos para atestar indícios, para apreender os limites e os paradoxos da história, seus motivos e insuficiências e a decepção com os resultados alcançados. Um movimento decorrente do vínculo entre documentarista e personagem baseado, antes de tudo, na escuta, que se materializa numa aproximação de vozes (a reivindicação dos índios e o ponto de vista do diretor sobre os fatos) que caminham juntas, ou seja, não se trata mais de *dar a voz*, mas de construí-la em conjunto, tornando o diretor alguém que se alia à causa dos índios.

No debate que empreende sobre as imagens dos Guarani-Kaiowá, César Guimarães questiona a desigual relação de forças entre os índios e os fazendeiros no Mato Grosso do Sul. Esse desnível, segundo o autor, está presente em diversas instâncias, entre elas a produção de imagens, cujo papel seria também o de produzir relações para além da violência e do extermínio. Argumenta Guimarães:

A imagem que sobrevive lança um apelo à constituição de outras formas da existência em comum, porque questiona e põe em crise a relação entre quem olha e quem é olhado, quem filma e quem é filmado, a começar pela presença dos *corpos* mediada pelo dispositivo técnico (GUIMARÃES, 2015, p. 43, destaque meu).

Martírio se torna, portanto, partidário dessa questão por alinhar a produção de imagens dos Guarani-Kaiowá à denúncia. Em sua fala, Damiana relata as constantes ameaças vindas da Usina São Fernando, que, incomodada com a presença dos índios, se vale de sinistras técnicas de intimidação, entre elas os atropelamentos criminosos. Ao se aproximar dos Guarani-Kaiowá, o documentário evidencia como a condição invisível desses índios permite que sobre eles sejam despejadas abjeção e repulsa. Isso se converte num espetáculo vil em que o direito à existência deixa a esfera do elementar para se tornar uma obstinação.

Quando a única vantagem que o outro pode apresentar é a sua morte, os corpos a que Guimarães se refere se tornam, então, descartáveis.⁵ É exatamente por ser índio que isso o destitui de humanidade. A sua alteridade é também um alvo. Assim, ao assumir o lado da vítima, ângulo mais rico e moralmente mais justo, *Martírio* concebe os Guarani-Kaiowá como produtores de interações entre diferentes instâncias culturais, históricas e ideológicas em circunstâncias em que a ganância dos fazendeiros aliada à omissão

5 Uma condição que não é exclusiva ao corpo indígena, mas a outros que encarnam de forma mais evidente a alteridade, como corpo negro ou corpo de transexuais e travestis – assunto para outro texto, sem dúvida.

do Estado institui o trauma como uma condição inexorável a essa comunidade. A cacique Damiana não é a única e *Martírio* revela que, como ela e seu grupo, há outras comunidades indígenas na mesma condição.

A análise do eixo narrativo em torno dos Guarani Kaiowá não pode desconsiderar a sequência do *leilão da resistência*. Embora nenhum índio apareça em seus quase sete minutos de duração, ela deve ser convocada ao debate por ter como alvo direto os próprios Guarani-Kaiowá. A narração informa que o leilão foi inicialmente concebido para conseguir recursos, a fim de contratar segurança privada e combater os índios, mas a Justiça interpretou o evento como formação de milícias e o embargou. Seus organizadores propuseram outra finalidade: arrecadar fundos para custear ações judiciais. Nele estão presentes, fazendeiros e políticos que discursam para uma plateia branca majoritariamente masculina. A senadora Kátia Abreu (PDT-TO) faz um discurso inflamado sobre a necessidade de aprovação da PEC-215⁶. Ronaldo Caiado (DEM-GO) fala sobre resistir à ameaça indígena e aos antropólogos que tomam santo daime e dizem ter visto índios na região. Trata-se de uma sequência que explicita a ganância sem fim, associada a uma alta carga de desinformação e preconceito, como se vê em mais um ruralista que discursa:

Tem no palácio um ministro da presidente Dilma, chamado Gilberto Carvalho, que alinha no seu gabinete índios, negros, sem-terra, gays, lésbicas. A família não existe no gabinete deste senhor. Esse é o governo da presidenta Dilma. Não espere que essa gente vá resolver o nosso problema (CARELLI, Brasil, 2016).

Em sua estratégia retórica, o documentário lança mão do alargado tempo de algumas sequências, que, levando em consideração a predominância de narrativas com planos mais curtos, já seria o suficiente para causar incômodo no espectador menos habituado com esse ritmo narrativo. Porém a questão não se resume ao tempo da sequência em si, mas ao que ela apresenta. O documentário abre espaço ao *inimigo*, mas numa chave em que o seu próprio discurso se revela aviltante. É válido notar a inversão de papéis que o leilão sugere, a começar pelo próprio nome do evento, que inclui a palavra *resistência*.

Como o ponto de vista determina o objeto, a resistência pode mesmo mudar de acordo com o ângulo. O que a história recontada por *Martírio* apresenta é uma resistência ao reconhecimento dos direitos dos povos originais por parte dos brancos, bem distante da resistência a que as populações indígenas exercem há muitos séculos. Como pontua Krenak, quando o tema é resistência, os índios têm muito a ensinar, visto que a praticam há pelo menos 500 anos. Para ele, “a gente [os índios] resistiu expandindo a nossa subjetividade, não aceitando essa ideia de que somos todos iguais” (KRENAK, 2019, p. 31). Se, como debatorei a seguir, Vincent Carelli pode ser visto como *aliado*, mostrar o rosto e a voz de quem se apresenta abertamente anti-indígena é também uma estratégia que compõe a reescrita da história, além de confirmar uma certa vocação e pré-disposição do documentário em lidar com o objeto.

Vincent Carelli como narrador

A terceira instância fílmica a ser observada diz respeito à presença de Vincent Carelli. A um só tempo, ele ocupa o papel de diretor, narrador e personagem e isso permite pensar os traços autobiográficos como um indício de reflexividade. Como já visto, Carelli está presente, em grande medida, por meio de sua voz *over* responsável pela narração do filme, embora sua imagem também apareça, principalmente nas tomadas em que dirige na estrada. Nessas sequências, é possível ver, pela janela do carro, vastos campos de soja e pasto para o gado.

Após contextualizar e indagar o material de arquivo articulado pela montagem, como também se posicionar sobre entrevistas e testemunhos, mais para o final do filme, como uma espécie de conclusão,

6 Proposta de Emenda Constitucional que prevê a transferência da demarcação dos territórios indígenas para o Congresso Nacional.

o diretor⁷ se apresenta de modo pessoal:

Em 40 anos de indigenismo, convivi pouco com os Guarani-Kaiowá, mas eles me marcaram profundamente por sua coragem e por sua espiritualidade. Numa das últimas filmagens, na década de 1990, registrei um batizado de crianças, o curumim pepú. Antes da partida, um grupo sai da casa de reza, entoando um canto dos céus para abençoar nossa viagem. Tive que conter a emoção para firmar a câmera. Mas com um quilômetro de estrada não aguentei, parei o carro, desci e chorei convulsivamente. Chorei de emoção diante da beleza de seus mantras, da sua alegria de viver para além da penúria material em que vivem, do desprezo e do ódio que os cercam, da violência que sofrem. Deste dia em diante, toda vez que deixo uma aldeia, e não foram poucas, sou tomado pela mesma comoção (MARTÍRIO, 2016).

Trata-se de uma voz que compartilha horizontalmente uma vivência em que vida e obra se misturam, distanciada, portanto, do didatismo autoritário típico da voz do saber dos documentários de tese. Nessa enunciação, há aspectos autobiográficos, mas o que se sobressai é a reflexividade necessária para demarcar o papel do diretor como *aliado* em vez de mero locutor. Isso acontece quando Carelli ratifica a importância e a legitimidade da história, das tradições e das lutas dos índios, distanciando-se, portanto, da exotização do personagem ou da sua inclusão no filme como mera ilustração de um ponto de vista prévio. Em *Martírio*, reconhecer que a condição adversa em que vivem os indígenas resulta da negligência estatal frente aos seus direitos básicos é um passo importante para a passagem do documentarista como alguém que *dá a voz* para aquele que se torna um aliado.

O caráter reflexivo e político se estabelece no modo como a locução acima mira o espectador, estendendo a ele também, ao menos no plano hipotético, essa condição. Isso permite um nível mais profundo de apropriação e de compartilhamento dos problemas do “mundo histórico” (NICHOLS, 2016). Tendo em vista que as populações indígenas não produzem testemunhos escritos de seus traumas, a reflexividade presente em *Martírio* requer de quem o assiste um engajamento com o tema, bem como confirma a hipótese de que *dar a voz*, esse gesto a princípio bem intencionado, mas problemático por criar uma hierarquia entre realizador e personagem, cede lugar à demonstração da violência a que os povos indígenas estiveram submetidos há mais de cem anos num movimento de fusão entre história e trauma. Para obter esse efeito de exposição do cineasta frente ao tema e ao público, o relato em voz *over* pode aproximar o espectador quando também apresenta incertezas e vulnerabilidades. Esse deslocamento valorativo convoca quem assiste a refletir sobre como os rearranjos de materiais imagético-sonoros podem gerar novos posicionamentos a partir de contextos sociais e históricos vigentes. Uma estratégia que informa e, ao mesmo tempo, traz para perto, convocando quem assiste a também se conectar com as agruras indígenas ou, como resume o título, com o seu martírio.

Os comentários em primeira pessoa potencializam a dimensão política e histórica da questão a partir de uma narração que também não abre mão de seu caráter emocional. Ao tratar de situações traumáticas envolvendo os índios no Brasil – assassinatos, despejos, perseguições –, a dureza do tema poderia não deixar espaço para uma valoração da intensidade emocional, mas não é isso que ocorre em *Martírio*.

Se, há mais de cem anos, Hugo Munsterberg (1983, p. 46) afirmou que “no cinema, (...) os personagens são, antes de tudo, sujeitos de experiências emocionais”⁸, ao distanciar-se do “discurso de sobriedade”⁹, o documentário pode reforçar o argumento de que as emoções não se restringem à esfera privada, pois elas também circulam na esfera pública, onde são atravessadas por diferentes significados,

7 Vincent Carelli é antropólogo, já atuou na Funai e está à frente do Projeto Vídeo nas Aldeias, fundado em 1986, que usa o vídeo como uma ferramenta para a expressão da identidade indígena.

8 O texto *As emoções* é de 1916.

9 Refere-se a um tipo de discurso presente na não-ficção que trata de temas “duros”, tais como ciência, economia, política internacional, religião. Mais detalhes, ver Nichols (1991).

tipos de mídia e tecnologias. Em *Martírio*, o modo mais direto para acessar esse componente com forte carga emocional é a narração do diretor, não somente pelos elementos autobiográficos, como também pelo teor crítico, pois indignação é também emoção.

Ao articular diversos extratos temporais, sem perder de vista a carga emocional implicada, Carelli transpõe para a tela um modo de conceber a história que remete à perspectiva benjaminiana, ou seja, os fragmentos a favor da construção de acontecimentos. Afinal, o passado não é algo remoto, ele está presente na rememoração histórica que será contada agora com imagens. Em outras palavras, reescrever a história passa por “fixar uma imagem do passado” (BENJAMIN, 1994, p. 224), atribuindo-lhe, agora, a perspectiva do marginalizado.

Benjamin sublinhou que a historiografia tal qual a conhecemos se deve à empatia do historiador pelos vencedores. Quando presentes, os vencidos aparecem em versões deturpadas e com pouco reconhecimento. Não é preciso entrar em detalhes sobre o quanto a história do Brasil, especialmente a que se encontra nos livros didáticos, corrobora o diagnóstico benjaminiano. Porém, o autor chama a atenção para uma nova visada, calcada no seguinte argumento: “a tradição dos oprimidos nos ensina que o ‘estado de exceção’ em que vivemos é na verdade a regra geral” (BENJAMIN, 1994, p. 226). Se a barbárie é a norma, então é preciso pôr em evidência a espoliação a que diversos povos estiveram e estão submetidos. É nesse sentido que *Martírio* e o argumento de Benjamin se aproximam, permitindo outras versões do passado, que, em contato com as demandas do presente, fazem brotar das arestas da história outras interpretações e reconhecimentos. À reescrita da história, segue a luta contra o apagamento da importância dos povos indígenas na história do país. Reordenar o passado, agora com imagens e sons, é também um modo de reparação frente a mais de um século de violências diárias, um percurso que também revela uma história constantemente atravessada por situações traumáticas.

Considerações finais

Utilizada para iniciar este texto, a sequência final de *Martírio* só se tornou possível porque, cinco dias antes do ataque, a equipe de Vincent Carelli deixou uma câmera com os índios. A desproporcional relação de forças – armas *versus* arco e flecha; pistoleiros em motos *versus* índios a pé – é a evidência do cerceamento que sofrem as populações indígenas e do descaso do Estado Brasileiro. Em determinado momento desta sequência, a narração do diretor interroga: “É no trato com os índios que a sociedade brasileira se revela (...) Como crescerão essas crianças que vivem o terror imposto aos acampamentos de retomada?”.¹⁰

É para o futuro que o filme aponta, mas uma possível resposta a essa pergunta requer o esforço de olhar para o passado, pois, ao saber as origens dos conflitos, pode se perceber as estratégias do Estado para integrar os índios ao restante da sociedade brasileira – um aspecto que, em diferentes tempos históricos, sempre se mostrou desastroso. Disso resulta a importância de revisitar a história para confrontar fontes.

Na contramão dessa desigual relação, um documentário como *Martírio* se torna uma ferramenta importante tanto por apresentar o infame, como por construir outra versão da história em que os índios aparecem não somente como sujeitos espoliados, mas também sendo resistentes. E mais importante: ao nomear os causadores dessa espoliação, o documentário propõe a revisão de possíveis títulos de heróis da história e a relativização dos papéis de civilizado e selvagem. Ele aponta também para investigações futuras que debatam o racismo ambiental, a justiça socioambiental e os direitos de grupos étnicos boicotados pelo Estado.

Em *Martírio*, a subversão de determinadas narrativas se dá, em grande medida, pelo manejo

10 São acampamentos cujo objetivo é reaver as terras que pertencem aos indígenas. Neles, encontram-se os tekohas – um espaço para o exercício de suas crenças e tradições.

dos materiais de arquivo. O modo como são manipulados pela montagem, associada à performance da narração do diretor, constrói uma versão da história atravessada pelo trauma e adensa o seu caráter reflexivo ao convocar o espectador a uma tomada de posição. Nesses momentos em que a fonte oficial é confrontada, o documentário revela a lentidão e a ineficácia da Justiça em relação aos direitos dos índios, bem como os constantes ataques – físicos e psicológicos – que sofrem.

A participação efetiva do diretor como um aliado permite a *Martírio* transitar entre o público e o privado, entre as esferas do pessoal e do político, tornando o filme, simultaneamente, um objeto estético e arquivístico. Desse modo, sua retórica explicita um método de investigação e realização que não se distancia da alteridade, confirmando a possibilidade de uma história na perspectiva dos vencidos, escrita agora com imagens e sons.

Referências

ALEXANDER, Jeffrey C. Toward a theory of cultural trauma. In: ALEXANDER, Jeffrey C.; EYERMAN, Ron; GIESEN, Bernard; SMELSER, Neil J.; SZTOMPKA, Pieter. (Orgs). **Cultural trauma and collective identity**. Berkeley: University of California Press, 2004.

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

BENJAMIN, Walter. **Obras escolhidas: magia e técnica, arte e política**, vol. 1. São Paulo: Brasiliense, 1994.

BERNARDET, Jean-Claude. **Cineastas e imagens do povo**. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

BRUZZI, Stella. **New documentary**. 2. ed. Londres: Routledge, 2006.

COMOLLI, Jean-Louis. Limpeza espetacular das imagens passadas. **Eco-Pós**, v. 20, n. 2, p. 8-16 2017.

CUNHA, Manuela Carneiro da. Índios na Constituição. **Novos Estudos CEBRAP**, v. 37, n. 3, p. 429-443, 2018.

DA-RIN, Silvio. **Espelho partido**. Tradição e transformação do documentário. Rio de Janeiro: Azougue, 2004.

GERVAISEAU, Henri. Imagens do passado: noções e usos contemporâneos. In: MORETTIN, Eduardo; NAPOLITANO, Marcos; KORNIS, Mônica (Orgs.). **História e documentário**. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2012.

GUIMARÃES, César. As imagens do Guarani e Kaiowá resistem. In: BRANDÃO, Alessandra Soares; SOUSA, Ramayana Lira de (Orgs.). **A sobrevivência das imagens**. Campinas: Papirus, 2015.

KAPLAN, Ann Kaplan; WANG, Ban. **Trauma and cinema – Cross Cultural Explorations**. Hong Kong: Hong Kong University Press, 2004.

KRENAK, Ailton. **Ideias para adiar o fim do mundo**. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.

LEANDRO, Anita. A voz inaudível dos arquivos. In: SOUZA, Gustavo; CÁNEPA, Laura; BRAGANÇA, Maurício de; CARREIRO, Rodrigo. (Orgs.). **XV Estudos Socine**, v. 1, p. 27-37, 2012.

MARTÍRIO. Roteiro de Tatiana Almeida e Vincent Carelli. Direção de Vincent Carelli. Montagem de Tatiana Almeida. Produção de Vídeo nas Aldeias e Papo Amarelo, 2016 (162 min).

MORETTIN, Eduardo. Acervos fílmicos, imagem-documento e cine de arquivo: cruzamentos históricos. In: BRANDÃO, Alessandra Soares; SOUSA, Ramayana Lira de (Orgs.). **A sobrevivência das imagens**. Campinas: Papirus, 2015.

MUNSTERBERG, Hugo. As emoções. In: XAVIER, Ismail. (Org.). **A experiência do cinema**. Rio de Janeiro:

Graal, 1983.

NICHOLS, Bill. **Representing reality**. Bloomington: Indiana University Press, 1991.

NICHOLS, Bill. The question of evidence, the power of rhetoric and documentary film. *In*: AUSTIN, Thomas; JONG, Wilma de (Orgs.) **Rethinking documentary: new perspectives, new practices**. Londres: Open University Press, 2008.

NICHOLS, Bill. **Introdução ao documentário**. 6. ed. Campinas: Papirus, 2016.

SMELSER, Neil J. Psychological trauma and cultural trauma. *In*: ALEXANDER, Jeffrey C.; EYERMAN, Ron; GIESEN, Bernard; SMELSER, Neil J.; SZTOMPKA, Pieter. (Orgs.). **Cultural trauma and collective identity**. Berkeley: University of California Press, 2004.

STAM, Robert. **Introdução à teoria do cinema**. Campinas: Papirus, 2003.

TEIXEIRA, Francisco Elinaldo. Enunciação no documentário: o problema de “dar a voz ao outro”. *In*: FABRIS, Mariarosaria; SILVA, João Guilherme Barone Reis (Orgs.). **Estudos de Cinema Socine**. Porto Alegre: Sulina, 2003.

Gustavo Souza é professor do Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Paulista. Doutor em Ciências da Comunicação pela ECA/USP. Mestre em Comunicação e Cultura pela ECO/UFRJ. Graduado em Comunicação Social/Jornalismo pela UFPE.